

Adriana de Melo

Vestígios:

**Reflexões sobre fotografia
amadora, arquivo e o seu uso
no pós-modernismo**

MCA. 2014

Projecto para a obtenção do grau de
Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema
Documental

Orientadora:

Olivia Marques da Silva

Co-orientadores:

Cláudio Melo

Fátima Marques Pereira

João Leal

Marco Conceição

Adriana de Melo

Vestígios:

**Reflexões sobre fotografia
amadora, arquivo e o seu uso
no pós-modernismo**

MCA. 2014

Projecto para a obtenção do grau de
Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema
Documental

Orientadora:

Olivia Marques da Silva

Co-orientadores:

Cláudio Melo

Fátima Marques Pereira

João Leal

Marco Conceição

palavras-chave

Memória, Arquivo, Identidade, Pós-Modernismo, Apropriação

resumo

Partindo de uma questão sobre o papel e a importância da fotografia (profissional ou amadora) como documento e registo do passado, reflecte-se, primeiramente, sobre a origem e evolução dos arquivos em Portugal. Em seguida, aborda-se a relação do arquivo e da fotografia, o motivo porque guardamos e arquivamos e os diferentes usos artísticos dados ao arquivo. O papel e a evolução da fotografia amadora são a temática abordada em seguida, focando aqui também a fotografia de família. Pensou-se que seria importante para esta reflexão sobre o papel da fotografia na preservação da memória analisar as formas como a memória é transmitida, dando um foco especial às formas de transmissão da memória em Arouca, como exemplo de uma vila do interior de Portugal. Tendo em conta os variados usos de imagens de arquivo na arte actual, foi abordado, em seguida, o pós-modernismo (as suas principais características e vertentes) e a apropriação, reflectindo sobre as razões que levam a esta prática e a sua evolução. Tendo em conta o projecto *Vestígios* analisaram-se duas obras de dois artistas que, de alguma forma, se relacionam com o projecto referido - *Collected Visions* de Lorie Novak e *Sans Soleil* de Chris Marker. Seguidamente, é feita uma descrição detalhada das metodologias seguidas desde os primeiros momentos de *Vestígios* até à sua conclusão. Finaliza-se com uma reflexão sobre a questão do papel da fotografia na transmissão e preservação da memória.

keywords

Memory, Archive, Identity, Postmodernism, Appropriation

abstract

Starting from a question about the role and the importance of the photograph (professional or amateur) as document and record of the past, primarily, an investigation is made about the origin and evolution of the archives in Portugal. Then, the relationship the archive and photography is discussed, the reason why we keep archiving and the different artistic uses the archive. The role and evolution of amateur photography is the theme addressed next, focusing also on family photography. It seemed important for this reflection on the role of photography in preserving memory to examine the ways of memory transmission, giving a special focus to the ways of memory transmission in Arouca, as an example of a village in the interior of Portugal. Given the multiple uses of archival images in modern art, postmodernism was approached then (its main characteristics and dimensions) and the appropriation, reflecting on the reasons that lead to this practice and its evolution. Taking into account the project *Traces*, two works of two artists were analyzed, who, in some way, relate to the project mentioned - *Collected Visions* by Lorie Novak and *Sans Soleil* by Chris Marker. After, a detailed description of the methodologies used is made from the first moments of *Traces* to its completion. This document ends with a reflection on the question of the role of photography in the transmission and preservation of memory.

Ao meu pai,

ele sim...

Arouquense.

AGRADECIMENTOS

Abel Coentrão, Adílio Ferreira da Silva e família, Aline Flor, Alice Neves, Ana Maria Costa Araújo Neves, Armando Neves e família, Alípio Silva, André Silva, António Paulo Oliveira Neves, Carlos Garrote, Carlos Sousa, Catarina Ribeiro, Conceição Figueiredo, Diogo Nóbrega, Felipe Rodriguez, Fernando Faria Paulino, Francisca Cunha, Guilherme Bastos, Maria Helena Fernandes Oliveira, Inês Rebanda Coelho, Isaura Fernandes, Isilda Moreira da Silva, Joana Pereira, José Ferreira, José Luís Pereira, José Júlio Carvalho, José Manuel Paiva, José Soares Fonseca Sousa, Júlia Silva, Lucília Monteiro, Luís Armando Oliveira Neves, Luís Gil Melo, Manuel Valério Figueiredo, Manuela Pinto, Margarida Pinto, Maria Ana Ferreira, Maria Helena Oliveira Neves Araújo, Maria Leopoldina Melo, Melissa Pons, Milton Pacheco, Nelson Silva Sousa, Nuno Bastos, Pascale Sanchez, Paulo César Costa Araújo, Pedro Lima, Pedro Serapicos, Rafael Farias, Ricardo Brito, Ricardo Moreira, Rui Jorge Oliveira Sousa, Rui Melo, Rui Ramos, Sérgio Miguel Silva, Tiago Resende, Vanessa Melo

Câmara Municipal de Arouca

Margarida Belém, Ivo Brandão

Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Cláudio Melo, Fátima Marques Pereira, João Leal, Joana Duro Santos, João Miro, João Paulo Gomes, Marco Conceição, Olívia Marques da Silva, Paulo Catrica, Pedro Sena Nunes, Raquel Lemos, Telmo Carvalho

ÍNDICE

RESUMO
ABSTRACT
DEDICATÓRIA
AGRADECIMENTOS
ÍNDICE
ÍNDICE DE FIGURAS

1 INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I

6 O ARQUIVO E A MEMÓRIA

7 1.1. Breve contextualização dos arquivos em Portugal

11 1.2. Arquivo e Fotografia

19 1.3. Fotografia amadora

33 1.4. A transmissão da memória

CAPÍTULO II

35 PÓS MODERNISMO E APROPRIAÇÃO

36 2.1. Pós modernismo

48 2.2. Apropriação

CAPÍTULO III

57 ESTADO DA ARTE

58 3.1. Fotografia de família recontextualizada - Lorie Novak

62 3.2. Memória Colectiva - Chris Marker

CAPÍTULO IV

66 METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

67 4.1. Pré-produção

67 4.1.1. Aproximação ao assunto e pesquisa

69 4.1.2. Conversas e entrevistas

72 4.1.3. As imagens de arquivo: recolha, selecção e digitalização

74 4.1.4. Repérage e preparação das re-criações

74 **Re-criação I:** O trabalho: Agricultura de subsistência - Mansores

75	Re-criação II: O lazer: As festas populares - A Senhora da Laje
77	Epílogo: O esquecimento: As minas de volfrâmio de Rio de Frades
79	4.1.5. O blog memoriasdearouca.wordpress.com
80	4.1.6. Estágio curricular Arquivo Histórico do Porto - Casa do Infante
81	4.1.7. Apoios e divulgação
83	4.2. Produção
83	4.2.1. Captação de som
83	As memórias
84	Som ambiente e desenho de som
84	A música tradicional
86	4.2.2. Produção de imagens
86	Re-criação I: O trabalho: Agricultura de subsistência - Mansores
87	Re-criação II: O lazer: As festas populares - A Senhora da Laje
88	Epílogo: O esquecimento: As minas de volfrâmio de Rio de Frades
89	4.3. Pós-Produção
89	4.3.1. Edição
89	Fotografia
90	Som e Vídeo
92	4.3.2. Exibição do projecto em Arouca
94	4.3.3. A instalação
96	4.3.4. O livro de autor
97	CONCLUSÃO
100	BIBLIOGRAFIA
103	FILMOGRAFIA
103	WEBGRAFIA

ANEXOS

ÍNDICE DE FIGURAS

- 6** **FIG. 1** - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto
- 7** **FIG. 2** - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto
- 8** **FIG. 3** - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto
- 9** **FIG. 4** - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto
- 12** **FIG. 5** - Estudos de fisionomia de Alphonse Bertillon (Francês, 1853-1914)
- 17** **FIG. 6** - Aspecto geral da instalação *Immemorial* de Rosângela Rennó
- 19** **FIG. 7** - Joachim Schmid - *Photogenic Drafts* (1991)
- 20** **FIG. 8** - Nan Goldin - *The Ballad of Sexual Dependency* (1986)
- 20** **FIG. 9** - Julia Margaret Cameron - *The Kiss of Peace* (1869)
- 22** **FIG.10** - *Cartes-de-visite* (1860-1865)
- 22** **FIG.11** - Álbum vitoriano *Woodville*
- 22** **FIG.12** - Álbum vitoriano
- 23** **FIG. 13** - Álbum vitoriano
- 23** **FIG. 14** - William Henry Fox Talbot - *The Pencil of Nature* (1843)
- 23** **FIG. 15** - William Henry Fox Talbot - *The Pencil of Nature: plate VII* (1843)
- 24** **FIG. 16** - Jacob Riis - *Children sleeping on the New York Streets* (1888)
- 25** **FIG. 17** - Kodak slogan "You press the button, we do the rest"
- 26** **FIG. 18** - Kodak Brownie
- 26** **FIG. 19** - Vanity Kodak
- 27** **FIG. 20** - Polaroid SX70
- 27** **FIG. 21** - Kodak Instamatic
- 38** **FIG. 22** - Gerhard Richter - *Family at Seaside* (1964)
- 39** **FIG. 23** - Andy Warhol - *Marilyn Monroe* (1967)
- 39** **FIG. 24** - John Baldessari - *California Map Project* (1969)
- 39** **FIG. 25** - Victor Burgin - *Today is the tomorrow you were promised yesterday* (1976)
- 40** **FIG. 26** - Erwim Wurm - *One Minute Sculptures* (1997)
- 41** **FIG. 27** - Jeff Wall - *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993)
- 43** **FIG. 28** - Jack Goldstein - *still from Butterflies* (1975)
- 43** **FIG. 29** - Robert Longo - *Sound Distance of a Good Man* (1978)

- 44 **FIG. 30** - Gregory Crewdson - *Untitled (Ophelia from Twilight)* (2001)
- 45 **FIG. 31** - Andreas Gursky - *Rhine II* (1999)
- 45 **FIG. 32** - Gabriel Orozco - *Breath on Piano* (1993)
- 46 **FIG.33** - Allan Sekula - *Shipwreck and worker, Istanbul* (1998 – 1999)
- 47 **FIG. 34** - Cindy Sherman - *Untitled film still #35* (1979)
- 47 **FIG. 35** - Cindy Sherman - *Untitled #225* (1990)
- 51 **FIG. 36** - Duchamp - *Fountain* (1917)
- 52 **FIG. 37** - Roy Lichtenstein - *Woman in Bath* (1963)
- 52 **FIG. 38** - Robert Rauschenberg - *Retroactivo II* (1964)
- 52 **FIG. 39** - Robert Rauschenberg - *Erased de Kooning* (1953)
- 53 **FIG. 40** - Ed Ruscha - *Another Hollywood Dream Bubble Popped* (1976)
- 54 **FIG. 41** - Barbara Kruger - *Your body is a battleground* (1989)
- 54 **FIG. 42** - Richard Prince - *Untitled (Cowboy)* (1989)
- 55 **FIG. 43** - Sherrie Levine - *After Walker Evans* (1981)
- 55 **FIG. 44** - Zoe Leonard - *The Fae Richards Photo Archive* (1996)
- 56 **FIG. 45** - Pierre Huyghe - *School Spirit* (2003)
- 59 **FIG. 46** - <http://collectedvisions.net>
- 60 **FIG. 47** - <http://collectedvisions.net>
- 61 **FIG. 48** - Instalação *Collected Visions* em 2000
- 61 **FIG. 49** - Instalação *Collected Visions* em 2000
- 63 **FIG. 50** - *still* de *Sans Soleil*
- 64 **FIG. 51** - *stills* de *Sans Soleil*
- 64 **FIG. 52** - *still* de *Sans Soleil*
- 68 **FIG. 53** - Página do *facebook* - *Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca*
- 70 **FIG. 54** - Espólio de Adílio Ferreira da Silva
- 70 **FIG. 55** - Espólio de Adílio Ferreira da Silva
- 73 **FIG. 56** - Imagem da temática da agricultura recriada
- 73 **FIG. 57** - Imagem da temática das festas populares recriada
- 74 **FIG. 58** - Teste de imagem: agricultura
- 75 **FIG. 59** - Repérage: Senhora da Laje
- 75 **FIG. 60** - Repérage: Senhora da Laje
- 75 **FIG. 61** - Ensaio e teste de imagem: Senhora da Laje
- 76 **FIG. 62** - Ensaio e teste de imagem: Senhora da Laje
- 77 **FIG. 63** - Repérage: Rio de Frades

- 77 FIG. 64** - Captação de som em Rio de Frades
- 77 FIG. 65** - Repérage: Rio de Frades
- 78 FIG. 66** - Repérage: Rio de Frades
- 79 FIG. 67** - Página principal do blog: memoriasdearouca.wordpress.com
- 81 FIG. 68** - Campanha de *crowdfunding* no site Indiegogo: <https://www.indiegogo.com/projects/audiovisual-project-in-arouca/x/6829132>
- 82 FIG. 69** - Notícia no jornal *O Público online*: <http://www.publico.pt/local/noticia/adriana-quer-salvar-as-memorias-visuais-de-arouca-1666484>
- 83 FIG. 70** - Gravação da conversa com Júlia Silva
- 85 FIG. 71** - Gravação da música *Oliveirinha da Serra* com Maria Ana Ferreira e Ricardo Moreira
- 85 FIG. 72** - Gravação da música *Adeus Rio de Frades* com Ricardo Moreira
- 86 FIG. 73** - Produção da re-criação: agricultura
- 86 FIG. 74** - Produção da re-criação: agricultura
- 86 FIG. 75** - Produção da re-criação: agricultura
- 87 FIG. 76** - Produção da re-criação: Senhora da Laje
- 87 FIG. 77** - Produção da re-criação: Senhora da Laje
- 88 FIG. 78** - Produção da re-criação: Senhora da Laje
- 89 FIG. 79** - Manipulação digital da re-criação no *Adobe Photoshop*
- 90 FIG. 80** - Edição de som no *Adobe Audition*
- 91 FIG. 81** - Planificação dos vídeos
- 91 FIG. 82** - Planificação dos vídeos
- 92 FIG. 83** - Planificação dos vídeos
- 92 FIG. 84** - Planificação dos vídeos
- 92 FIG. 85** - Edição de vídeo no *Adobe Première*
- 92 FIG. 86** - Convite para exibição em Arouca a 20 de Setembro de 2014
- 93 FIG. 87** - Cartaz para exibição em Arouca a 20 de Setembro de 2014
- 94 FIG. 88** - Planificação 2D da exibição no Porto
- 95 FIG. 89** - Planificação das caixas de luz

Este documento foi escrito recorrendo ao antigo acordo ortográfico.

INTRODUÇÃO

O concelho de Arouca situa-se na Grande Área Metropolitana do Porto, identificando-se bastante com esta cidade, apesar de pertencer ao distrito de Aveiro. As raízes destes concelho remontam à pré-história, estando o seu território recheado de vestígios desse tempo, muitos ainda por explorar. O seu povo tem fama de trabalhador e hospitaleiro, modesto e apegado à sua terra. Muitos foram aqueles que partiram em busca de melhores condições de vida por volta de 1960, e hoje em dia vemos esta tendência a repetir-se. Mas, aqueles que ficam mantêm vivas as tradições da sua terra e estão cheios de “estórias” para contar, “estórias” estas que se procuraram representar.

A pequena vila de Arouca foi sempre marcada pelo mítico Convento, ponto central mais antigo e mais importante, e tem vindo a crescer ao longo dos anos com a evolução do comércio e do turismo. O concelho estende-se para além da vila que está situada num vale, e a maior parte da população vive na terra, dos pequenos terrenos e animais que possuem. E, não se poderia abordar Arouca sem referir a Serra da Freita, recheada de maravilhas arqueológicas, geológicas e naturais para descobrir.

Ao procurar imagens de Arouca descobriu-se que não existia muita documentação visual do mesmo. Nas poucas publicações sobre este concelho as imagens eram quase inexistentes e na biblioteca municipal não existia muita informação. No entanto, foram descobertas algumas iniciativas privadas que procuravam preservar imagens antigas de Arouca, sem grande apoio institucional ou conhecimentos sobre o assunto.

Desde o século XIX, a fotografia começa a acompanhar a vida das pessoas, passando estas a guardar as suas memórias através da mesma. Todas as famílias têm em casa álbuns ou caixas com fotografias antigas que guardam religiosamente, quase como substitutos da família que não está presente. Estas imagens, quase sempre, guardadas por motivos afectivos, e que, aparentemente, apenas interessam a quem está de alguma forma relacionado com quem as fotografou ou com quem está representado na imagem, têm vindo a ser vistas, cada vez mais, como objectos com interesse documental, interessando particularmente às ciências sociais. Como tal, existe uma necessidade de preservar estas imagens, de forma a guardar para o futuro estas visões do passado.

Este projecto pretende investigar a importância do arquivo fotográfico, do próprio valor documental da fotografia (profissional ou amadora) e o seu papel na criação da memória colectiva de um local, tal como a forma como a memória é preservada, especificamente no concelho de Arouca. Assim, a problemática de *Vestígios* estrutura-se a partir do papel e da importância da fotografia (profissional e amadora) na preservação da memória local. Deste modo, este trabalho lança uma reflexão sobre estas questões, obtendo opiniões tanto de locais do concelho de Arouca, como de profissionais de arquivos fotográficos, tendo como objectivo a valorização da importância da fotografia como registo do passado. As pessoas de hoje foram confrontadas com imagens do passado, e, desta forma, foram captadas as “estórias” por trás das imagens, fazendo um paralelismo com imagens do presente através de re-criações, e tentando sempre salientar a importância da fotografia na criação e preservação da memória colectiva.

Deste modo, criou-se na instalação final uma experiência que representasse algo do concelho de Arouca, numa perspectiva atemporal.

Vestígios é constituído por três partes: dois capítulos - um sobre a agricultura de subsistência e outro sobre as festas populares, especificamente a festa da Senhora da Laje - constituídos por vídeos com imagens de arquivo acompanhados com som (onde foram incluídos testemunhos sobre cada temática), e uma re-criação de duas imagens de arquivo (uma para cada capítulo); e um epílogo - sobre a exploração do volfrâmio - que funciona como contraponto, mostrando as consequência da falta de preservação da memória: as ruínas das antigas minas de Rio de Frades, acompanhadas de som e música.

Este documento escrito pretende ser algo paralelo ao projecto audiovisual que o complete teoricamente com uma investigação sobre conceitos subjacentes à temática tratada neste projecto. As áreas abordadas centram-se na relação da fotografia com a memória, o arquivo e a ideia de documento, explorando a importância da fotografia amadora, assim como o conceito de apropriação surgido durante o pós-modernismo.

O primeiro capítulo baseia-se nos seguintes conceitos: arquivo e memória. Assim, aborda-se inicialmente os arquivos em Portugal, dando como exemplo o sistema de arquivos da Câmara Municipal do Porto, particularmente os arquivos fotográficos. Seguidamente, analisa-se a relação do arquivo com a fotografia: as origens do arquivo fotográfico; o

conceito de *Archive Fever*, desenvolvido por Jacques Derrida; o impulso que todos temos para coleccionar, abordando um texto de Susan Hiller; e o uso do arquivo pela arte contemporânea, isto é, a ideia do arquivo como uma tela em branco, do artista como arquivista e a exploração das falhas do arquivo, dando como exemplo o trabalho de Rosângela Rennó. O subcapítulo seguinte centra-se na fotografia amadora como documento, referindo a democratização da fotografia e a sua importância como registo do passado, terminando como uma investigação sobre a fotografia amadora actual e o papel das redes sociais na sua difusão. A questão final deste capítulo baseia-se na forma como a memória é transmitida, abordando a memória colectiva; a história oral e o papel dos avós; as cerimónias comemorativas; e as ideias de representação, recordação, repetição e tradição, concluindo-se sobre a forma como a memória é transmitida no concelho de Arouca.

O segundo capítulo: pós-modernismo e a apropriação, estruturou-se relativamente ao pós-modernismo nas seguintes questões: o seu surgimento, as suas características e vertentes, a crise da representação, e a ideia do espectador activo. Ao nível da apropriação abordou-se os conceitos de autoria e originalidade, da morte do autor, assim como de *found photography*.

No terceiro capítulo, o Estado da Arte serão analisados dois artistas: Lorie Novak e o seu projecto *Collected Visions* que recorre a imagens de família amadoras, resultando em instalações com projecções, som e música; e Chris Marker, artista multidisciplinar que investigou a forma como nos relacionamos com a memória, referindo especificamente o seu filme *Sans Soleil*.

No quarto capítulo, as metodologias de investigação serão explicadas em pormenor, desde a pré-produção, produção e pós-produção à exibição do projecto: a instalação e o livro de autor.

A conclusão centra-se na reflexão e análise do projecto: *Vestígios* e do que dele resultou, respondendo à questão proposta desde o início: "Qual o papel e importância da fotografia (profissional e amadora) na preservação da memória local?".

CAPÍTULO I
O ARQUIVO E A MEMÓRIA

1.1. Breve contextualização dos arquivos em Portugal

Um arquivo tem como função gerir os documentos que alberga e disponibilizar a informação neles contida. Existem vários tipos de arquivos, de diversas organizações e empresas. Aqui, aborda-se o Sistema de



FIG. 1 - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto

Arquivos da Câmara Municipal do Porto, pretendendo-se a partir deste arquivo em particular, pensar o funcionamento dos arquivos em Portugal. Com certeza, outros arquivos com algumas diferenças e adaptações terão como base as

mesmas formas de organização, visto que se tem como objectivo normalizar a informação neles contida.

Os arquivos portuenses têm uma origem muito antiga, desde a formação do Condado Portucalense. No século XII, era a Igreja que guardava os documentos, e pensa-se que foi feita uma doação de D. Teresa ao bispo D. Hugo em 1120. O documento mais antigo nos arquivos portuenses é uma carta régia de 1286, e a primeira referência ao Arquivo, foi feita em 1319, descrevendo-o como “Tesouro”. Nesta altura, os documentos eram preservados numa arca, denominada por “*huha de vereacom*”. Conserva-se, também, um manuscrito musical dos finais do século XI, que foi aproveitado como capa de uma publicação por volta de 1500.¹

¹ REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto*. Separata de *Cadernos de Estudos Municipais*. Volume 4/6. Braga: Arquivo Distrital de Braga, 1996

A partir do século XVI, os documentos começam a tornar-se mais diversificados, e a sua conservação passou a ser feita em armários. As escrituras eram guardadas pelo Escrivão que dependia do Procurador da Cidade. A partir de 1513 começou-se a registar em escrituras os conteúdos do arquivo. Com a Revolução Liberal, a partir de 1820, foram criadas novas condições para o Arquivo Municipal, dando-lhe mais autonomia e em 1925 foi criado o Arquivo Histórico pela Câmara. Foram, igualmente, criados nesta altura, arquivos inactivos, mais protegidos, para



FIG. 2 - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto

guardar documentos mais antigos e, portanto, mais frágeis e valiosos. Em 1938, foram publicadas as Normas de Serviço do Arquivo Municipal, mas por volta de 1950 houve uma degradação do sistema por falta de legislação e

formação dos trabalhadores. A partir de 1980 foram criados os serviços técnicos do arquivo, agora sim, com competências arquivísticas específicas. O Departamento Municipal de Arquivos foi também dividido em Arquivo Geral e Arquivo Histórico. Seguiram-se vários projectos de desenvolvimento que envolveram obras de ampliação, organização e inventariação dos fundos, instalação de um sistema informático e de um laboratório de restauro.²

Actualmente, o Arquivo da Câmara Municipal do Porto está dividido em três: o Arquivo Administrativo, o Arquivo Geral e o Arquivo Histórico. É constituído por arquivos relativos à organização municipal, assim como por arquivos particulares e colecções especiais, tendo uma extensão superior a 7 km de prateleiras com documentos. Entre os arquivos municipais portugueses, o arquivo portuense é o que tem documentação mais antiga,

² REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto*. Separata de *Cadernos de Estudos Municipais*. Volume 4/6. Braga: Arquivo Distrital de Braga, 1996

destacando-se, também, o de Torre de Moncorvo e o de Loulé, mas em termos globais, o maior arquivo é o da Câmara Municipal de Lisboa, possuindo mais documentos de ordem administrativa.³

Existem dois tipos de situações: arquivos correntes de secretarias, gabinetes e repartições administrativas e arquivos centrais do município. Os Serviços do Arquivo Geral estão divididos em Serviços de Gestão de Documentos e Serviços de Informação.⁴

A Divisão do Arquivo Histórico é a seguinte: Serviços de Arquivística, Documentação e Informação; Serviços Técnicos de Apoio; e Serviços de Extensão Cultural. Os Serviços de Arquivística, Documentação e Informação tratam da organização de fundos arquivísticos e da preparação dos instrumentos de pesquisa, assim como, de um serviço de documentação da história local com uma biblioteca de apoio, o serviço de leitura e informação e a actividade editorial. Os Serviços Técnicos de Apoio incluem a Reprografia e o Laboratório de Restauro de Documentos Gráficos, e a Extensão Cultural prepara exposições, organiza cursos e conferências, proporcionando um serviço educativo e de apoio às escolas.⁵



FIG. 3 - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto

³ REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto*. Separata de *Cadernos de Estudos Municipais*. Volume 4/6. Braga: Arquivo Distrital de Braga, 1996

⁴ REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto*. Separata de *Cadernos de Estudos Municipais*. Volume 4/6. Braga: Arquivo Distrital de Braga, 1996

⁵ REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto*. Separata de *Cadernos de Estudos Municipais*. Volume 4/6. Braga: Arquivo Distrital de Braga, 1996

O Arquivo Histórico possui diversos fundos particulares, arquivos de senhorios com administração no Porto, pergaminhos, arquivos de confrarias, de empresas e associativos. Possui, igualmente, diversas colecções pessoais, algumas com características especiais: Pergaminhos, Desenhos Avulsos e Fotografias.⁶ O sector da Fotografia tem ganho cada vez mais importância, todavia, a dinamização destes arquivos ainda está pouco desenvolvida. O arquivo não deveria ser algo morto e estagnado, deveria, pelo contrário, ser trazido de volta à vida, dinamizado e divulgado, explorando os seus diversos significados. Exposições, catálogos e palestras são muitas vezes realizadas e produzidas relativamente a espólios fotográficos, divulgando os mesmos. A exploração do arquivo dum ponto de vista artístico é igualmente importante e ocorre com muito pouca frequência. A acessibilidade de artistas e curadores a arquivos fotográficos, revela-se, aqui, de uma grande importância, permitindo assim novas interpretações de imagens antigas.



FIG. 4 - Depósitos de fotografias do Arquivo Histórico do Porto

⁶ REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto*. Separata de *Cadernos de Estudos Municipais*. Volume 4/6. Braga: Arquivo Distrital de Braga, 1996

1.2. Arquivo e Fotografia

*O arquivo é a base sobre a qual a História é escrita.*⁷

Charles Merewether

Um arquivo é um sistema ordenado de documentos, documentos estes que podem ser verbais, visuais ou audiovisuais, criado tanto por organizações institucionais como por iniciativas privadas. Existem vários tipos de arquivos fotográficos: comerciais, de fotógrafos, amadores, de família, de artistas, de colecionadores.

Recentemente, o arquivo tem ganho um maior significado e importância, como forma de obter conhecimento histórico e como meio de guardar, acumular e recuperar memórias. A fotografia é cada vez mais usada como fonte de informação para investigadores nas áreas da história, sociologia ou antropologia. Estes investigadores, meramente a título de exemplo, interessam-se pelas formas de vestir de uma determinada época, pelos utensílios que eram utilizados, servindo desta forma as imagens como prova de mudanças na sociedade, sendo assim a sua datação e a sua proveniência de extrema importância.⁸

Jacques Derrida (1930-2004)⁹ começa o seu ensaio *Archive Fever*, indo às origens da palavra arquivo: *Arkhé* que se relaciona com um início, assim como com o comando; *archivum/archium* do latim; e *arkheion*, em grego. *Arkheion* era a morada dos magistrados, daqueles que comandavam. Lá, eram guardados os documentos oficiais. Os *archons* eram os guardiões dos documentos, não só guardando fisicamente os documentos, mas também com o poder de os interpretar.¹⁰

⁷ MEREWETHER, Charles - *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, 2006. ISBN 978-0-85488-148-2

⁸ WELLS, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.56

⁹ Filósofo francês, nascido na Argélia.

¹⁰ DERRIDA, Jacques - *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. ISBN 0-226-14367-8

Hoje, esta relação do arquivo com o poder mantêm-se. Segundo Derrida, não existe poder político sem o controlo do arquivo e da memória: *Uma democratização efectiva pode sempre ser medida através deste critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, a sua constituição e a sua interpretação.*¹¹ Um poder totalitário controla a memória do seu povo, fazendo-o esquecer-la ou reforçando a sua importância.¹² Citando Paul Connerton: *A escravização mental dos súbditos de um regime totalitário inicia-se quando as suas recordações lhes são retiradas. Quando uma grande potência quer despojar um pequeno país da sua consciência nacional utiliza o método do esquecimento organizado.*¹³ No caso português, Salazar (1889-1970)¹⁴ valorizou muito a tradição e como consequência, após a queda do regime, houve uma certa aversão à tradição por esta ser considerada uma tendência salazarista. Porém, devemos separar o nacionalismo político da preservação da tradição nacional.

A noção de arquivo, aparentemente, aponta para o passado, mas o arquivo deve também questionar o futuro. Jacques Derrida menciona também o conceito de *Archive Fever*, do desejo ou a tendência que todos temos de arquivar, guardar, colecionar, de registar as nossas vivências guardando-as para o futuro. Esta ideia provém de Sigmund Freud e da ideia do *death drive*, do conhecimento do fim e do esquecimento. Segundo Derrida, é ao termos consciência do fim e do esquecimento que temos a tendência para guardar e arquivar as nossas vivências.¹⁵

¹¹ *Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation* in DERRIDA, Jacques - *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. ISBN 0-226-14367-8

¹² *O grupo dirigente utilizará o conhecimento que tem do passado de uma forma directa e activa. O seu comportamento e decisões políticas basear-se-ão numa investigação do passado, em especial do passado recente, conduzida pela sua polícia, pelos seus departamentos de pesquisa e pelos seus serviços administrativos, e estas investigações serão levadas a cabo com uma eficiência que é revelada mais tarde, ocasionalmente, àqueles a quem diziam respeito, quando os documentos vêm à luz do dia após uma guerra, uma revolução, ou um escândalo público.* in CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p. 21-22

¹³ CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.17

¹⁴ António de Oliveira Salazar foi um ditador português. Foi Ministro das Finanças entre 1928 e 1932, promotor do Estado Novo (1933-1974), e presidente do Conselho de Ministros até 1968.

¹⁵ DERRIDA, Jacques - *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. ISBN 0-226-14367-8

Susan Hiller (1940-)¹⁶, aproxima o acto de colecção ao de sonhar, por ser algo que todos fazemos sem qualquer relação com as nossas necessidades físicas. A maior parte das crianças colecionam e catalogam por tipologias ou categorias. Na idade adulta, as pessoas desfazem-se das suas colecções, mantendo apenas aquelas que têm valor monetário, mas de forma inconsciente, continuam a colecionar: na forma de mobília ou roupa, coisas que se vão guardando e acumulando em casa. Segundo Hiller, o que muda não é o acto de colecionar, mas sim o processo de catalogação e análise.¹⁷

No seu ensaio *The Body and The Archive*, Allan Sekula (1951-2013)¹⁸, refere como o arquivo fotográfico começou a ser criado de uma forma mais séria com o aparecimento da criminologia, por volta de 1880-1890. A fotografia foi utilizada para gravar e classificar tipos humanos¹⁹ - a fisionomia e a frenologia - usando a estatística e o



FIG. 5 - Estudos de fisionomia de Alphonse Bertillon (Francês, 1853-1914)

¹⁶ Artista americana que vive em Londres. Trabalha com instalação, vídeo, fotografia e performance, e escreve ensaios sobre a prática artística.

¹⁷ HILLER, Susan (1994) - *Working Through Objects*. In MEREWETHER, Charles - *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, 2006. ISBN 978-0-85488-148-2

¹⁸ Fotógrafo, escritor, realizador, teórico e crítico americano.

¹⁹ Especialmente criminosos e pessoas de diferentes etnias.

*aparentemente imparcial olho da câmara*²⁰ para delinear o carácter de determinados tipos de homens. Para os positivistas, no século XIX, a fotografia trouxe com ela uma promessa de catalogar o mundo de forma científica, representando uma muito desejada linguagem universal, mas a possibilidade de várias interpretações e as subjectividades de uma imagem (tanto por parte dos seus autores como por quem as visualizava), assim como a imensidão de imagens que começaram a surgir revelaram esta linguagem universal uma impossibilidade. De qualquer forma, os arquivos são organizados numa tentativa de globalizar e uniformizar o conhecimento relativo aos seus objectos.²¹

Sekula aborda formas de “domesticar” a fotografia: pela transformação do circunstancial no típico através de uma ordem estilística ou interpretativa, ou através de um sistema de organização que permita ao investigador ir buscar um “instante” à enorme quantidade de imagens de um arquivo, não vendo esta imagem como típica, mas como uma imagem que foi isolada para inspecção.²²

As fotografias podem ser vistas como documentos históricos ou como objectos estéticos. As fotografias históricas ou antigas trazem com elas um certo exotismo do passado, uma nostalgia associada, que providencia uma experiência estética, transformando-se, assim, em objectos estéticos.²³

Segundo Sekula, há duas formas de converter estas imagens em obras de arte que se encontram, frequentemente, no discurso artístico-fotográfico actual: a via tradicional do romantismo, que enfatiza o autor das imagens; e a via pós-romântica, mais utilizada, que privilegia a subjectividade do colecionador, do *connoisseur* e do observador, à do autor. Esta via, trata a fotografia como *found object*, procurando a sensibilidade estética, não no autor das imagens, mas no observador.²⁴

²⁰ WELLS, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.59

²¹ SEKULA, Allan. (1986) - *Reading an Archive: Photography between labour and capital*. In WELLS, Liz - *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X

²² SEKULA, Allan (1986) - *The Body and the Archive*. In BOLTON, Richard - *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Massachusetts: MIT Press, 1989. ISBN 978-0-262-02288-0

²³ SEKULA, Allan. (1986) - *Reading an Archive: Photography between labour and capital*. In WELLS, Liz - *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X

²⁴ SEKULA, Allan. (1986) - *Reading an Archive: Photography between labour and capital*. In WELLS, Liz - *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X

Os arquivos não são neutros, são susceptíveis a diversas interpretações. Segundo Liz Wells, as fotografias são fracas ao nível do significado eminente²⁵, dependendo do contexto em que se encontram para ser decifradas²⁶, e, *com a passagem do tempo o motivo original para fazer uma fotografia pode desaparecer, deixando a imagem acessível para ser 're-enquadrada' dentro de novos contextos.*²⁷ As imagens de um arquivo podem perder o seu contexto, ou este pode-lhes ser retirado, funcionando assim o arquivo, como uma tela em branco, permitindo, que os seus objectos ganhem novos significados²⁸. Em *Doing Family Photography*, Gillian Rose afirma: *uma imagem tem uma determinada variedade de significados como objecto, mas é só quando alguém usa essa imagem de determinada forma que algumas dessas qualidades são activadas [...] Quando o uso muda, a fotografia também se altera, porque é vista e feita de forma diferente. [...] e um encontro entre uma imagem e uma prática específica vai também constituir o observador como um certo tipo de observador.*²⁹ No espaço doméstico não há julgamentos estéticos, enquanto que no espaço da galeria estes estão sempre presentes.

A televisão foi a primeira a usar imagens de arquivo para ilustrar reportagens ou documentários televisivos, onde surgiam sempre fora de contexto, sem interesse pela sua proveniência.³⁰

²⁵ *Uma das formas determinantes em que compreendemos fotografias, então, é o contexto em que as vemos [...] as fotografias são fracas ao nível do significado iminente e dependem, para a sua descodificação, de texto, do ambiente em que se encontra, da sua organização e por aí fora. [One determinant way in which we understand photographs, then, is the context within which we view them, [...] photographs are weak at the level of imminent meaning and depend for their decoding on text, surrounding, organisation and so on.]* in WELLS, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8

²⁶ [...] *o significado fotográfico depende largamente do contexto. [...] no arquivo, o significado existe num estado que é tanto residual como potencial. [...] photographic meaning depends largely on context [...] within the archive meaning exists in a state that is both residual and potential.* in SEKULA, Allan. (1986) - *Reading an Archive: Photography between labour and capital*. in WELLS, Liz - *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X p. 445

²⁷ WELLS, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.60

²⁸ [...] *Então novos significados vêm suplantando os antigos, com o arquivo a servir como um tipo de "escritório de saldos" de significado. [...] So new meanings come to supplant old ones, with the archive serving as a kind of "clearing house" of meaning.* in SEKULA, Allan. (1986) - *Reading an Archive: Photography between labour and capital*. In WELLS, Liz - *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X p.444-445

²⁹ *An image has a specific range of qualities as an object, but it is only when someone uses the image in some way that certain of those qualities become activated, [...] When that use changes, the photograph also alters, as it is seen and done differently. [...] and an encounter between an image and a specific practice will also constitute the viewer as a certain sort of viewer.* in ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1. p.20-21

³⁰ WELLS, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 56

As imagens que são guardadas num arquivo ganham uma maior importância, pois são vistas como algo que mereceu ser guardado para a posteridade. A fotografia já tem este poder, como Susan Sontag salientou em *Ensaios sobre Fotografia*³¹, afirmando que aquilo que é fotografado é elevado a algo que merece ser guardado para a posteridade. As imagens guardadas nos arquivos re-afirmam esta importância por serem imagens que foram seleccionadas como documentos que importa salvaguardar. Porém, o arquivo falha. A imensidão de imagens existentes não permite uma devida selecção das imagens que realmente importa guardar. Para além disso, a importância de uma imagem pode ser algo subjectivo, importante para algumas pessoas em determinado momento e desinteressante para outras noutra momento. Assim, existem muitas imagens que são deixadas de fora, acabando por ser esquecidas. O livro fotográfico é uma espécie de arquivo que pode funcionar, muitas vezes, como contra-arquivo, guardando aquilo que o arquivo esqueceu.

Actualmente, no mundo da arte o arquivo tem sido questionado relativamente à sua constituição e à sua autoridade. Surgiu, também, uma tendência que vê o artista como arquivista, que intervém no arquivo num gesto de contra-memória ou de conhecimento alternativo. Muitos artistas contemporâneos, como Rosângela Rennó, procuram estas imagens esquecidas pelos arquivos, trazendo-as de volta à vida, salientando a sua importância para a memória colectiva.³²

O trabalho de Rosângela Rennó³³ pode ser integrado no movimento de apropriação surgido nos Estados Unidos na década de 70.³⁴ Rennó recusa-se a acrescentar mais imagens a um mundo já imageticamente saturado, interessando-se mais pela ideia da cópia e do simulacro do que pela ideia da

³¹ SONTAG, Susan - *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. Depósito Legal nº 13 438/86

³² *O arquivo tem que ser lido a partir de baixo, a partir de uma posição de solidariedade para com os deslocados, deformados, silenciados ou tornado invisível pelas máquinas de lucro e progresso.* [The archive has to be read from below, from a position of solidarity with those displaced, deformed, silenced or made invisible by the machineries of profit and progress.] in SEKULA, Allan. (1986) - Reading an Archive: Photography between labour and capital. in WELLS, Liz - The Photography Reader. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X p.451

³³ Rosângela Rennó é uma artista brasileira que vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formou-se em arquitectura pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, em 1986, e em Artes Plásticas na Escola de Guignard, também em Belo Horizonte, no mesmo ano. Em 1997, completou um doutoramento em artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É representada pela Galeria Vermelho na mesma cidade.

³⁴ Este movimento chegou mais tarde ao Brasil devido à ditadura, que fechou o país em si mesmo até 1985.

fotografia como prova do real.³⁵ Sendo assim, usa imagens já existentes, re-presentado-as e manipulando-as de forma a criar novas formas de ver.³⁶

A artista investiga a memória e o esquecimento, o arquivo e as suas falhas; quem tem autoridade para decidir o que merece ser guardado para a posteridade e o que está destinado ao esquecimento. *Immemorial* foi uma instalação realizada para a exposição *Revendo Brasília* em 1994. Era composta por 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia sem cor, em papel resinado, sobre bandejas de ferro e parafusos.

A exposição pretendia celebrar a capital brasileira, mas Rosângela Rennó foi a única artista que chamou a atenção para o lado negativo da construção da cidade.³⁷ Num armazém da empresa de construção Novacap, Rennó encontrou caixas com quinze mil ficheiros relativos aos trabalhadores que construíram a cidade de Brasília.³⁸

Destas imagens, a artista seleccionou quarenta fotografias de identificação de trabalhadores que morreram e dez fotografias de crianças e adolescentes que trabalharam na construção da capital. Na instalação, as fotografias dos trabalhadores que morreram foram manipuladas e colocadas no chão de forma a parecerem campas num cemitério. Uma cor acinzentada torna os retratos mais opacos, quase como se tivessem sido mesmo enterrados. A impressão foi feita em filme ortocromático, com tinta preta na parte de trás, o que faz com que as imagens pareçam espelhos, reflectindo a pessoa que as está a observar. Desta forma, é encorajada a identificação com os oprimidos representados nas imagens. As imagens das crianças foram colocadas na parede. Originalmente tinham 3 x 4 cm e foram ampliadas para 10 vezes o seu tamanho, um tamanho mais próprio para exposição em galeria.³⁹

³⁵ Esta ideia foi influenciada pela "ecologia da informação" teorizada por Andreas Müller-Pohle, artista e teórico alemão, que teve algum impacto no Brasil nos anos 80. Müller-Pohle defendia que um artista deveria ser capaz de usar imagens já existentes, encontrando nelas novos significados, em vez de contribuir para o exagero de imagens da nossa sociedade.

³⁶ BERTELLI PAGOTTO, Mariana - *Opacity and Re-Enchantment: Photographic Strategies in the Work of Rosângela Rennó*. [Master's Thesis] New South Wales: College of Fine Arts, University of South Wales, 2010

³⁷ A cidade foi construída entre 1957 e 1960 por centenas de pessoas que se dirigiram ao interior do país em busca dos ideais de ordem e progresso e de uma vida melhor. As condições de trabalho eram péssimas e morriam cerca de três trabalhadores por dia, que eram esquecidos e deixados nas fundações. Para além disso, o trabalho infantil era prática comum.

³⁸ BERTELLI PAGOTTO, Mariana - *Opacity and Re-Enchantment: Photographic Strategies in the Work of Rosângela Rennó*. [Master's Thesis] New South Wales: College of Fine Arts, University of South Wales, 2010

³⁹ BERTELLI PAGOTTO, Mariana - *Opacity and Re-Enchantment: Photographic Strategies in the Work of Rosângela Rennó*. [Master's Thesis] New South Wales: College of Fine Arts, University of South Wales, 2010

Este projecto denuncia as falhas do arquivo e a relação deste com o poder. A história é escrita através do arquivo. Quem controla o que é guardado ou esquecido pelo arquivo controla a escrita da história. Aqueles que não são guardados, são esquecidos. Deixados para trás, como se nunca tivessem existido.



FIG. 6 - Aspecto geral da instalação *Immemorial* de Rosângela Rennó

1.3. Fotografia amadora

*Mais que palavras, mais que pinturas, as fotografias antigas dão-nos uma impressão imediata, sem distorções, do passado (C.S. Minto, 1970)*⁴⁰

Toda a gente tem uma colecção de fotografias em casa, que contam *estórias* de família, *estórias* do passado. Os álbuns e fotografias pessoais são, desde há algum tempo, guardados em arquivos, vistos como uma forma de antropologia visual.⁴¹

Segundo Roland Barthes, a fotografia é uma testemunha de pouca confiança, porque é esquecido, muitas vezes, o seu lado subjectivo e as formas diferentes como estas podem ser interpretadas. A fotografia é mais usada na construção da história ligada à 'memória popular'.⁴² E, recentemente, tem havido um maior ênfase no conceito de memória, relativamente ao conceito de história, sendo mais valorizados registos informais como relatos, memórias ou fotografias. A história oral, a história dos grupos mais pequenos, as memórias individuais têm sido valorizadas em oposição à história oficial. Esta nova preocupação com a história local e das famílias, tem levado a um maior interesse nas fotografias amadoras como documentos históricos (antes, apenas eram valorizadas como testemunho de desenvolvimentos técnicos).⁴³ *Historicamente, as fotografias*

⁴⁰ *More than words, more than paintings or prints, old photographs convey an immediate, undistorted impression of the past (C.S. Minto) in WELLS, Liz. Photography. A Critical Introduction. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 56-57*

⁴¹ *... a fotografia popular, é cada vez mais utilizada como prova histórico-social. Álbuns pessoais, e outros materiais, são vistos como uma forma de antropologia visual e são catalogados dentro de uma série de arquivos, de diferentes escalas e preocupação temática. [... popular photography is increasingly used as social-historical evidence. Personal albums, and other materials, are viewed as a form of visual anthropology and are catalogued within a number of archives, of differing scale and thematic concern.] in WELLS, Liz - Photography. A Critical Introduction. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.55*

⁴² WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.60

⁴³ *Havia um desejo de escrever a história a partir de baixo, de ouvir relatos de pessoas comuns e de recuperar a textura das vidas comuns. Aqueles que tinham sido ocultados da história [...] insistiram em escrever as suas próprias histórias [...] e usaram fotografias pessoais como parte do processo. [There was a desire to write history from below, to listen to ordinary people's accounts and to recapture the texture of ordinary lives. Those who had been hidden from history [...] insisted on writing their own histories [...] and they used personal photographs as part of the process.] in WELLS, Liz - Photography. A Critical Introduction. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.150*

*personais são profundamente incertas, mas é nesta incerteza que o seu interesse reside.*⁴⁴ É esta incerteza que torna estas imagens capazes de promover a reflexão sobre a representação.

Actualmente, As fotografias pessoais são entendidas de forma diferente conforme o contexto em que se inserem: o historiador procura pistas para compreender o passado, e o representado na fotografia pessoal procura compreender a história da sua família. O artista que usa a fotografia pessoal tem ainda um entendimento diferente destas imagens, explorando a relação entre imagem e memória, fantasia e memória, identidade e fotografia. Desde os anos



FIG. 7 - Joachim Schmid - *Photogenic Drafts* (1991)

70, na arte contemporânea, as imagens pessoais têm sido um recurso importante para reflexões sobre o conceito de família e sobre a representação, sendo incorporadas no trabalho de artistas como Joachim Schmidt (1955-)⁴⁵ ou no trabalho de artistas que imitam o estilo das fotografias pessoais, como por

⁴⁴ *Historicamente, fotografias pessoais são profundamente incertas, mas é nesta mesma incerteza que o seu interesse reside. [Historically, personal pictures are deeply unreliable, but it is in this very unreliability that their interest lies.]* in WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.118

⁴⁵ Artista alemão que trabalha com *found photography*, reciclando imagens que foram “deitadas fora” e declarando: *No new photographs until the old ones are used up!*



FIG. 8 - Nan Goldin - *The Ballad of Sexual Dependency* (1986)

exemplo Nan Goldin (1953-)⁴⁶, quebrando assim as barreiras entre público e privado.

Em *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*⁴⁷, a fotografia não profissional é descrita como fotografia feita por lazer, que cria fundos e colecções, muitas vezes,

de grande valor documental. A sua principal função é a de registo, guardando certos momentos para a posteridade. Este género de fotografia é dividido por fotógrafos amadores; ocasionais; e fotografia pessoal ou privada.

Os fotógrafos amadores, que, até ao início do século XX eram maioritariamente homens e pertenciam apenas a classes altas devido ao elevado custo do equipamento, tinham, normalmente, bastantes conhecimentos da técnica fotográfica, e inspiravam-se no estilo dos fotógrafos profissionais. Esta inspiração nos fotógrafos profissionais sente-se mais na fotografia de património, de viagem e de retrato, sendo de salientar as sociedades fotográficas amadoras que realizavam viagens fotográficas, onde documentavam territórios pouco conhecidos pelo público em geral. No retrato, pode ser destacado o trabalho de Julia Margaret Cameron (1815-1879), uma fotógrafa amadora que



FIG. 9 - Julia Margaret Cameron - *The Kiss of Peace* (1869)

⁴⁶ Fotógrafa americana

⁴⁷ BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUSQUET, M- Àngels - *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Barcelona: Biblioteca de la imagen. CCG ediciones, 2001 ISBN 84-95483-11-4

produzia retratos de grande qualidade. Existia também uma vertente de profissionais que faziam uso da fotografia nas suas actividades, como por exemplo, biólogos, geólogos, arqueólogos ou arquitectos, produzindo fotografia científico-técnica.⁴⁸

Os fotógrafos ocasionais são aqueles que apenas tiram fotografias pontualmente, para obter registos de determinados momentos. Este género de fotografia cresceu bastante a partir do início do século XX, com a democratização da fotografia e liga-se essencialmente à fotografia de família.⁴⁹

A fotografia pessoal ou privada é descrita como aquela que é feita como recordação de momentos da vida. Geralmente, é idealizada, não mostrando a vida tal como ela é, mas como os retratados gostavam que fosse. Este género de fotografia teve uma grande importância ao reforçar os laços dentro das famílias, especialmente em casos de emigração ou guerra, onde fotografias eram preciosidades guardadas e trocadas para manter as relações familiares a longas distâncias.⁵⁰

Liz Wells, em *Photography: A Critical Introduction* apelida de fotografia popular tanto a fotografia pessoal⁵¹, como fotografias feitas por fotógrafos profissionais para uso pessoal, como a *cartes-de-visite*, ou fotografias de registo de eventos ou de associações a clubes ou sociedades.⁵² Este género de fotografia implica uma relação diferente entre o fotógrafo e o seu sujeito, porque as imagens são realizadas segundo a visão do sujeito e não do fotógrafo e tinha uma composição inspirada na pintura.

Num período marcado por uma rápida industrialização, uma maior mobilidade, crescimento urbano e a solidificação das identidades nacionais, o *Photographic Survey Movement* (1885-1918) foi criado com a intenção de criar e coleccionar imagens para guardar e registar o passado. Em 1889, W. Jerome Harrison teve a ideia de fazer uma pesquisa fotográfica com imagens de

⁴⁸ BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUSQUET, M- Àngels - *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Barcelona: Biblioteca de la imagen. CCG ediciones, 2001 ISBN 84-95483-11-4

⁴⁹ BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUSQUET, M- Àngels - *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Barcelona: Biblioteca de la imagen. CCG ediciones, 2001 ISBN 84-95483-11-4

⁵⁰ BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUSQUET, M- Àngels - *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Barcelona: Biblioteca de la imagen. CCG ediciones, 2001 ISBN 84-95483-11-4

⁵¹ Liz Wells não usa o termo fotografia de família porque o acha demasiado redutor visto que a fotografia de família abarcar mais temáticas que apenas a temática da família. [We have chosen to speak here of 'private' or 'personal' pictures rather than the more usual 'family' and private experience is too easily made and excludes too much.] in WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.5

⁵² WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.55

amadores, de forma a criar um arquivo para o futuro.⁵³ Este movimento teve um paralelismo no movimento *Mass Observation* surgido em 1917 na Grã-Bretanha, onde amadores recolhiam fotografias e escreviam sobre a época com o objectivo de arquivar para o futuro as vivências da altura.⁵⁴



FIG.10 - *Cartes-de-visite* (1860-1865)

Na era vitoriana (1837-1901) a fotografia foi muito valorizada pela sua capacidade de testemunho. A burguesia corria para os estúdios fotográficos para guardar a sua imagem para a posterioridade e as *cartes-de-visite*⁵⁵ tornaram-se uma moda e um objecto de colecção. Foi nesta altura que surgiu o álbum, como uma ferramenta para guardar de forma conveniente e segura as *cartes-de-visite*. Estes álbuns, normalmente



FIG.11 - Álbum vitoriano *Woodville*



FIG.12 - Álbum vitoriano

⁵³ EDWARDS, Elizabeth - "Sacred Monuments of the Nation's Growth and Hope". *Amateur Photography and Imagining the Past*. In EDWARDS, Elizabeth - *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*. Durham & London: Duke University Press, 2012. ISBN 978-0-8223-5104-7

⁵⁴ MASS OBSERVATION, *A brief history*, disponível em http://www.massobs.org.uk/a_brief_history.htm, acedido a 8 de Setembro de 2014

⁵⁵ Inventada por André-Adolphe Disdéri em 1854; tratavam-se de pequenas impressões montadas num cartão decorada.

organizados segundo um tema - relação com o arquivo, - documentaram a vida da época, e são agora preservados em museus para que possam ser explorados e investigados.



FIG. 13 - Álbum vitoriano



FIG. 14 - William Henry Fox Talbot - *The Pencil of Nature* (1843)

Pode-se considerar o livro de William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (1843) o



FIG. 15 - William Henry Fox Talbot - *The Pencil of Nature*: plate VII (1843)

primeiro álbum. Faziam-se álbuns de pessoas famosas, de locais exóticos, de viagens, de monumentos ou de factos históricos. Estes álbuns eram comprados pelos burgueses, especialmente pelas mulheres, e, mais tarde, pelo proletariado, e podem ser considerados os antecedentes das revistas ilustradas.

Os álbuns de família desta altura eram os álbuns dos mais abastados porque a fotografia era cara e portanto, não era acessível às classes mais baixas.



FIG. 16 - Jacob Riis - *Children sleeping on the New York Streets* (1888)

Assim, havia uma falta de imagens da sociedade mais pobre, que fotógrafos como Jacob Riis (1849-1914)⁵⁶, tentaram colmatar.⁵⁷

Martha Langford, em *Suspended Conversations*, descreve três categorias de álbuns que surgiram nos séculos XIX e XX: os álbuns pessoais, os álbuns de especialidade e os álbuns oficiais. Nos álbuns pessoais podemos encontrar colecções, memórias, *travelogues*, ou a genealogia de uma família⁵⁸.

Em 1851, foi publicado um álbum por Henry Mayhew denominado *London Labour and London Poor*, que mostrava as condições de vida da altura e é um exemplo da fotografia a ser usada para documentar uma época. No mesmo ano, Francis Wey (1812-1882)⁵⁹ criou a primeira sociedade fotográfica - a *Société Héliographique* - que pretendia coleccionar fotografias de monumentos através das suas viagens heliográficas, fomentando assim, a identidade nacional dos locais que visitavam. Os fotógrafos que colaboravam nestas campanhas eram tanto profissionais como amadores. Em Inglaterra surgiu a *Society for*

⁵⁶ Fotógrafo americano de origem dinamarquesa que se dedicou ao documentarismo social.

⁵⁷ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.133

⁵⁸ LANGFORD, Martha - *Suspended Conversations. The afterlife of Memory In Photographic Albums*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001. ISBN 978-0-7735-3392-9

⁵⁹ Escritor e crítico de arte francês.

Photographing the Relics of Old London (1874-1886) e a *National Photographic Record Association*, em 1897, que fotografava festas tradicionais inglesas. Os álbuns de Sir Arnold Wilson (1870-1920) documentavam as férias em família e os momentos de lazer.⁶⁰

Já foi referido no subcapítulo anterior, o uso da fotografia na crimonologia e na frenologia.

Nos inícios do século XX, houve uma mudança radical. A partir de 1890, a classe média começou a ter mais tempo de lazer, a semana de trabalho tornou-se mais curta e as linhas ferroviárias mais desenvolvidas, o que permitiu às famílias de classe média começarem a ter mais momentos de lazer. Nos locais onde as famílias iam relaxar começaram a aparecer fotógrafos profissionais que faziam ferrótipos⁶¹ e vendiam as fotografias em formato postal.⁶²

Em 1899, George Eastman (1854-1932)⁶³ lançou a primeira câmara Kodak, barata e de fácil utilização, apresentada com o conhecido slogan "You press the button, we do the rest". Esta câmara dispensava negativos de vidro e tripé, e os



FIG. 17 - Kodak slogan "You press the button, we do the rest"

⁶⁰ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 120-124

⁶¹ Processo constituído por um negativo de chapa húmida de colódio com um fundo escuro para a formação do positivo. Era utilizada uma folha de metal esmaltada de preto ou castanho escuro como suporte do colódio. Era de baixo custo e rápido devido aos materiais empregados e às novas soluções de processamento químico.

⁶² WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 133-134

⁶³ Empresário americano que fundou a Eastman Kodak Company.

rolos⁶⁴ eram enviados dentro da câmara para a Kodak, que voltava com um rolo novo pronto a utilizar, juntamente com as imagens reveladas. Em 1900, surgiu a Kodak Brownie, publicitada como algo tão simples de utilizar que até por crianças



FIG. 18 - Kodak Brownie

podia ser usada, sendo, praticamente, acessível a qualquer um. A partir desta altura, o número de fotografias realizadas começou a aumentar exponencialmente. Estes desenvolvimentos permitiram que qualquer pessoa pudesse fotografar facilmente em qualquer momento e, o que bem entendesse. Muitas vezes, juntamente com as *Brownie*, vinham

álbuns para serem preenchidos com as imagens fotografadas.⁶⁵

Estas câmaras eram maioritariamente usadas por mulheres, que documentavam a vida doméstica e familiar. A publicidade da Kodak, entre 1910 e 1930, pretendia atingir o público feminino: as máquinas eram coloridas, chegando mesmo a surgir um modelo, a *Vanity Kodak*, que vinha acompanhada por um estojo de maquilhagem. Os homens, normalmente, dedicavam-se a uma fotografia amadora "mais séria" seguindo a linha do século anterior.⁶⁶



FIG. 19 - Vanity Kodak

Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a venda de câmaras fotográficas aumentou substancialmente para que se registassem os soldados antes de estes irem para a guerra, e para que estes pudessem levar com eles, numa imagem, a família que deixavam para trás.⁶⁷

⁶⁴ Uma inovação também de Eastman

⁶⁵ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 138-142

⁶⁶ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 140-142

⁶⁷ ⁶⁷ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 144



FIG. 20 - Polaroid SX70



FIG. 21 - Kodak Instamatic

A cor surgiu nos anos 60: a partir de 1963 surgiu a Polaroid SX-70, que revelava as fotografias (positivas) em instantes, e a Kodak Instamatic. As imagens ganharam uma maior naturalidade, auxiliada pela maior facilidade de uso (foco fixo, flash automático). A partir dos anos 70, os momentos politicamente incorrectos começaram também a ser registados.⁶⁸

A evolução da fotografia contribuiu para a modernização da nossa sociedade, fomentando a individualidade e participando nos novos conceitos de tempo livre.

A fotografia de família tornou-se num passatempo popular no século XX, fazendo parte do papel das mães, assim como das filhas, primas e tias⁶⁹. Muitas vezes, quem tirava as fotografias era um homem, mas eram as mulheres que as guardavam e catalogavam, normalmente em álbuns.

A maior parte da fotografia de família mostra membros da família em momentos alegres e de lazer, o que levou este género fotográfico a ser criticado por ser demasiado idílico e banal, visualmente desinteressante. As famílias pretendem guardar apenas os momentos felizes, os infelizes não querem recordar através de imagens porque estes ficam para sempre marcados.⁷⁰ Nem

⁶⁸ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.147

⁶⁹ Gillian Rose, em *Doing Family Photography* associa a fotografia de família maioritariamente às mulheres.

⁷⁰ O facto das fotografias só mostrarem momentos felizes é uma das críticas que são feitas à fotografia de família (especialmente por feministas), por ser apenas uma visão parcial da vida em família e não mostrar os momentos menos felizes. O trabalho doméstico feminino é ignorado. Mas, as mulheres têm noção desta parcialidade e estão felizes com ela. São estes momentos que querem guardar e, no fundo, o trabalho doméstico feminino está presente nas imagens, na própria prática e distribuição das fotografias de família. A fotografia mostra aquilo que as mulheres querem: uma família unida, uma criança em desenvolvimento e um lar feliz.

sempre as fotografias são bem tratadas, sendo às vezes atiradas para caixas ou pastas. A qualidade técnica não costuma ser procurada neste género de imagem, mas as imagens desfocadas ou mal enquadradas são evitadas, e muitas vezes deixadas de fora dos álbuns. É mais importante o acto de tirar fotografias, de uma forma quase obsessiva, assim como quem tirou a fotografia, quem está nela representado e quem possui a imagem.⁷¹

A veracidade destas imagens é assumida pelas famílias. As fotografias são guardadas e mostradas como prova de como é e como era a família, às vezes com uma veracidade superior à do olho humano, como se mostrassem mais. Isto, deve-se ao facto de ao visualizar imagens antigas, memórias serem desencadeadas, passando assim, outros momentos a serem lembrados.⁷²

A fotografia de família teve e têm um papel importante na preservação da unidade da família, ou mesmo de amizades, e sempre viajou muito: são enviadas em cartas para familiares distantes, e, mais recentemente, enviadas em anexos de *e-mails*, ou colocadas em *sites* de partilha de imagens como o *Flicker* ou o *Photo Bucket*.⁷³ Segundo Gillian Rose, *a fotografia de família, viajando, realmente cria uma espécie de espaço global, conectando familiares distantes uns com os outros de várias formas*.⁷⁴ Estas imagens são objectos importantes para a criação do espaço doméstico, transformando a casa num lar através da presença indexical da família, articulando, desta forma, presença, ausência e perda. As fotografias têm o poder de trazer aqueles que estão mais longe, mais perto e, quanto mais longe estão os familiares, mais importante se torna

⁷¹ ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1 p.14

⁷² Assim, as fotografias são vistas como portadoras de verdadeira evidência do que estava lá quando elas foram tiradas, ainda mais verdadeiras do que as testemunhas humanas dessas cenas. [...] O efeito da veracidade da fotografia é o de agir como uma impulsionadora das memórias que de outra forma não são recordadas. [Thus photographs are seen as carriers of true evidence of what was there when they were taken, truer even than the human witnesses to those scenes. [...] The effect of photograph's truthfulness is to act as a prompt to memories that may otherwise not be recalled.] in ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1 p.30-31

⁷³ A página de *facebook* donde partiu o projecto *Vestígios* é um bom exemplo desta forma actual de partilhar imagens.

⁷⁴ ... family snaps travelling do indeed make a certain sort of global space, connecting distant family members with each other in various ways. in ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1 p.5

fotografar e enviar fotografias.⁷⁵ Podem também trazer uma nostalgia ou dor em relação ao passado.

Segundo Gillian Rose, a fotografia de família não pode ser pensada, sem se considerar o que é feito com ela, as *performances* que lhe estão associadas.⁷⁶ O aspecto visual de imagem não é suficiente para a classificar como fotografia de família, é necessário que a imagem também seja tratada como uma fotografia de família.⁷⁷

No estudo feito por Rose, todas as pessoas com quem falou sentiam a necessidade de fazer algo com as imagens, principalmente datá-las, imprimir-las (no caso de serem analógicas) e guardadas para que não se estragassem, quer fosse em álbuns ou caixas. O álbum torna-se um objecto de grande importância para a família, sendo dos primeiros objectos a salvar em caso de desastres naturais. Segundo Martha Langford, existe um paralelismo importante entre o álbum fotográfico e a oralidade. Esta, descodifica o álbum. Quando se visualiza um álbum em família, vai-se contando a história das imagens, o que se relaciona de uma forma muito forte com a *performance*, com a oralidade e o *storytelling* do passado.⁷⁸ Esta forma de ver as imagens⁷⁹ aproxima a família e faz com que

⁷⁵ A indexicalidade de uma fotografia significa que ela é tratada como um vestígio da pessoa que está representada, e pode assim contribuir para a sua presença no lar, mas essa presença é mais valorizada quando a pessoa real está, de facto ausente, ou mudada. [The indexicality of a photo means that it is treated as a trace of the person it pictures, and can thus bring their presence into the home, but that presence is most valued when the actual person is in fact absent, or changed.] in ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1 p.54

⁷⁶ ... só quando as fotografias de família são pensadas como conjuntos de tanto um certo tipo de objecto como um certo tipo de prática é que a sua importância pode ser totalmente apreciada. [...] it is not until family photographs are thought of as assemblages of both a certain kind of object and a certain kind of practice that their importance can be fully appreciated. (ROSE, Gillian. *Doing Family Photography*.) in ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1 p.12-13

⁷⁷ ... o aspecto de uma determinada fotografia não é suficiente para defini-la como uma fotografia de família. Para ser uma fotografia da família, uma imagem tem de ter a aparência de uma fotografia de família, mas também tem que ser tratada como tal. Tem que ter coisas que se fazem com fotografias de família feitas com ela. Tem que participar em práticas de fotografia de família. [...] what a particular photo looks like is not sufficient to define it as a family photo. To be a family photograph, an image has to look like a family photo but also to be treated like one. It has to have family photography things done with it. It has to be a participant in family photography practices.] in ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1 p.23

⁷⁸ Vozes devem ser ouvidas para as memórias serem preservadas, para o álbum de cumprir a sua função. [Voices must be heard for memories to be preserved, for the album to fulfill its function.] in LANGFORD, Martha - *Suspended Conversations. The afterlife of Memory in Photographic Albums*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001. ISBN 978-0-7735-3392-9 p.5

⁷⁹ Com frequência, se eu me lembro de alguma coisa é porque os outros me incitam a lembrá-la, porque a memória deles vem em auxílio da minha e a minha encontra apoio na deles. Toda a recordação, por muito pessoal que possa ser, mesmo a recordação de acontecimentos que só nós presenciámos, ou a de pensamentos e sentimentos que ficaram por exprimir, existe em relação com todo um conjunto de ideias que muitos outros possuem: com pessoas, lugares, datas, palavras, formas de linguagem, isto é, com toda a vida material e moral das sociedades de que fazemos parte, ou das quais fizemos parte. in CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.44

mais memórias vão surgindo.⁸⁰ Recentemente, o álbum tem sido substituído por *slideshows* envolvendo todos os membros da família que vão vendo e comentando. Tanto no álbum como no *slideshow*, as imagens activam memórias, que são trazidas de volta à vida.⁸¹ Assim, curiosamente um produto da revolução industrial - a fotografia - acabou por perpetuar a tradição oral: *To 'speak' the photographic album is to hear and to 'see' its roots in orality.*⁸²

Sem esta oralidade associada à *performance* da visualização do álbum, este torna-se descontextualizado, faltando-lhe algo para ligar ou contar as histórias de todas as suas imagens, mas permitindo assim, um re-contextualização. Alguns álbuns têm anotações, com datas ou nomes que ajudam a compreender a sua história.

Recentemente, a fotografia de família está a sair do domínio privado. Antes guardadas religiosamente e apenas partilhadas com família e amigos chegados, agora começam a surgir em *t-shirts*, canecas e carteiras. São também carregadas em *sites* de partilha de imagem ou redes sociais como o *facebook* todos os dias.

As fotografias de família tornadas públicas têm um efeito de empatia por serem reconhecidas não por quem representam mas pela forma como estão representadas. Em *Vestígios*, as fotografias apropriadas poderão evocar memórias no público, relacionadas com as imagens que são apresentadas, e por isso, pensou-se em ter um local onde o público pudesse contribuir para o projecto, deixando as suas memórias na instalação - *Memory Book*⁸³.

Cem anos depois da revolução fotográfica criada pelas máquinas Kodak, uma nova revolução fotográfica surgiu: o digital, uma era *pós-fotográfica*⁸⁴. Agora, o controlo é ainda maior, e a distribuição de imagens ainda mais rápida e simples: as imagens podem ser copiadas infinitamente; os programas para editar

⁸⁰ Esta "técnica" foi utilizada na produção de *Vestígios*: ao procurar junto dos arouquenses histórias sobre o passado, mostrou-se as imagens de forma a activar memórias "enterradas" no subconsciente.

⁸¹ Henry Sayre [...] descreve a apresentação de slides e o álbum de família como "os recursos mnemónicos de uma nova história oral". Esta é outra maneira de dizer que o álbum funciona como uma "aide-de-mémoire" pictórica para a recitação, _ a narração de histórias [Henry Sayre [...] describes the slide show and the family album as "the mnemonic devices of a new oral history". This is another way of saying that the album functions as a pictorial 'aide-de-mémoire' to recitation, to the telling of stories.] LANGFORD, Martha - *Suspended Conversations. The afterlife of Memory in Photographic Albums*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001. ISBN 978-0-7735-3392-9 p.5

⁸² LANGFORD, Martha - *Suspended Conversations. The afterlife of Memory in Photographic Albums*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001. ISBN 978-0-7735-3392-9 p.21

⁸³ Livro colocado na instalação para que qualquer pessoa possa deixar um comentário, ou memória que lhe seja evocada pelo projecto.

⁸⁴ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8

as imagens e para as guardar, organizar e coleccionar são acessíveis e fáceis de utilizar e as imagens podem ser enviadas em segundos por e-mail, ou colocadas na Internet, em redes sociais, ou enviadas por telemóvel. Existem redes sociais de genealogia que promovem a colocação de fotografias de família antigas online.

Todas estas inovações criaram um momento de crise na fotografia. Com a facilidade de manipular a imagem, criou-se a ideia de que não era possível confiar nas imagens, ditas reais e objectivas. No entanto, esta assunção está errada, pois a manipulação sempre foi possível e sempre esteve presente na arte, apenas se tornou mais simples.⁸⁵ Surgiu, também, uma tendência em misturar meios diferentes, questão que será explorada no capítulo seguinte.

Imagens antigas, que antes eram pouco acessíveis por serem demasiado frágeis, foram digitalizadas e agora estão acessíveis a qualquer pessoa através da internet, difundindo-se com a mesma rapidez que qualquer imagem digital. Hoje em dia, qualquer pessoa pode ter um *scanner* simples e digitalizar as suas imagens pessoais, de família, colocando-as *online* e facilitando o acesso a historiadores, artistas ou amadores. Este ponto teve um grande impacto. Hoje em dia, arquivos e bibliotecas têm os seus espólios *online* para que qualquer um os possa visualizar.⁸⁶

⁸⁵ O argumento de Rosler é que a manipulação era parte integrante da fotografia como visto nos primeiros usos de múltiplos negativos por fotógrafos como Oscar Rejlander e nas abertamente manipuladoras alternativas tradições da fotografia, como a fotomontagem e o trabalho dos dadaístas e de John Heartfield. Subsequentemente, Manovich afirmou que "a tecnologia digital não subverte a fotografia "normal" porque a fotografia "normal" nunca existiu." (Manovich 2003: 245) Batchen (2001: 137) também argumenta que a fotografia não é nada se não uma história de imagens manipuladas. [...] Rosler's argument that manipulation was integral to photography as seen in the very earliest uses of multiple negatives by photographers like Oscar Rejlander and in the openly manipulative, alternative traditions of photography, represented by photomontage and the work of Dadaists and John Heartfield. Subsequently, Manovich has asserted the 'Digital technology does not subvert "normal" photography because "normal" photography never existed' (Manovich 2003: 245) Batchen (2001: 137) also argues that photography is nothing if not a history of manipulated images.] in WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.329

⁸⁶ WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.302

1.4. A transmissão da memória

*O conhecimento de todas as actividades humanas passadas só é possível através do conhecimento dos seus vestígios.*⁸⁷

A nossa experiência do passado e do presente relaciona-se e influencia-se mutuamente: a nossa experiência do presente depende muito daquilo que conhecemos do passado, podendo chegar a distorcer aquilo que conhecemos como passado; da mesma forma, o passado é influenciado por aquilo que conhecemos do presente. Para reconhecermos algo como familiar, recorreremos à nossa experiência passada. Até o nosso carácter definimos através da forma como vemos as nossas acções passadas.⁸⁸

O conhecimento do passado e as suas imagens são transmitidos e conservados através de *performances*. Um dos exemplos da *performance* associada ao álbum fotográfico já foi abordado no subcapítulo anterior.

Segundo Paul Connerton, existem duas formas diferentes de trazer o passado ao presente, preservando, assim, a memória: representar e recordar. No representar, são revividos, no presente, momentos do passado, muitas vezes sem consciência da sua origem ou carácter repetitivos. Esta representação ganha forma nos rituais e nas cerimónias comemorativas. Estes rituais, normalmente, são *estilizados, estereotipados e repetitivos*⁸⁹ e aqueles que os praticam vêm uma certa obrigatoriedade no acto. Normalmente são realizados em determinado local e data, re-criando acontecimentos passados (muitos deles religiosos - festas populares, casamentos, o Natal, funerais) e são de grande importância para a comunidade. Existe sempre uma repetição do ritual que *subentende, automaticamente, a continuidade com o passado*,⁹⁰ encenando, frequentemente,

⁸⁷ CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.16

⁸⁸ CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.4

⁸⁹ CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.52

⁹⁰ CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p. 53-54

acontecimentos que se pensa terem tido lugar no passado.⁹¹ As cerimónias comemorativas *mantêm o passado vivo através de uma representação descritiva de acontecimentos passados. Trata-se de reencenações do passado, do seu regresso sob uma forma representacional que inclui normalmente um simulacro da cena ou da situação recapturada.*⁹² As festas populares - centrais na cultura arouquense - são uma das principais formas (apesar de um pouco inconscientes) de manter viva a memória. Igualmente presentes, também, em Arouca são os grupos etnográficos e ranchos folclóricos, que, através da música e da dança tradicional preservam vivências e *estórias* antigas.

A reconstrução histórica é também um impulsionador da memória, preservando assim, a memória local. Esta é uma prática realizada várias vezes em Arouca, onde, no mosteiro são recriados momentos da vida de há séculos atrás.

Recordar trata de relembrar acontecimentos isolados, criando com eles uma narrativa com sentido. Aqui, torna-se importante o papel dos avós e a oralidade. Nas sociedades rurais acontecia muitas vezes os pais trabalharem durante o dia e serem os avós a tomar conta das crianças. Era a partir dos avós que a memória era transmitida às gerações seguintes.⁹³ Através do convívio constante com os avós, as crianças aprendiam rapidamente como se fazia tudo, observando e seguindo os avós. Numa altura em que não havia televisão ou videojogos, o "contar de histórias" pelos avós também tinha um papel importante na transmissão da memória.⁹⁴ Esta forma de transmitir a memória é central em Arouca, onde os "antigos" são muitos e estão sempre prontos a contar como era antigamente.

A Câmara Municipal de Arouca apoia bastante estas formas de preservar a memória - as reconstruções históricas, os ranchos folclóricos, os grupos etnográficos e as festas populares - mas há ainda uma falta de consciência do papel que a fotografia pode desempenhar na preservação da memória. Ultimamente, têm surgido algumas iniciativas privadas que pretendem não só

⁹¹ As *performances* associadas à missa são um bom exemplo destas encenações.

⁹² CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.91

⁹³ ... *para dizermos que um grupo social, cuja duração excede o tempo de vida de qualquer indivíduo, é capaz de "recordar" em conjunto, não basta que os vários membros que compõem esse grupo, num dado momento, sejam capazes de reter as representações mentais que dizem respeito ao passado do grupo. É necessário também que os membros mais velhos do grupo não negligenciem a transmissão dessas representações mentais que dizem respeito ao passado do grupo.* in CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.46

⁹⁴ CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9 p.47

preservar imagens já existentes como também realizar mais imagens do concelho. São disto exemplo a Associação de Defesa do Património Arouquense; a União de Fotógrafos de Arouca (UFA); o Movimento Fotográfico Arouquense (MFA); e a página do *facebook* *Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca*. No entanto, é necessário que as entidades institucionais tenham um papel mais presente e activo, na preservação da memória fotográfica do conselho, seguindo o exemplo destas pequenas iniciativas privadas.

CAPÍTULO II
PÓS-MODERNISMO E APROPRIAÇÃO

2.1. PÓS-MODERNISMO

*A câmara, em todas as suas manifestações, é o nosso deus, dispensando o que erradamente consideramos como verdade. A Fotografia é o mundo moderno.*⁹⁵

Thomas Lawson (1951-)⁹⁶

Segundo Eleanor Heartne, o Pós-Modernismo é algo difícil de definir, visto abarcar várias vertentes e tendências controversas. Apesar disto, é sempre visto como uma reacção ao Modernismo, assim como aos ideais iluministas.⁹⁷ Douglas Crimp reforça esta ideia ao referir que *o Pós-Modernismo só pode ser entendido como uma quebra específica com o modernismo, com aquelas instituições que moldam o discurso modernista.*⁹⁸ No modernismo⁹⁹ existiu um desejo de renovação, de deixar o passado para trás, começando tudo de novo, com a sociedade transformada pelo capitalismo¹⁰⁰. Mas esta rejeição do passado, cria uma situação paradoxal, porque *quanto mais radical é a rejeição de tudo o que veio antes, maior é a dependência relativamente ao passado.*¹⁰¹ No pós-modernismo, o passado e a memória voltaram em força, sendo muito utilizadas e re-utilizadas imagens, técnicas e estilos do passado.

O termo "pós-modernismo" foi usado pela primeira vez em 1938 por Arnold Toynbee, para descrever uma nova época, iniciada em 1875, caracterizada pelo fim do ocidente, do individualismo e do capitalismo. Em 1979, surgiu na Arquitectura, com Philip Johnson¹⁰², quando o mesmo começou a

⁹⁵ in HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN 972-23-2746 p. 33

⁹⁶ Artista escocês que fazia parte da *Pictures Generation*

⁹⁷ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN 972-23-2746 p.6

⁹⁸ CRIMP, Douglas - *The Photographic Activity of Postmodernism*. October, vol.15, p.90-100, 1980. p.92

⁹⁹ O movimento modernista (primeira metade do século XX) caracterizou-se por uma ruptura com o passado e uma vontade de criar uma nova cultura.

¹⁰⁰ Sistema económico em que os meios de produção e distribuição são de propriedade privada, com fins lucrativos.

¹⁰¹ Paul de Mann citado por Paul Connerton in CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9

¹⁰² um dos criadores do Estilo Internacional

incluir elementos da imagética *pop* nos seus edifícios. Na arte, o pós-modernismo surgiu nos anos 80, com a *Pop Art*, a Arte Conceptual e o Minimalismo. Mas, muito antes dos anos 80, já se começavam a formular ideias que viriam a ser usadas no pós-modernismo, sendo disto um exemplo o conceito dadaísta de Duchamp (1887-1968)¹⁰³ do *readymade*, que terá um "discípulo" na apropriação pós-modernista.¹⁰⁴

O período em que surgiu o Pós-Modernismo foi marcado por uma crise de identidade, assim como por uma mudança da produção para a representação, problemática abordada por Walter Benjamin. A influência dos *mass media* e o exagero imagético foram também temáticas centrais ao pós-modernismo.

Em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin reflecte sobre as mudanças que ocorreram desde o aparecimento da fotografia, com a sua rápida capacidade de reprodução,¹⁰⁵ e das suas consequências na arte. A cópia mecânica reproduz de forma exacta um original mas *mesmo na reprodução técnica mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte - a sua existência única no lugar em que se encontra.*¹⁰⁶ Agora, para conhecer uma obra de arte, não é necessário estar na presença do original, as imagens deixaram de estar dependentes do seu contexto original, abrindo-se a possibilidade de as re-contextualizar, re-interpretar e usar de outra forma.¹⁰⁷

O pós-modernismo relacionava-se também com o dadaísmo por ser uma arte não elitista, contra a autonomia da obra e o purismo, desejando-se uma

¹⁰³ Pintor, escultor e poeta francês, essencialmente integrado no movimento dadaísta.

¹⁰⁴ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN 972-23-2746 p.11

¹⁰⁵ *Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala.* (P64)

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter - *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. In BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012. ISBN 9789896412708 p. 64-65

¹⁰⁷ ... *Imagens que existiam anteriormente num local e durante um tempo podiam agora ser vistas simultaneamente por uma variedade de novas audiências em variadas situações. O conhecimento do trabalho e o seu significado já não estava dependente do contexto original abrindo-se a múltiplas interpretações e leituras. Podiam também ser utilizados para novos usos....* [images which had previously existed in one place at one time could now be seen simultaneously by a variety of new audiences in a diverse range of situations. Knowledge of the work was no longer dependent upon their original context for their meaning and became open to multiple interpretations and readings. They could also be put to new uses. [...]] In WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.308

obra mais activa e performativa.¹⁰⁸ Desde os anos 60 que a arte tentava quebrar a ideia de arte fixa, tentando envolver mais o espectador e torná-lo mais activo e participante, substituindo a contemplação pela acção. Surgiram então várias vertentes artísticas nos anos 70 como a *land art* ou o *happening* que envolviam mais o espectador. Estas artes eram efémeras, e usavam a fotografia para guardar para a posteridade as evidências da sua ocorrência.¹⁰⁹

Eleanor Heartne, no seu livro *Pós-Modernismo*¹¹⁰, dividiu o movimento em cinco vertentes: o Neo-Expressinismo¹¹¹; os Anti-Estetas; a Crítica ao Objecto do Quotidiano¹¹²; Feminismo¹¹³ e o Multiculturalismo¹¹⁴.

Os Anti-Estetas, que aqui nos interessam mais, rejeitavam a pintura e negavam a estética, adoptando a fotografia, o texto e o filme como as práticas que melhor se adequavam à arte da época. Desta forma, exploravam a representação, desconstruindo o objecto de arte. A fotografia era central para a publicidade e os *mass media* e, como tal, tornou-se central para a crítica à sociedade e a ferramenta ideal para os artistas. O pós-modernismo negava a singularidade e a originalidade, e encontrava, assim, na



FIG. 22 - Gerhard Richter - *Family at Seaside* (1964)

¹⁰⁸ De um modo mais geral, no final dos anos sessenta, foi quebranda a concepção da obra fixa na tela ou no volume fechado da escultura. Ao mesmo tempo, era necessário, urgentemente substituir a contemplação aurática do trabalho no âmbito de uma instituição de legitimidade cultural (museu, galeria) pela acção, o evento ou o acontecimento. [De forma más general, a finales de los sesenta, se trataba de romper con la concepción de la obra fijada sobre el lienzo o en el volumen cerrado de la escultura. A la vez, convenía, de forma urgente, sustituir la contemplación aurática de la obra en el marco de una institución de legitimación cultural (museo, galería) por la acción, el event o el happening.] in BAQUÉ, Dominique - *La Fotografía Plástica*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2003. ISBN 9788425219306 p.12

¹⁰⁹ BAQUÉ, Dominique - *La Fotografía Plástica*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2003. ISBN 9788425219306 p. 11-14

¹¹⁰ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN 972-23-2746

¹¹¹ O Neo-Expressinismo, desenvolvido principalmente na Alemanha, Itália, Grã-Bretanha e Estados Unidos caracterizava-se por uma procura de uma identidade nacional, opondo-se ao mesmo tempo, a ideias nacionalistas. Possuía uma atracção pelo passado, procurando um retorno ao sentimento e ao humanismo.

¹¹² Estes artistas acreditavam que o gesto de Duchamp [tornar um urinol num objecto de arte], em vez de subestimar a nobre Arte, tinha conferido a famosa aura de Walter Benjamin a uma humilde instalação sanitária, In HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN 972-23-2746 p.41-42; sendo assim, elevavam objecto do quotidiano a arte, assemelhando-se assim à Pop Art, criticando o capitalismo e a sociedade de consumo.

¹¹³ Obras de artistas como Barbara Kruger, Laurie Simmons e Cindy Sherman. Esta vertente pensava o papel da mulher na sociedade actual, assim como os estereótipos associados.

¹¹⁴ Contra a centralização da arte nas sociedade ocidentais. As obras investigam tradições nativas, mitologia e folclore.

fotografia e na sua fácil reprodução a partir de um negativo o meio perfeito para trabalhar.¹¹⁵ Artistas como Gerhard Richter (1932-)¹¹⁶ e Andy Warhol (1928-1987)¹¹⁷ faziam pinturas baseadas em fotografias,



FIG. 24 - John Baldessari - *California Map Project* (1969)

misturando duas práticas artísticas distintas.

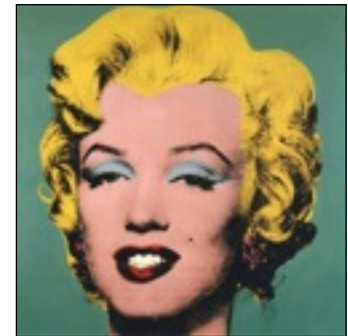


FIG. 23 - Andy Warhol - *Marilyn Monroe* (1967)

Mais tarde, outros artistas como John Baldessari (1931-)¹¹⁸ e Victor Burgin (1941-)¹¹⁹, foram mais longe, eliminando completamente o

toque e qualquer referência ao contexto original. Estes artistas apropriavam-se de imagens, deixando a interpretação das mesmas para o observador.

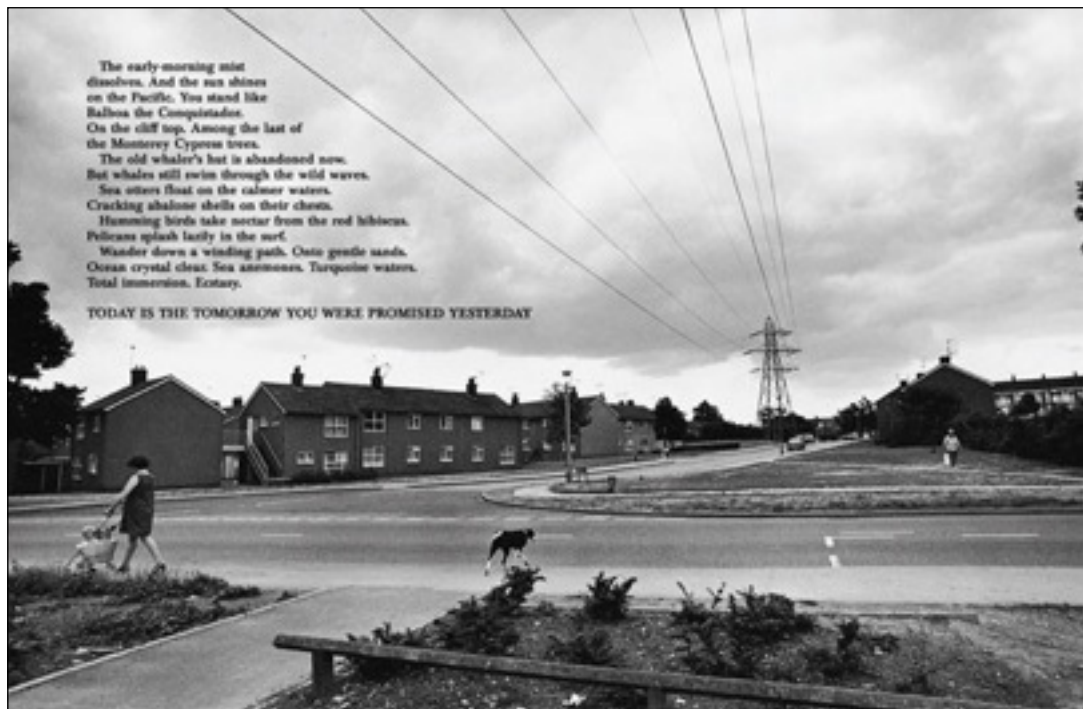


FIG. 25 - Victor Burgin - *Today is the tomorrow you were promised yesterday* (1976)

¹¹⁵ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN 972-23-2746 p. 27-40

¹¹⁶ Artista visual alemão

¹¹⁷ Artista americano, importante no movimento *Pop art* (anos 50-60)

¹¹⁸ Artista conceptual americano

¹¹⁹ Artista conceptual inglês

Durante muitos anos, a fotografia lutou para ser aceite como arte, usando como técnica a aproximação a outras formas de arte, como a pintura. Nos anos 70, ao documentar formas de arte efémeras, como o *happening* ou a *land art*, algumas fotografias começaram a ser numeradas e vendidas como obras de arte.¹²⁰

Segundo Dominique Baqué, a fotografia só se converteu em obra de arte por ela mesma nos anos 80, após a sua mistura com as artes plásticas. Antes desta altura, a fotografia já predominava (com o periodismo americano e o humanismo francês), mas a forma mais usual era o livro. A partir desta altura, a fotografia conquista definitivamente o museu, abrindo-se a possibilidade de contaminação com outras artes. Surgem então duas posturas: os artistas que utilizam a fotografia da mesma forma que utilizam outras práticas, inserindo-se no campo das artes plásticas; e os fotógrafos puros, que utilizam apenas a fotografia.¹²¹ Para além destas duas posturas, surgem outras variantes como o caso de Erwim Wurm (1954-)¹²² e as suas *One Minute Sculptures* que apesar de apresentar fotografias como seu objecto artístico final, se



FIG. 26 - Erwim Wurm - *One Minute Sculptures* (1997)

¹²⁰ *Por fim, quando se sabe que, no caso de certos artistas da land art venderam registos fotográficos das suas acções e houve um controlo delicado da venda, pensamos, com razão, que a tomada de fotografias vai além do seu mero estatuto documental e acede ao leque de trabalho assinado e integrado no circuito comercial [Por fim, cuando sabemos que en el caso de ciertos land artistas se han vendido los documentos fotográficos de sus acciones y ha habido un control delicado de dicha venta, podemos pensar, con razón, que la toma fotográfica va más allá de su mero estatuto documental y accede al rango de obra, firmada e integrada en el circuito comercial.]* in BAQUÉ, Dominique - *La Fotografía Plástica*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2003. ISBN 9788425219306 p.16

¹²¹ *Vai-se instaurar uma "criba" - "criba" que se perpetua até aos dias de hoje - entre duas posturas fotográficas: por um lado, o que o crítico Jean-François Chevrier chamou de "artistas que utilizam a fotografia" e, por outro, os fotógrafos "puros" - para não dizer puristas . Em outras palavras, por um lado aqueles que pretendem inscrever a sua prática fotográfica no campo das artes visuais, e não unicamente no campo da fotografia, e usam a fotografia como um possível suporte, sem excluir em absoluto o recurso em conjunto ou em paralelo, de outros suportes. E os que, pelo contrário, são considerados os herdeiros de uma história específica, a história da fotografia, e pretendem continuá-la através de uma prática radicalmente exclusivo ao meio fotográfico. [Se va a instaurar una criba - criba que se perpetúa hasta hoy en día - entre dos posturas fotográficas: por un lado, lo que el crítico Jean-François Chevrier ha calificado como "artistas que utilizan la fotografía" y, por el otro, los fotógrafos "puros" - por no decir puristas -. En otros términos, por uno lado los que pretenden inscribir su práctica fotográfica en el campo de las artes plásticas y no únicamente en el campo fotográfico, y movilizan la fotografía como un posible soporte sin excluir en absoluto el recurso, conjunto o paralelo, de otros soportes. Y los que, por el contrario, se consideran los herederos de una historia específica, la historia de la fotografía, y pretenden proseguirla mediante una práctica radicalmente exclusiva del medio fotográfico.]* in BAQUÉ, Dominique - *La Fotografía Plástica*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2003. ISBN 9788425219306 p.43

¹²² Artista austríaco

autodenomina escultor e é reconhecido como tal; ou a forma-quadro, em que a fotografia se assemelha mais à pintura, como é o caso de Jeff Wall (1946-)¹²³; ou



FIG. 27 - Jeff Wall - *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993)

a fotografia criativa, que procura assemelhar-se à tradição fotográfica, e usa apenas o preto e branco. Decididamente, uma das principais características da fotografia contemporânea é a sua fragmentação, sendo, igualmente importante, o questionamento da autoria e da originalidade, e a pluralidade da arte e da cópia.

Em *Photography. A Critical Introduction*, Liz Wells refere que foi a nova fotografia digital que permitiu e facilitou esta mistura com as outras artes, e estas misturas de meios permitem uma maior liberdade de interpretação por parte do público, assim como uma maior interactividade¹²⁴. O espectador torna-se mais activo, interagindo com as obras e (re)interpretando os seus múltiplos significados. Segundo Liz Wells, esta mistura da fotografia com outros meios não

¹²³ Artista canadiano

¹²⁴ *Os novos meios digitais, nas suas formas interactivas e multimédia, foram imediatamente celebrados pela sua capacidade de gerar significados polissémicos que envolvem a participação activa do espectador. As duas principais bases para isto foram a capacidade de digitalização para provocar, em primeiro lugar, uma convergência de suportes antigamente separados e, por outro lado, uma relação interactiva entre o espectador e o texto. [The new digital media, in their interactive, multimedia forms, were immediately celebrated for their capacity to generate polysemic meanings which involve the viewer's active participation, The two main bases for this were the capacity of digitisation to bring about, first, a convergence of previously separate media and, second, an 2interactive2 relationship between the viewer and the text.]* in WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.318

é uma novidade. A fotografia raramente foi vista isoladamente, tendo convergido desde há muito tempo com o design gráfico e a palavra.¹²⁵

Para Allan Sekula, a tradição da fotografia única e fixa tem de ser ultrapassada, considerando-a um meio primitivo, na qual os fotógrafos têm acreditado demais e ingenuamente, crença que a instituição tem reforçado. Allan Sekula refere que a força do sistema de comunicação global tem sido esquecida, em favor de algo fragmentário, defendendo uma linguagem mais cinematográfica como a melhor forma de crítica à sociedade. *Com o cinema e o vídeo, o som e a imagem, o som, a imagem e o texto, podem ser re-elaborados e confrontados entre si, tornando possível a negação e o metacomentário.*¹²⁶

Em 1977, Douglas Crimp organizou uma exposição denominada *Pictures* no Artists Space em Nova Iorque, com obras de Troy Brauntuch (1954-)¹²⁷, Jack Goldstein (1945-2003)¹²⁸, Sherrie Levine (1947-)¹²⁹, Robert Longo (1953-)¹³⁰ e

¹²⁵ "Imagens fotográficas" mediadas, híbridas e produzidas em massa, têm circulado ao longo do século XX. Isto dependeu de uma convergência da fotografia com a impressão, gráficos, tecnologias eletrônicas e telegráficas. [...] As imagens fotográficas raramente foram vistas de forma isolada. Elas são incorporadas e contextualizadas noutros sistemas significantes, principalmente, os da palavra escrita e falada, design gráfico e as conotações institucionais de neutralidade poderosa ou glamour. [Mass-produced, mediated and hybrid 'photographic images' have circulated throughout the twentieth century. This had depended upon a convergence of photography with print, graphic, electronic and telegraphic technologies. [...] Photographic images have seldom been met in isolation. They are embedded and contexted in other signifying systems, primarily, those of the written and spoken word, graphic design and the institutional connotations of power neutrality or glamour. [...]] in WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p. 320

¹²⁶ ... as melhores críticas à factualidade ilusória dos meios fotográficos têm sido cinematográficas, alheias à tradição da fotografia fixa. Com o cinema e o vídeo, o som e a imagem, ou o som, a imagem e o texto podem ser re-elaborados e confrontados, tornando possível a negação e o metacomentário. Pode-se oferecer uma imagem como prova, e depois subvertê-la. Em comparação, a fotografia continua a ser um meio primitivos. Os fotógrafos têm vindo a acreditar, ingenuamente, na força e eficácia da imagem única. É evidente que a manipulação museográfica das fotografias, assim como, a sedução exercida pelo mercado de arte, reforçam esta crença. No entanto, mesmo os fotojornalistas gostam de imaginar que a força da visão pode passar numa boa fotografia, ou superar a sua legenda e história. Não se tem em conta o poder exercido pelo sistema de comunicação global, com a sua estrutura e modo de discurso característicos, sobre o discurso fragmentário. [... las mejores críticas a la ilusoria facticidad de los medios fotográficos han sido cinematográficas, ajenas a la tradición de la fotografía fija. Con el cine y el vídeo, el sonido e la imagen, o el sonido, la imagen y el texto pueden ser reelaborados y confrontados entre sí, haciendo posible la negación y el metacomentario. Se puede ofrecer una imagen como prueba, y luego subvertirla. En comparación, la fotografía sigue siendo un medio primitivo. Los fotógrafos han tenido a creer ingenuamente en la fuerza e eficacia de la imagen única. Es evidente que la manipulación museográfica de las fotografías, al igual que la seducción qu ejerce el mercado del arte, refuerzan esta creencia. Sin embargo, incluso los fotoperiodistas gustan de imaginar que la fuerza de la visión puede traspasar una buena fotografía, o vencer su leyenda e historia. No se tiene en cuenta el poder que ejerce el sistema comunicativo global, con su estructura y modo de discurso característicos, sobre el habla fragmentaria.] in SEKULA, Allan - *Desmantelar da modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. In RIBALTA, Jorge. *Efeito Real. Debates posmodernos sobre fotografia*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2004. ISBN 9788425219733 p.48

¹²⁷ Artista americano.

¹²⁸ Nascido na Canadá mas baseado na Califórnia, começou por fazer *performance* e arte conceptual e voltou-se para a pintura nos anos 80.

¹²⁹ Fotógrafa americana que recorre à apropriação.

¹³⁰ Pintor e escultor americano.



FIG. 28 - Jack Goldstein - *still from Butterflies* (1975)



FIG. 29 - Robert Longo - *Sound Distance of a Good Man* (1978)

Philip Smith (1952-)¹³¹. O título da exposição pretendia transmitir a ideia de imagens de uma forma geral, não restritas a um determinado meio. As obras expostas usavam tanto fotografia, filme e performance, como pintura, desenho e escultura.¹³²

A fotografia tornou-se, assim, central para o pós-modernismo, visto grande parte das suas problemáticas poderem ser exploradas através da fotografia: a autoria, a subjectividade, o simulacro, a repetição, o estereótipo, os *mass media*.¹³³ Ironicamente, todas aquelas características que no passado, excluíram a fotografia do mundo da arte.¹³⁴

¹³¹ Pintor americano

¹³² CRIMP, Douglas - *Pictures*. October, vol. 8 pp.75-88, 1979

¹³³ *Que a fotografia deve, portanto, figurar como um termo fundamental no pós-modernismo parece lógico e (pelo menos retrospectivamente) inevitável. Praticamente todas as questões críticas e teóricas com que a arte pós-moderna pode dizer que se envolve, num sentido ou outro, podem ser localizadas dentro da fotografia. Questões que têm a ver com a autoria, subjectividade e singularidade estão incorporadas na própria natureza do processo fotográfico em si; questões decorrentes para do simulacro, o estereótipo, e o posicionamento social e sexual do assunto de visão são fundamentais para a produção e o funcionamento da publicidade e de outras formas da fotografia de mass media . A actividade fotográfica pós-modernista pode lidar com qualquer um ou com todos estes elementos e é importante notar também que até mesmo o trabalho construído pela mão [...] é frequentemente replicado na imagem fotográfica. [That photography should thus figure as a crucial term in postmodernism seems both logical and (at least retrospectively) inevitable. Virtually every critical and theoretical issue with which postmodernist art may be said to engage in one sense or another can be located within photography. Issues having to do with authorship, subjectivity, and uniqueness are built into the very nature of the photographic process itself; issues devolving on the simulacrum, the stereotype, and the social and sexual positioning of the viewing subject are central to the production and functioning of advertising and other mass media forms of photography. Postmodernist photographic activity may deal with any or all of these elements and it is worth noting too that even work constructed by the hand [...] is frequently replicated on the photographic image.] SOLOMON-GODEAU, Abigail (1984) - *Photography After Art Photography*. In WALLS, Brian - *Art After Modernism. Rethinking Representation*. Nova Iorque: David R. Godine The New Museum of Contemporary Art, 1984 ISBN 978-0879236328 p.80*

¹³⁴ *... a importância da fotografia dentro é dele [pós-modernismo] é inegável. Mais interessante ainda, as propriedades das imagens fotográficas que a tornaram um meio privilegiado na arte pós-moderna são precisamente aquelas que, durante gerações, fotógrafos de arte se preocuparam em negar. [... the importance of photography within it is undeniable [postmodernism]. More interestingly, the properties of photographic imagery which have made it a privileged medium in postmodern art are precisely those which for generations art photographers have been concerned to disavow. In SOLOMON-GODEAU, Abigail (1984) - *Photography After Art Photography*. In WALLS, Brian - *Art After Modernism. Rethinking Representation*. Nova Iorque: David R. Godine The New Museum of Contemporary Art, 1984 ISBN 978-0879236328 p.76*

Charlotte Cotton divide a prática fotográfica contemporânea em oito categorias divididas não por assunto ou estilos, mas por motivações ou metodologias. Primeiramente, refere fotógrafos que criam *performances* ou *happenings* pré-concebidos que depois fotografam, contrariando a ideia do fotógrafo que procura a imagem, como é o caso de Erwin Wurm, já referenciado anteriormente. Esta ideia surgiu da fotografia documental de *performances* nos anos 60 e 70; em segundo lugar, refere imagens que mostram uma narrativa numa única imagem (*tableau photography*), recheada de teatralidade e luz dramática, onde se pode citar como exemplo, a obra de Jeff Wall ou de Gregory Crewdson (1962-)¹³⁵; à terceira categoria, Cotton chama *deadpan* caracterizando esta tendência por uma falta de drama visual e um olhar objectivo, através do



FIG. 30 - Gregory Crewdson - *Untitled (Ophelia from Twilight)* (2001)

uso de câmaras de grande médio ou grande formato e grandes impressões, como é o caso de Andreas Gursky (1955-)¹³⁶; a categoria seguinte refere imagens que

¹³⁵ Fotógrafo americano

¹³⁶ Fotógrafo alemão



FIG. 31 - Andreas Gursky - *Rhine II* (1999)



FIG. 32 - Gabriel Orozco - *Breath on Piano* (1993)

mostram objectos e espaços que normalmente ignoramos, fazendo de tudo um assunto e dando grande impacto visual a objectos do quotidiano - o fotógrafo

Gabriel Orozco (1962-)¹³⁷ é um exemplo; na quinta categoria de Cotton encontram-se obras que são como diários íntimos do quotidiano, muitas vezes, com uma estética que as assemelham a fotografias amadoras ou fotografias de família - já foi referenciado o trabalho de Nan Goldin que se pode inserir aqui; seguem-se imagens com uma aproximação contra-jornalística, imagens realizadas nos locais de eventos catastróficos, depois de estes acontecerem, como é o caso da obra de Allan Sekula (1951-2013)¹³⁸; seguidamente, Charlotte Cotton refere fotografias que exploram imagens já existentes: re-criações de



FIG.33 - Allan Sekula - *Shipwreck and worker, Istanbul* (1998 - 1999)

fotografias conhecidas; imitação de estilos fotográficos; criação de arquivos fotográficos; estas imagens criticam a originalidade, a autoria, e a verdade da fotografia e podem ser exemplificadas com o trabalho de Cindy Sherman (1954-)¹³⁹; na última categoria Cotton agrupa autores e imagens que reflectem sobre si mesmas e sobre as suas formas de disseminação; em que os artistas

¹³⁷ Artista mexicano; começou a trabalhar com fotografia por volta de 1989.

¹³⁸ Fotógrafo, artista, realizador, teórico e crítico americano

¹³⁹ Fotógrafa e realizadora americana

são como curadores - Sherrie Levine é um bom exemplo - e é comum o uso de *found photography*.¹⁴⁰



FIG. 34 - Cindy Sherman - *Untitled film still #35* (1979)



FIG. 35 - Cindy Sherman - *Untitled #225* (1990)

¹⁴⁰ COTTON, Charlotte - *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009. ISBN 978-0-500-20401-6

2.2. APROPRIAÇÃO

Antigamente, a ideia de autor era algo diferente. Os contadores de *estórias* não eram admirados, particularmente, pelas *estórias* que contavam, mas sim pela forma como as contavam. A arte não era assinada e os artistas não eram vistos como génios, como passou a acontecer mais tarde com escritores, pintores e músicos.¹⁴¹ A ideia do autor como um génio inspirado é uma invenção moderna, aliada ao racionalismo, ao humanismo e ao positivismo,¹⁴² e foi “esticada” ao ponto de o autor ser quase mais importante ou mediático que a sua obra.

Um autor estabelece uma relação entre as suas obras, tal como Michel Foucault nos explica no seu artigo *What is an Author?: um autor explica a presença de certos eventos num texto, mas também as suas transformações, distorções e diversas modificações*¹⁴³; é o responsável por uma homogeneidade e

¹⁴¹ [...] em sociedades etnográficas a responsabilidade por uma narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas sim por um mediador, xamã ou relator cuja "performance" - o domínio do código narrativo - pode, eventualmente, ser admirado, mas nunca o seu "génio" [in ethnographic societies the responsibility for a narrative is never assumed by a person but by a mediator, shaman or relator whose 'performace' - the mastery of the narrative code - may possibly be admired but never his 'genius'] in BARTHES, Roland - *The Death of the Author* (1967) In BARTHES, Roland - *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. ISBN 0 00 6861350 p. 142

¹⁴² O autor é uma figura moderna, um produto da nossa sociedade na medida em que, emergindo na Idade Média com o Empirismo inglês, o Racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, descobriu-se o prestígio do indivíduo, da, como é mais nobre colocar, "pessoa humana". É, portanto, lógico que na literatura, que deve ser este positivismo, o epítome e culminação da ideologia capitalista, que atribuiu a maior importância à "pessoa" do autor. [The author is a modern figure, a product of our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the 'human person'. It is thus, logical that in literature it should be this positivism, the epitome and culmination of capitalist ideology, which has attached the greatest importance to the 'person' of the author.] in BARTHES, Roland - *The Death of the Author* (1967) In BARTHES, Roland - *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. ISBN 0 00 6861350 p.142-143

¹⁴³ O autor explica a presença de certos eventos dentro de um texto, assim como as suas transformações, distorções, e as suas várias modificações. [...] O autor também constitui um princípio de unidade na escrita, onde qualquer irregularidade da produção é atribuída às mudanças provocadas pela evolução, maturação ou influência externa. Além disso, o autor serve para neutralizar as contradições que são encontrados numa série de textos. [The author explains the presence of certain events within a text, as well as their transformations, distortions, and their various modifications. [...] The author also constitutes a principle of unity in writing where any unevenness of production is ascribed to changes caused by evolution, maturation, or outside influence. In addition, the author serves to neutralize the contradictions that are found in a series of texts.] in FOUCAULT, Michel (1969) - *What is an Author?.* in BOUCHARD, Donald F. (ed.) - *Language, Counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1977. ISBN 0-8014-9204-1 p.128

por neutralizar contradições entre as suas obras.¹⁴⁴ Segundo Foucault, a ideia tradicional de autor não deve ser abandonada mas sim reconsiderada. O autor continua a existir, continua a ter as suas funções e a intervir no discurso, mas não deve ser considerado um "génio artístico" como foi em tempos passados.¹⁴⁵

No seu ensaio *A Morte do Autor*, de 1968, Roland Barthes refere que *um texto não é uma linha de palavras lançando um único significado 'teológico' (a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço multi-dimensional em que uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam e colidem. O texto é um tecido de citações extraídas de inumeráveis centros de cultura.*¹⁴⁶ Para Barthes, o autor não cria nada original, apenas mistura e renova ideias pré-existentes, criando, desta forma, a sua obra.¹⁴⁷ E, ao libertar a obra de autor, liberta-a também de um significado fechado, permitindo-a ser interpretada de formas

¹⁴⁴ Finalmente, o autor é uma fonte particular de expressão que, em formas mais ou menos acabadas, se manifesta igualmente bem, e com validade semelhante, num texto, em cartas, fragmentos, rascunhos, e assim por diante. [Finally, the author is a particular source of expression who, in more or less finished forms, is manifested equally well, and with similar validity, in a text, in letters, fragments, drafts, and so forth.] in BOUCHARD, Donald F. (ed.) - *Language, Counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1977. ISBN 0-8014-9204-1 p.128-129

¹⁴⁵ Mas o assunto não deve ser totalmente abandonado. Ele deve ser reconsiderado, não para restaurar o assunto de um sujeito originário, mas para apreender as suas funções, a sua intervenção no discurso, e o seu sistema de dependências. [...] Em suma, o sujeito (e seus substitutos) deve ser despojado do seu papel criativo e analisado como uma função complexa e variável do discurso. [But the subject should not be entirely abandoned. It should be reconsidered, not to restore the theme of an originating subject, but to seize its functions, its intervention in discourse, and its system of dependencies. [...] In short, the subject (and its substitutes) must be stripped of its creative role and analysed as a complex and variable function of discourse.] in BOUCHARD, Donald F. (ed.) - *Language, Counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1977. ISBN 0-8014-9204-1 p.137-138

¹⁴⁶ We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.] in BARTHES, Roland - *The Death of the Author* (1967) In BARTHES, Roland - *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. ISBN 0 00 6861350 p. 146

¹⁴⁷ ... o escritor só pode imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. O seu único poder é misturar escritos, para contrapor uns com os outros, de tal maneira que nunca se fixe em nenhum deles. [... the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them.] in BARTHES, Roland - *The Death of the Author* (1967) In BARTHES, Roland - *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. ISBN 0 00 6861350 p. 146

diferentes pelo leitor. Assim, é o leitor que "cria" a obra, que lhe dá unidade com a sua interpretação.¹⁴⁸

Tendo em conta este conceito de Roland Barthes de que nada é original, e tudo é uma mistura de ideias já criadas surgiu nos anos 80, uma tendência que usa a apropriação para questionar as noções tradicionais de obra, autor, autenticidade e originalidade, utilizando imagens já existentes num novo contexto, e, permitindo, assim, uma nova interpretação das mesmas. Foi assumida a impossibilidade de criar uma imagem original, pois tudo é imagem de imagem¹⁴⁹ num mundo moderno repleto de imagens: imagens que são vistas e não interpretadas, imagens que seduzem, imagens que são esquecidas.

¹⁴⁸ *Precisamente desta forma a literatura (seria melhor a partir de agora a dizer "escrita"), recusando-se a atribuir um "segredo", um sentido último, ao texto (e ao mundo como texto), libera o que pode ser chamado uma atividade anti-teológica, uma atividade que é verdadeiramente revolucionária pois recusar-se a fixar o significado é, no final, recusar Deus e suas hipóteses - a razão, a ciência, a lei. [...] ... Existe, no entanto, alguém que entende cada palavra na sua duplicidade e que, para além disso, ouve a própria surdez das personagens que falam à sua frente - este alguém é precisamente o leitor (ou aqui, o ouvinte). Assim, é revelada a existência total da escrita: um texto é feito de vários escritos, elaborado a partir de muitas culturas e entrando em relações mútuas de diálogo, paródia, contestação, mas há um lugar onde esta multiplicidade é focada e esse lugar é o leitor, não, como foi até agora dito, o autor. O leitor é o espaço em que todas as citações que compõem uma escrita estão inscritos sem nenhum deles se perder; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. [...] ... Para dar à escrita o seu futuro, é necessário derrubar o mito: o nascimento do leitor deve ser à custa da morte do autor. [In precisely this way literature (it would be better from now on to say 'writing'), by refusing to assign a 'secret', an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases - reason, science, law. [...] ... there is, however, someone who understands each word in its duplicity and who, in addition, hears the very deafness of the characters speaking in front of him - this someone being precisely the reader (or here, the listener). Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is tane place where this multiplicity is focused and that place if the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. [...] ... to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.] in BARTHES, Roland - *The Death of the Author* (1967) In BARTHES, Roland - *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. ISBN 0 00 6861350 p. 147-148*

¹⁴⁹ *Na verdade, triunfou o cinismo da imagem: a imagem que se sabe, a partir de agora, que é sempre imagem de imagem, numa época segunda série que cultivava sedução da pura aparência, "abigarramiento", o brilho da cor. Porque, na verdade, se não pode haver uma primeira imagem, uma imagem pura, só nos resta brincar com a história da imagem, ou com a multiplicidade de imagens "extra artísticas" que circulam de uma sociedade para outra: foi assim que um certo pós-modernismo fotográfico tomou como paradigma o pastiche, re-apropriando-se, muitas vezes com um sentido lúdico, de uma imagem-modelo, mobilizando-a, revestindo-a, desviando-a. [En realidad, triunfó el cinismo de la imagen: la imagen que sabe, de ahora en adelante, que es siempre-ya imagen de imagen, en una época del segundo grado que cultivava la pura seducción de la apariencia, el abigarramiento, el brillo del color. Porque, en efecto, si no puede haber una imagen primera, una imagen pura, sólo queda jugar con la historia de la imagen, o bien, con la multitud de imágenes "extra artísticas" que circulan de una sociedad a otra: es así como un cierto posmodernismo fotográfico tomó como paradigma el pastiche, reapropiándose, a menudo con un sentido lúdico, de una imagen-modelo, movilizándola, travistiéndola, dessviándola.] in BAQUÉ, Dominique - *La Fotografía Plástica*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2003. ISBN 9788425219306 p.149*

A ideia de apropriação surgiu, primeiramente, como método de ensino na relação professor - aluno. No Renascimento, os artistas passavam muito tempo a copiar as obras dos seus mestres como preparação para a criação de obras



FIG. 36 - Duchamp - *Fountain* (1917)

originais, mas não havia lugar para a apropriação como obra de arte.¹⁵⁰

A primeira atitude artística de apropriação foram os *ready-mades* de Duchamp¹⁵¹, tendo tido alguns seguidores na *pop art*. Duchamp seleccionava um objecto e declarava-o como a sua obra de arte.¹⁵² Desta forma, a ideia tradicional de obra de arte era questionada, assim como o lugar do artista.¹⁵³

A partir de finais dos anos 50, com a *Pop Art*, imagens icónicas e objectos começaram a ser usados na arte por artistas¹⁵⁴ como Andy Warhol, Roy

¹⁵⁰ GRAW, Isabelle - *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art*. In KAISER, Philipp (ed.) - *Louise Lawler and Others*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2004. ISBN 978-3-7757-1464-8 p.45

¹⁵¹ Craig Owens afirma que a apropriação de imagens encontradas é uma estratégia duchampiana que remonta aos *ready-made*... [...] Craig Owens argues that the appropriation of found images is a Duchampian strategy dating back to the *readymade*... [...] in KAPPENBERG, Claudia - *The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography*. The International Journal of Screendance, vol. 1 pp. 27-41, 2010. ISSN 2154-6878 p.29

¹⁵² GRAW, Isabelle - *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art*. In KAISER, Philipp (ed.) - *Louise Lawler and Others*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2004. ISBN 978-3-7757-1464-8 p.46

¹⁵³ [...] a princípio confrontou a noção tradicional de um objeto de arte original e deslocou os artistas como os criadores da obra. Após o choque inicial, o *readymade* foi, no entanto, estetizado muito rapidamente por uma homogeneização dinâmica no mercado de arte e foi reabsorvido no espaço expositivo. No entanto, pode-se argumentar que o *readymade* destabilizou permanentemente o processo de criação da arte, deslocando a atenção do objeto para a dinâmica cultural no qual ele foi feito, sempre e mais uma vez destacando um contexto institucional e os seus mecanismos de homogeneização. [...] at first it confronted the traditional notion of an original art object and displaced the artists as the maker of the work. After the initial shock the *readymade* was, however, aestheticized very quickly by a homogenizing dynamic in the art market and reabsorbed into the exhibition space. Nevertheless, it could be argued that the *readymade* permanently destabilized the process of art making, shifting the attention away from the object to the cultural dynamics within which it was made, always and again highlighting an institutional context and its homogenizing mechanisms.] in KAPPENBERG, Claudia - *The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography*. The International Journal of Screendance, vol. 1 pp. 27-41, 2010. ISSN 2154-6878 p.29

¹⁵⁴ ... a partir do final dos anos 50 e durante todo o desenvolvimento da *Pop Art*, imagens de comodidades e objetos foram justapostos ou andaram em paralelo com ícones da alta cultura reproduzidos mecanicamente na obra de Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Roy Lichtenstein. [...] beginning in the late '50s and throughout the development of *Pop art*, commodity images and objects were juxtaposed or run parallel with mechanically reproduced high-cultural icons in the work of Robert Rauschenberg, Andy Warhol, and Roy Lichtenstein.] in BUCHLOH, Benjamin - *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* (1982). Artforum, vol. XXI nr 1, pp. 43-57, 1982 p.46



FIG. 37 - Roy Lichtenstein - *Woman in Bath* (1963)



FIG. 38 - Robert Rauschenberg - *Retroactivo II* (1964)



FIG. 39 - Robert Rauschenberg - *Erased de Kooning* (1953)

Lichtenstein (1923-1997)¹⁵⁵ ou Robert Rauschenberg (1925-2008)¹⁵⁶.

Segundo Benjamin Buchloh, a primeira apropriação artística pós-moderna foi *Erased de Kooning*, de Robert Rauschenberg (1953).

Rauschenberg apropriou-se dos desenhos de Willem de Kooning (1904-1997)¹⁵⁷ e apagou-os, representando assim um gesto parricida, esquecendo o primeiro significado daquela obra, para o

¹⁵⁵ Pintor americano integrado no movimento da *Pop Art*, que se inspirava, principalmente, em banda desenhada e na cultura de massas

¹⁵⁶ Pintor e artista gráfico americano integrado no movimento da *Pop Art*

¹⁵⁷ Pintor americano de origem holandesa, que trabalhou essencialmente dentro do expressionismo abstracto.

revestir com outro significado.¹⁵⁸ Desta forma, *Erased de Kooning* apresenta três critérios pós-modernos: a depreciação da obra original, a sobreposição e a reorientação da leitura da obra.

Em 1977, John Szarkowski organizou a exposição *Mirrors and Windows* no Museum of Modern Art em Nova Iorque, com obras que representassem registos de uma realidade interior (*mirrors*) ou de uma realidade exterior (*windows*), de Robert Rauschenberg, Ed Ruscha (1937-)¹⁵⁹ e Andy Warhol. Muitas das obras mostravam elementos denominados por Roland Barthes como *déjà-lu*, mostrando o crescimento e cada vez maior presença da apropriação na arte.¹⁶⁰

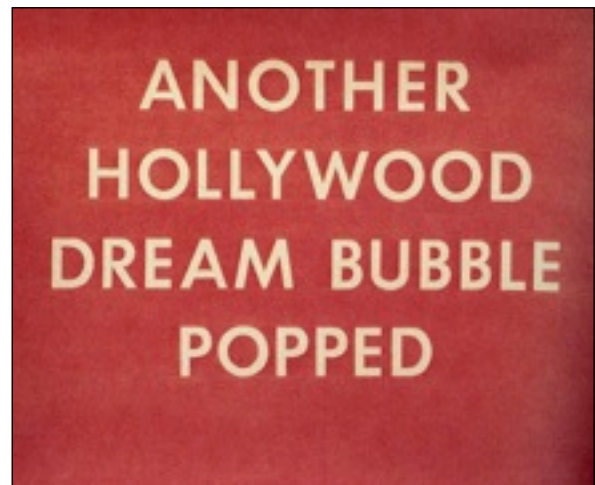


FIG. 40 - Ed Ruscha - *Another Hollywood Dream Bubble Popped* (1976)

¹⁵⁸ ... a obra de Robert Rauschenberg intitulado-a "Erased de Kooning" e datada de 1953 [...] pode ter sido percebida como uma agressão patricial sublimada pelo artista mais avançado da nova geração, mas agora parece ter sido um dos primeiros exemplos de alegorização na escola pós- Nova Iorque . Ele pode ser reconhecido como tal nos seus processos de apropriação, de destruição da imagem confiscada, de sobreposição ou de duplicação de um texto visual por um segundo texto, e na mudança de atenção e leitura para o dispositivo de enquadramento. [...] Procedimento de Produção (gesto), expressão e signo (representação) parecem ter-se tornado materialidade e semanticamente congruentes. Quando os dados perceptivos são retidos ou removidos a partir da superfície de exibição tradicional, o gesto de rasura desloca o foco de atenção para a construção histórica apropriada por um lado, e para os dispositivos de enquadramento e apresentação, por outro. [...] Robert Rauschenberg entitled "Erased de Kooning" and dated 1953. [...] may have been perceived as a sublimated patricial assault by the new generation's most advanced artist, but it now appears to have been one of the first examples of allegorization in post-New York School art. It can be recognized as such in its procedures of appropriation, the depletion of the confiscated image, the superimposition or doubling of a visual text by a second text, and the shift of attention and reading to the framing device. [...] Production procedure (gesture), expression, and sign (representation) seem to have become materiality and semantically congruent. Where perceptual data are withheld or removed from the traditional surface of display, the gesture of erasure shifts the focus of attention to the appropriated historical construct on the one hand, and to the devices of framing and presentation, on the other.] in BUCHLOH, Benjamin - *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* (1982). Artforum, vol. XXI nr 1, pp. 43-57, 1982 p.46

¹⁵⁹ Artista americano associado ao movimento da *Pop Art*.

¹⁶⁰ Comum aos usos fotográficos destes três artistas era uma insistência naquilo que Roland Barthes chamou o aspecto *déjà-lu* (já lido_ já visto) da produção cultural, uma noção teorizada alternativamente, _ no que diz respeito à prática da arte pós-modernista, como uma mudança da produção para a reprodução. Em contraste com as afirmações da fotografia de arte modernista no que diz respeito à auto-contenção da imagem e à presença palpável do autor, trabalhos como os de Rauschenberg _ enfatizam em todas as formas possíveis a sua dependência em imagens já existentes e bastante convencionalizadas tiradas dos meios de comunicação de massa. [Common to the photographic usages of these three artists was an insistence on what Roland Barthes termed the *déjà-lu* (already-read, already-seen) aspect of cultural production, a notion alternatively theorized, with respect to postmodernism art practice, as a shift from production to reproduction. In contrast to modernist art photography's claims in regard to the self-containment of the image and the palpable presence of the author, works such as those by Rauschenberg et alia emphasized in every way possible their dependency on already-existing and highly conventionalized imagery drawn from the mass media. SOLOMON-GODEAU, Abigail (1984) - *Photography After Art Photography*.] in WALLS, Brian - *Art After Modernism. Rethinking Representation*. Nova Iorque: David R. Godine The New Museum of Contemporary Art, 1984 ISBN 978-0879236328 p.73

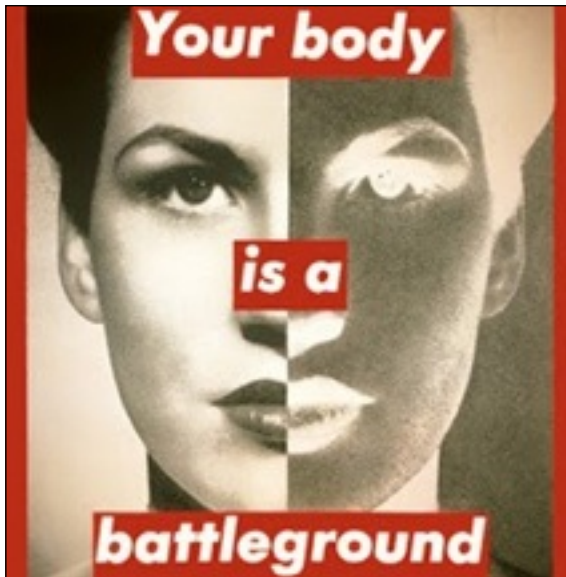


FIG. 41 - Barbara Kruger - *Your body is a battleground* (1989)

delas suas, reciclando-as.¹⁶² São de destacar os nomes de Dara Birnbaum (1946-)¹⁶³, Sherrie Levine, Barbara Kruger (1945-)¹⁶⁴, ou Richard Prince (1949-)¹⁶⁵, como pioneiros nesta prática. Sherrie Levine fazia fotografias de fotografias de grandes mestres como Edward Weston (1886-1958)¹⁶⁶ e Walker



FIG. 42 - Richard Prince - *Untitled (Cowboy)* (1989)

¹⁶¹ A apropriação como prática artística baseia-se na ideia de empréstimo ou cópia em vez de fazer algo "novo", ou seja, a incorporação de objetos e imagens do cotidiano em obras de arte ou a cópia de obras de arte já existentes. [Appropriation as art practice rests on the idea of borrowing or copying rather than making something "new", that is, the incorporation of everyday objects and images into works of art or the copying of already existing works of art.] in KAPPENBERG, Claudia - *The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography*. The International Journal of Screendance, vol. 1 pp. 27-41, 2010. ISSN 2154-6878 p.27

¹⁶² O imaginário alegórico é imaginário apropriado ; o alegorista não inventa imagens, mas confisca-as. Ele reivindica o culturalmente significante, e apresenta-se como seu intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se noutra coisa [...] Ele não restaura um significado original que pode ter sido perdido ou obscurecido; alegoria não é hermenêutica. Em vez disso, ele acrescenta outro significado à imagem. Se ele acrescenta, no entanto, ele fá-lo apenas para substituir: o significado alegórico suplanta um antecedente; é um suplemento. [Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other [...] He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured; allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement.] in OWENS, Craig - *Toward a Theory of Postmodernism*. October, vol. 12 pp.67-86, 1980 p.69

¹⁶³ Artista americana que trabalha com vídeo e instalação.

¹⁶⁴ Artista conceptual americano. O seu trabalho consiste maioritariamente na apropriação de fotografias a preto e branco, às quais acrescenta frases.

¹⁶⁵ Pintor e fotógrafo americano que se apropriava de imagens publicitárias, descontextualizando-as e apresentando-as num novo contexto. O seu trabalho mais conhecido foi o que fez com a publicidade da Marlboro.

¹⁶⁶ Um dos fotógrafos mais importantes da fotografia americana modernista



FIG. 43 - Sherrie Levine - *After Walker Evans* (1981)

Foucault caracteriza o autor por uma presença e uma homogeneidade na obra, que pode ser encontrada em obras de apropriação.

Existem várias formas de utilizar *found photographs* exemplificadas por Mark Godfrey: imagens encontradas e compradas em mercados¹⁶⁹, imagens icônicas da cultura *pop*, imagens de grandes mestres da fotografia, fotografias de família auto-biográficas. Estas imagens são usadas de formas

Evans (1903-1975)¹⁶⁷, intitulando-as "After Walker Evans", levantando, deste modo, questões de autoria e originalidade.

Apesar de usarem imagens já existentes questionando a autoria das imagens, o seu cunho como autores não deixa de estar presente.¹⁶⁸ Como já foi aqui referido,



FIG. 44- Zoe Leonard - *The Fae Richards Photo Archive* (1996)

¹⁶⁷ Fotógrafo americano mais conhecido pelo seu trabalho para a *Farm Security Administration*, documentando os efeitos da Grande Depressão

¹⁶⁸ Por outro lado, porém, Birnbaum, Levine, Marclay e vom Bruch todos perseguiram uma prática artística que não é totalmente desinteressada. Um sentido claro de assinatura emerge com cada um dos projetos, o que indica que algum tipo de originalidade sobreviveu até mesmo nas formas mais extremas de apropriação. [On the other hand though, Birnbaum, Levine, Marclay and vom Bruch all pursue an art practice that is not entirely disinterested. A clear sense of signature emerges with each of the projects, indicating that some kind of originality has survived even in extreme forms of appropriation.] in KAPPENBERG, Claudia - *The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography*. The International Journal of Screendance, vol. 1 pp. 27-41, 2010. ISSN 2154-6878 p.37

¹⁶⁹ pode ser relacionado com o object trouvé surrealista

diferentes, transmitindo uma grande variedade de problemáticas como a questão da autenticidade da fotografia, e o seu uso como documento. Vários artistas juntam fotografias formando arquivos reais ou não, questionando, deste modo, a crença cega na fotografia como espelho do real. É um exemplo disto o trabalho de Zoe Leonard (1961-)¹⁷⁰, *The Fae Richards Photo Archive* (1996) em que a



FIG. 45 - Pierre Huyghe - *School Spirit* (2003)

artista cria um arquivo fictício que se assemelha a uma arquivo real. Existem também artistas que usam fotografias "reais" para criar narrativas fictícias, como Pierre Huyghe (1962-)¹⁷¹ - *School Spirit* - 2003.

O uso de *found photography* reflecte sobre a veracidade da fotografia e a sua relação com o real.¹⁷² Fotografias antigas que estão em mau estado com

marcas de uso e do tempo que passou¹⁷³, possuem também um grande poder para instigar a reflexão sobre a passagem do tempo.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Artista americana que trabalha principalmente com fotografia e escultura.

¹⁷¹ Artista francês que trabalha com vários media desde video a intervenções públicas.

¹⁷² ... as "found photographs" levam-nos a re-pensar muitos dos pressupostos da teoria fotográfica clássica - em particular a relação da indexicalidade da fotografia às suas funcionalidades documentais [... found photographs prompt us to rethink many of the assumptions of classical photographic theory - in particular the relationship of photography's indexicality to its documentary facilities.] GODFREY, Mark. *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's 'Floh'*. OCTOBER, vol. 114 pp. 90-119, 2005 p.108

¹⁷³ Tanto inscrições de arquivo intencionais ou arranjos de armazenamento, estas várias marcas temporárias fazem-nos repensar a temporalidade da fotografia. [...] ... Eles mostram o tempo que passou. As fotografias podem, inicialmente, mostrar "o que foi", "a realidade num estado passado", mas na sua eventual fisicalidade dão testemunho a uma temporalidade expandida - não apenas no instante da exposição, mas no tempo da impressão, armazenamento e acumulação de poeira; o tempo do acarinhar e do tocar. [Whether deliberate archival inscriptions or storage scrapes, these various marks tempt us to re-think the temporality of photography. [...] ... they show the time that has passed. Photographs might initially show what "has been", "reality in a past state", but in their eventual physicality they bear witness to an expanded temporality - not just the instant of exposure, but the time of printing, storing, and gathering dust; the time of treasuring and touching.] in GODFREY, Mark. *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's 'Floh'*. OCTOBER, vol. 114 pp. 90-119, 2005 p.109

¹⁷⁴ As found photographs surgem na sua aparência e na sua superfície, como supersticiosas, tão encantadoras - como democráticas - porque elas são apreciadas como objetos preciosos. Adensadas pelo tempo, provocam lembranças não das pessoas que elas mostram, mas das pessoas que olham para elas. [Found photographs emerge in their appearance and in their face, as superstitious, as charming - as democratic - because they are cherished like precious objects. Layered with time, they trigger memories not of the people they show, but from the people who look at them.] in GODFREY, Mark. *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's 'Floh'*. OCTOBER, vol. 114 pp. 90-119, 2005 p.119

CAPÍTULO III
ESTADO DA ARTE

3.1. Fotografia de família re-contextualizada

Lorie Novak

Lorie Novak (Nova Iorque, 1954)¹⁷⁵ realiza instalações multimédia compostas por projecções de vídeo com fotografias, som e música. Os principais temas que aborda são a família, a mulher, a identidade, a perda, a presença/ausência e a memória; contrapondo a memória pessoal com a memória colectiva. Através destas temáticas, a artista questiona o significado da fotografia e o seu papel na transmissão da memória.¹⁷⁶

O seu interesse por imagens de família surgiu no início dos anos 80, pouco depois de terminar os estudos e se tornar professora de fotografia. Talvez por ter adquirido novos conhecimentos nesta área, viu as suas imagens com novos olhos e desenvolveu uma obsessão que a manteve a trabalhar com este género de imagem até aos dias de hoje.¹⁷⁷

Novak pretendia explorar a transição de uma imagem para a seguinte, relacionando a memória colectiva (através de imagens retiradas de jornais, revista ou televisão) com a memória pessoal (fotografias de família).¹⁷⁸ Começou, paralelamente, a usar o som nas suas instalações, e imagens pessoais de outras pessoas, de forma a investigar mais profundamente a relação da fotografia de família com a memória.

O seu projecto mais ambicioso é *Collected Visions*, um projecto que tem vindo a evoluir desde 1993. Começou com uma recolha de fotografias de família de 100 mulheres (amigas, família, alunas e colegas da autora), que resultou

¹⁷⁵ Professora na NYU Tisch School of the Arts e na Associate Faculty no Hemispheric Institute of Performance and Politics.

¹⁷⁶ LORIE NOVAK, disponível em <http://www.lorienovak.com/>, acessado a 21 de Maio de 2014

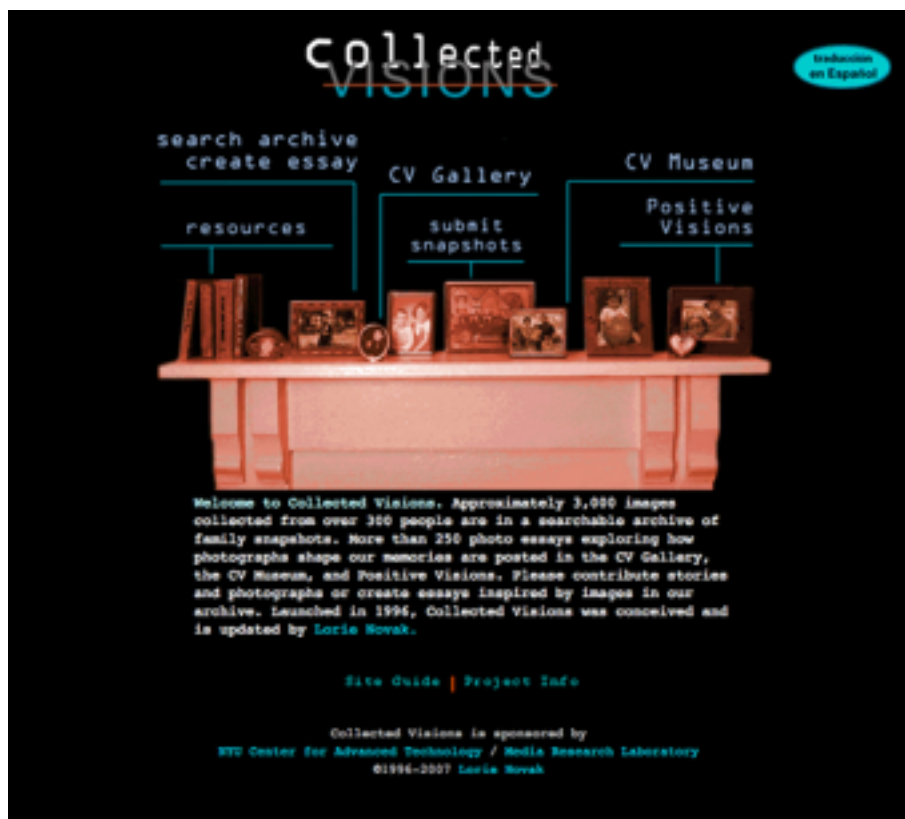
¹⁷⁷ Começou a partir de 1983 a projectar estas imagens de família em interiores de casas que costumava fotografar, e, em 1986 começou a incorporar nestas projecções imagens de jornais, revistas ou televisão, enquadrando assim, as imagens privadas, da sua família com o contexto em que elas foram realizadas.

¹⁷⁸ *O contínuo aparecimento e dissolução de imagens numa sala escura evoca a sensação de pensamentos subindo e descendo na mente. Explorando a energia das transições enquanto uma imagem se desvanece noutra, eu expandi as minhas ideias sobre as relações entre imagens históricas (memória colectiva) e imagens privadas (memória pessoal).* [The continuous emerging and dissolving of images in a darkened room evoke the sensation of thoughts rising and falling in the mind. Exploiting the power of the transitions as one image fades into another, I expanded my ideas concerning the relationships between historical imagery (collective memory) and private imagery (personal memory)] in NOVAK, Lorie. *Collected Visions*. (1998). in HIRSH, Marianne (ed.) - *The Familial Gaze*. New England: University Press of New England, 1999 ISBN 978 087458955

numa instalação com três projecções, acompanhada de música escrita por Elizabeth Brown. Novak queria investigar o papel da mulher na família e a sua representação. Entre as imagens de família, Novak mostrava imagens das suas mãos a abrirem livros sobre mulheres, como *Mulherzinhas* de Louisa May Alcott. A música pretendia parecer algo saído de um sonho e criar uma sensação de *dejá-vu*, tendo semelhanças com músicas tipicamente ouvidas em celebrações de família como aniversários ou casamentos.

Depois desta primeira instalação (e depois das diversas conversas que teve com o público sobre a relação das fotografias com a memória), Novak decidiu incluir alguns diálogos na instalação seguinte, assim como imagens de homens, não se limitando apenas à representação da mulher.

Em 1995, com o apoio do Center for Advanced Technology na Universidade de Nova Iorque, Lorie Novak criou o *website* <http://collectedvisions.net>, com



Betsey Kershaw (*web designer*), Kerry O'Neil (programador) e Lilly Castiglia (*sound designer*). O *site* permite a qualquer pessoa carregar as suas próprias imagens de família, escrever ensaios sobre qualquer imagem, explorar a biblioteca de imagens e textos escritos sobre elas, e ter acesso

FIG. 46 - <http://collectedvisions.net>

a uma bibliografia seleccionada sobre fotografia de família. As imagens estão catalogadas de acordo com o género de fotografia de família, quem é representado na imagem, e cronologicamente, de forma a facilitar a pesquisa. Contém mais de 3000 fotografias, número que continua a crescer.

A maior parte das pessoas escrevem sobre fotografias de outras pessoas, o que, para Lorie Novak, é a característica mais interessante do *website*.¹⁷⁹ Estas



FIG. 47 - <http://collectedvisions.net>

contribuições escritas levantam questões sobre a veracidade da memória, a sua construção e a forma como diferentes pessoas vêem a mesma imagem.¹⁸⁰

Em 2000, Novak realizou uma nova instalação de *Collected Visions* no International Center of Photography, Nova Iorque, onde teve, ao contrário do *website*

um total controlo artístico. A instalação assemelhou-se à primeira, realizada em 1993 com alguns melhoramentos, consistindo em duas projecções simultâneas com 17 minutos ocupando duas paredes compostas por imagens escolhidas de entre as imensas imagens de família que a autora tem vindo a recolher no *site*. John Meyer desenhou o software que serve de base para este projecto. Em vez de ter o som e as imagens pré-gravados, a instalação de *Collected Visions* gera efeitos nas imagens e no som em tempo real, enquanto as pessoas estão na instalação. O som era composto por música de Elizabeth Brown e diálogos que gravou com Clilly Castiglia.¹⁸¹

A autora criou, também, quiosques, com uma unidade de digitalização e uma unidade de gravação audio, localizados na instalação em Nova Iorque, mas também em museus, bibliotecas e centros comerciais, onde qualquer pessoa pode visualizar o *site*, digitalizar imagens e deixar o seu testemunho.

Collected Visions, de Lorie Novak, aproxima-se de *Vestígios*, pela forma como as imagens de família recolhidas são apresentadas, através de projecções

¹⁷⁹ Segundo Novak, talvez seja por se sentirem mais libertos para falar quando as imagens não lhes são tão próximas, permitindo uma identificação sem constrangimentos.

¹⁸⁰ HIRSH, Marianne - *Collected Memories: Lorie Novak's Virtual Family Album*. The Barnard Center for Research on Women. in <http://sfoonline.barnard.edu/cf/hirsch01.htm> (2003)

¹⁸¹ A instalação pode ser vista *online*, em formato vídeo, em: <http://vimeo.com/69277236>.

e pelo uso do som e da música. Tal como em *Collected Visions*, foram integradas no som de *Vestígios* conversas tidas sobre as imagens e a memória. A música também foi criada a partir de músicas tradicionais, de forma a criar algo diferente, mas que se aproxime de algo que pertence à memória colectiva do local. Ambos os projectos questionam o papel da fotografia na preservação da memória, a identidade, a memória pessoal e a memória colectiva.



FIG. 48 & 49 - Instalação *Collected Visions* em 2000

3.2. Memória colectiva

Chris Marker

Chris Marker¹⁸² foi um artista multidisciplinar, com trabalho realizado nas áreas de realização cinematográfica, fotografia, escrita, instalação, videografia, televisão e multimédia digital.

No início dos anos 50, voltou-se para o cinema e a instalação multimédia, questionando as fronteiras entre literatura, cinema, fotografia, televisão e instalação, assim como as fronteiras entre o documental e a ficção. Dentro do cinema, trabalhou com diversos modos de documentário como o cinema directo, o cinema participativo (onde entrava apenas a sua voz) ou o ensaio cinematográfico. Misturando, por vezes, o documental e a ficção, filmou em diversos formatos: em 16 mm, 35mm ou super 8; incorporando, mais tarde, novas tecnologias informáticas e usando tanto o preto e branco como a cor.

Os filmes de Marker são conhecidos por terem uma imagética muito rica, onde a temporalidade é um dos temas principais, misturando a imagem fixa com a imagem em movimento. O som (que, muitas vezes, aparece com voz *off* e som não síncrono), é um dos elementos fundamentais na obra de Marker.

O seu ponto mais forte é a montagem, com influência soviética, tendo ficado conhecido como *l'as du montage*. Para além das temáticas do tempo e da memória, Marker fez vários filmes políticos, de esquerda, onde são de destacar *Le Joli Mal*, de 1962 e *Le Fond de l'air est Rouge*, de 1977. Dentro da temática da memória, é de destacar *Sans Soleil*, de 1982, que será abordado em seguida.

A partir dos anos 80, começou a trabalhar cada vez mais com vídeo e multimédia, criando *Immemory*, em 1988, um *cd rom* onde se pode navegar pelos seus arquivos pessoais, fotografias, vídeos e textos, criados e recolhidos durante toda a vida.

Sans Soleil é considerado, por muitos, a obra-prima de Marker. O filme é uma meditação sobre a memória e a passagem do tempo, abordando tanto a memória individual como a colectiva, representada, muitas vezes, pelas crenças

¹⁸² Nascido Christian François Bouche-Billeneuve, em 1921, em Neully-sur-Seine. Começou a sua carreira como escritor e editor, publicando ensaios e livros entre 1947 e 1954. A acompanhar a sua escrita, fotografava e ilustrava os textos com as suas imagens, tendo viajado muito.

colectivas e os rituais. Fala-nos sobre a formação da história e o papel da representação - como a memória é registada pelas tecnologias e a tensão entre a memória oficial e a repressão da memória.¹⁸³



FIG. 50 - still de *Sans Soleil*

No filme, uma mulher - Florence Delay - lê e comenta, em voz *off*, cartas que recebeu de um *cameraman freelancer* - Sandor Krasna - que viaja pelo mundo, registando aquilo que vê. Sandor Krasna é um personagem fictício, e conhecemos apenas o seu nome nos créditos finais do filme, tratando-se de um alter ego de Chris Marker. As imagens de Krasna pretendem retratar os dois extremos da civilização - o Japão e África (Cabo Verde e Guiné Bissau), apesar de vermos também algumas imagens da Islândia, da Île-de-France, de São Francisco e de Portugal. Krasna surge como um *voyeur* que observa o mundo que vê, filmando muito as caras das pessoas e o olhar. Este *cameraman pergunta-se [...] sobre o significado desta representação do mundo da qual*

¹⁸³ *Eu passaria a vida a indagar sobre a função da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas o seu avesso. Nós não recordamos, recriamos a memória, como recriamos a história. [...] Eu escrevo-lhe isto de um outro mundo... o mundo das aparências. De certo modo, os dois mundos comunicam entre si. A memória é para um o que a História é para o outro: uma impossibilidade. As lendas nascem da necessidade de decifrar o indecifrável. As memórias devem contentar-se com o seu delírio, a sua falta de rumo.* in MARKER, Chris. (1982). *Sans Soleil*. France: Argos Films

*ele é o instrumento, e sobre o papel da memória que ele ajuda a criar.*¹⁸⁴

Existem, ainda, no filme, sequências tiradas de outros filmes (tanto de Chris Marker como de outros realizadores) e imagens dos media.



FIG. 51 - stills de *Sans Soleil*

Outro dos elementos do filme é um amigo japonês de Sandor Krasna, Hayo Yamaneko, que é designer de jogos, e cujas imagens produzidas por computador são pontualmente introduzidas no filme. Estas imagens representam a Zona, em homenagem a *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski, e surgem como as imagens mais verdadeiras do filme. As imagens são *menos enganadoras que aquelas que vemos na televisão. Pelo menos, elas assumem-se pelo que são: imagens, não a forma portátil e compacta de uma realidade inacessível.*¹⁸⁵



FIG. 52 - still de *Sans Soleil*

O som é atribuído a Michel Krasna, outro alter ego de Marker, e é composto por som diagético e não diagético, e, para além da voz de Florence Delay, por rádio e televisão, vozes e música alterada

¹⁸⁴ LUPTON, Catherine - *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion Books, 2005. ISBN 978-1-86189-223-2

¹⁸⁵ MARKER, Chris. (1982). *Sans Soleil*. France: Argos Films

sinteticamente.

Todos estes elementos são organizados através de uma montagem de influência soviética, por argumento lógico ou por associações que, às vezes, parecem arbitrárias (tal como o funcionamento da memória). Através de *straight cuts*, *fades* ou *dissolves* as imagens são organizadas através do som, que funciona como ponte ligando vários locais diferentes. O realizador junta todos estes elementos como se estivesse a criar uma composição musical.

Chris Marker e *Sans Soleil* relacionam-se com *Vestígios* pela temática: a memória, a sua transmissão, como esta é registada, a importância do ritual, a memória oficial *versus* a repressão da memória e a passagem do tempo.

CAPÍTULO IV
METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

4.1. Pré-produção

4.1.1. Aproximação ao assunto e pesquisa

Este projecto partiu de um desejo de mostrar o concelho de Arouca, representando-o, através das suas gentes e das suas tradições. Começou por uma longa pesquisa sobre Arouca, partindo da página *online* da Câmara Municipal, que possui diversas informações sobre o concelho, e pela página do Geoparque Arouca, organização que tem vindo a dinamizar o turismo na área. À medida que esta pesquisa foi evoluindo, notou-se que não existiam muitas imagens de Arouca, e que, tirando o trabalho relativamente recente de divulgação realizado pelo Geoparque, os variadíssimos pontos de interesse da região não eram muito divulgados. Na própria biblioteca municipal a informação não era muita, e os inúmeros arquivos do Convento de Arouca foram recolocados na Torre do Tombo em Lisboa. Até mesmo uma associação denominada "Associação de Defesa do Património Arouquense" parecia algo inacessível e estagnado, tendo sido quase impossível contactar os membros da associação.¹⁸⁶ Foi, então, descoberta uma página no *facebook* intitulada *Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca*, criada por iniciativa privada onde quem tinha imagens antigas de Arouca, publicava-as encontrando-se, deste modo, memórias do passado arouquense. Após alguma pesquisa sobre o assunto, descobriu-se que não existiam iniciativas públicas com o intuito de preservar imagens do concelho, tendo sido decidido que algo deveria ser feito em relação a isso.

Ao procurar as pessoas que contribuía para a página acima referida, foram descobertas imensas imagens de Arouca, guardadas pelos locais da melhor forma que sabiam, ou seja: em álbuns, em caixas, sacos ou mesmo em malas de viagem. E, todas as pessoas que eram contactadas mostravam grande entusiasmo pelo interesse no assunto e a esperança que algo pudesse ser feito com essas imagens, dando-lhes mais importância e salvando-as do inevitável desaparecimento.

¹⁸⁶ O único que foi possível contactar, que se encontrava na sede da associação, localizada no mosteiro, dizia não possuir muitas imagens e mostrou-se bastante secreto em relação a imagens que mais tarde se veio a saber, a associação possuía e guardava.

The image shows a screenshot of a Facebook page for 'Contributos Para O Futuro Arquivo De Arouca'. The page features a cover photo of a street scene in Arouca with a mountain in the background. The page name is 'Contributos Para O Futuro Arquivo De Arouca' and it is categorized as 'Comunidade'. The page has 1,957 likes and a post from 9 hours ago. The post is a photo of five women in traditional Arouca clothing, with a caption in Portuguese: 'Envio mais uma foto, tirada em 12/07/1912, em Arouca. Julgo ter sido no quintal da casa de meus avós maternos, na antiga Rua d'Arca, hoje Rua Dr Figueiredo Sobrinho, pela grade que se vê no fundo e pela ramada. Nesta casa, actualmente, es... Ver mais'. The page also has sections for 'PESSOAS', 'SOBRE', and 'FOTOS'.

Contributos Para O Futuro Arquivo De Arouca
Comunidade

PESSOAS >

1.957 gostos

Manuel Valério, Adílio Ferreira da Silva e 17 outras pessoas gostam disto.

Convida os teus amigos para gostarem desta Página

SOBRE >

Arquivo fotográfico histórico para os arouquenses

Sugerir edições

FOTOS >

Publicação Foto ou vídeo

Escreve algo nesta Página...

Contributos Para O Futuro Arquivo De Arouca
há 9 horas

Envio mais uma foto, tirada em 12/07/1912, em Arouca.

Julgo ter sido no quintal da casa de meus avós maternos, na antiga Rua d'Arca, hoje Rua Dr Figueiredo Sobrinho, pela grade que se vê no fundo e pela ramada.
Nesta casa, actualmente, es... [Ver mais](#)

FIG. 53 - Página do facebook - Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca

4.1.2. Conversas e entrevistas

A primeira pessoa a contactar foi, naturalmente, o criador da página do *facebook* *Contributos para o Futuro Arquivo Fotográfico de Arouca*, Manuel Valério Figueiredo. Após um primeiro contacto, foi publicado na sua página um apelo¹⁸⁷ para todos aqueles que quisessem contribuir para o projecto com uma pequena apresentação do mesmo. Algumas pessoas foram encontradas no *facebook* através de uma pesquisa simples pelo nome e foi-lhes enviada uma mensagem pessoal com o apelo e a apresentação do projecto acima referido. Imediatamente foram obtidas duas respostas: Adílio Ferreira da Silva e Armando Neves.

Tendo em conta que todas as pessoas são diferentes e têm níveis de confiança diferentes, tentou-se sempre adaptar a abordagem feita a cada caso. Sendo assim, houve pessoas como Manuel Valério ou Armando Neves, que já antes da conversa tinha ficado estabelecido que esta seria gravada¹⁸⁸. Noutros casos, como com Adílio Ferreira da Silva, a ideia de registar a conversa foi muito questionada e não foi apropriado o registo, razão que levou a uma aproximação mais lenta e cuidada de forma a estabelecer primeiramente uma relação de confiança¹⁸⁹.

A Manuel Valério Figueiredo foram feitas algumas perguntas sobre a página do *facebook*, a ideia que tinha dos conceitos de memória e arquivo, a falta de iniciativas públicas para a preservação de imagens do concelho, a necessidade de salientar a importância desta preservação e a sua disponibilidade em contribuir para o projecto. Este, demonstrou total disponibilidade para contribuir, cedendo, para além das imagens que se encontravam *online*, dois álbuns organizados por ele com mais imagens. Foi também discutido com Manuel Valério quais seriam as temáticas de maior importância no concelho, tendo sido chegada a conclusão de que seriam a agricultura, as festas populares e o volfrâmio. Este tipo de encontro realizou-se mais algumas vezes, havendo uma

¹⁸⁷ Mensagem em anexo

¹⁸⁸ Transcrição da conversa com Manuel Valério em anexo e vídeo em DVD

¹⁸⁹ No sentido de aumentar o nível de confiança de Adílio, um segundo encontro funcionou quase como uma troca de favores: Adílio disponibilizou algumas das suas imagens (digitalizadas por ele em *jpeg*) após uma visita a sua casa com um scanner capaz de digitalizar alguns dos negativos de vidro que possuía e não conseguia digitalizar, por terem um tamanho superior ao que o seu *scanner* pessoal suportava.

troca importante de informação e conhecimentos sobre conservação e preservação de fotografia, assim como de memórias do concelho.



FIG. 54 - Espólio de Adílio Ferreira da Silva

O encontro com Adílio Ferreira da Silva foi em sua casa, onde estava com todo o seu espólio: uma mala de viagem e diversos sacos, caixas e álbuns cheios de fotografias, negativos de gelatina e de vidro e diapositivos. Durante esta conversa, Adílio contou *estórias* sobre as imagens e sobre o seu pai, falecido há cerca de meio ano, e quem fotografou todas aquelas imagens, registando todos



FIG. 55 - Espólio de Adílio Ferreira da Silva

os acontecimentos importantes em Arouca desde cerca dos anos 20, assim como diversas festividades e momentos em família. Após mais alguns encontros, em que foi possível fazer uma digitalização mais cuidada das imagens, a relação tornou-se mais próxima e de maior confiança, e Adílio revelou-se um grande contributo para o projecto, sendo o espólio de Adílio Ferreira da Silva, de grande valor documental e local.

Armando Neves, residente na Póvoa do Varzim, natural de Famalicão, e casado com uma arouquense - Alice, mostrou as imagens que tinha guardadas, imagens estas, desde 1950 até ao presente, e cedeu, imediatamente, todas aquelas que interessassem para o projecto. O casal disponibilizou-se também para ser fotografado, notando-se um certo entusiasmo com a ideia.

De forma a obter diferentes pontos de vista em relação à ideia da memória e do papel da fotografia na sua preservação, para além destas conversas com amadores, foram, também, realizadas entrevistas com arquivistas como Rosário Guimarães do Arquivo Histórico do Porto e Luís Pavão, conservador nos Arquivos Municipais de Lisboa. Estas entrevistas foram realizadas de uma forma mais formal e com objectivos diferentes. Neste caso, pretendeu-se obter opiniões mais especializadas sobre a importância da fotografia amadora como documento e sobre o funcionamento dos arquivos fotográficos.¹⁹⁰

¹⁹⁰ As entrevistas com Rosário Guimarães e Luis Pavão podem ser consultadas nos anexos e no DVD

4.1.3. As imagens de arquivo: recolha, selecção e digitalização

A recolha e selecção de imagens de arquivo revelou-se um processo difícil e moroso, especialmente, tendo em conta a grande variedade de imagens que começaram a surgir num local que à primeira vista, não tinha muita memória visual guardada. Foi necessário uma observação atenta de forma a seleccionar aquelas que poderiam ser de maior valor.

Todas as imagens encontradas foram organizadas em *pdf's* e impressas para facilitar a sua selecção. Foi decidido dividir as imagens em três temas centrais representativos do concelho de Arouca - a agricultura, as festas populares e o volfrâmio¹⁹¹ e todas as imagens começaram a ser seleccionadas tendo estes temas em conta.

As imagens seleccionadas foram depois digitalizadas com um *scanner Epson Perfection V750 Pro*. As pessoas não se sentiram muito confortáveis em emprestar as imagens, já que se tratavam de imagens de família que, muitas vezes, já não se encontra presente, e, portanto, muito acarinhadas. Como solução, o *scanner* foi levado para a casa das pessoas onde na sua presença as imagens foram digitalizadas.

Foram feitas várias selecções e digitalizações até se chegar a um total de 54 imagens com a temática da agricultura, 67 imagens com a temática das festas populares, em particular a festa da Senhora da Laje, e uma das minas de volfrâmio de Rio de Frades. Apesar do grande número de imagens, foi decidido não seleccionar mais imagens antes de uma pré-edição do som que iria acompanhá-las, visto que este também teria bastante influência sobre as mesmas. Para ajudar na selecção final, foram impressas todas as imagens em tamanho pequeno, para que, ao editar o som dos vídeos se fosse organizando e seleccionando as imagens que nele iriam surgir.

Dentro das temáticas da agricultura e das festas populares foram seleccionadas duas imagens, cada uma representativa de um dos temas, para realizar uma re-criação na actualidade. A re-criação, ao repetir uma imagem, reforça a ideia da sua importância e de como aquelas memórias foram mantidas, apesar da passagem do tempo. Tendo em conta que dentro do tema do volfrâmio

¹⁹¹ Estes temas já tinham sido referidos por Manuel Valério Figueiredo quando questionado sobre que temáticas eram representativas de Arouca.

não foram encontradas muitas imagens, e que este tema se distancia dos outros por se tratar duma memória que não se manteve e que está em



FIG. 56 - Imagem da temática da agricultura recriada



FIG. 57 - Imagem da temática das festas populares recriada

desaparecimento, foi decidido tratar esta temática de forma inversa. Em vez de fazer uma apropriação de várias imagens e seleccionar uma para representar na actualidade, decidiu-se realizar imagens do desaparecimento desta temática, isto é, as ruínas das minas de Rio de Frades. Desta forma, esta temática funciona como contraponto às outras duas, representando o esquecimento, aquilo que acontece quando a memória não é mantida, reforçando assim a importância da imagem de arquivo como preservadora de memórias.

4.1.4. Repérage e preparação das re-criações

Re-criação I:

O trabalho: Agricultura de subsistência - Mansores

A re-criação da imagem da agricultura começou por uma pesquisa de campos que se assemelhassem ao da imagem original, o que ocorreu durante os meses de Janeiro e Fevereiro. Não foi possível descobrir o local exacto onde a imagem original tinha sido realizada, portanto tentou-se encontrar um local semelhante. Esta pesquisa revelou-se bastante complicada, especialmente tendo em conta o estado do tempo, com chuva até Abril. Durante o mês de Abril foi possível fazer alguns testes, sem grandes resultados, tendo voltado a chover a meio do mês.¹⁹²

Igualmente complicado foi reunir todas as pessoas que se pretendia incluir



FIG. 58 - Teste de imagem: agricultura

na imagem. Os agricultores de profissão, que vivem da terra, são pessoas extremamente ocupadas e que só ao Domingo param o trabalho. Juntar as cinco pessoas na imagem disponíveis na mesma altura revelou-se uma tarefa difícil. O campo seleccionado foi

parcialmente reservado para realizar a imagem, mas, apenas a 1 de Maio foi possível reunir todas as condições para a realização da re-criação: o melhor tempo possível, os retratados disponíveis, o campo preparado, o material ideal e a equipa de apoio.

¹⁹² Para realizar a imagem, o campo precisava de estar seco, o que significava que não chegava não chover nesse dia, era necessário que já não chovesse há alguns dias.

Re-criação II:

O lazer: As Festas Populares - A Senhora da Laje

Primeiramente, fizeram-se algumas visitas à Senhora da Laje, procurando o melhor local para a realização da re-criação. A família de Armando Neves, como já foi referido acima, mostrou-se bastante disponível e motivada para contribuir, portanto ficou decidido que a re-criação seria realizada com eles.



FIG. 59 & FIG. 60 - Repérage: Senhora da Laje

Foi combinado, ainda em Fevereiro, que a re-criação seria realizada no dia 6 de Abril. O tempo estava muito mau em Fevereiro e não havia previsões de melhorias, e o dia 6 de Abril seria o dia do aniversário de Alice Neves (esposa de Armando), dia em que toda a família se reuniria na Senhora da Laje para almoçar, fazendo o típico piquenique, portanto, este seria o dia ideal. Caso no dia 6 de Abril estivesse mau tempo, seria combinado um outro dia, mas seria mais complicado e mais dispendioso visto terem de ser assegurados os



FIG. 61 - Ensaio e teste de imagem: Senhora da Laje

transportes para todos os retratados e seria difícil que todos estivessem disponíveis no mesmo dia.

Tendo a data para a re-criação marcada, os meses seguintes foram passados a preparar tudo para que a re-criação corresse da melhor forma. Assim: foi contacta e reunida uma equipa de 13 pessoas com assistentes de imagens, fotógrafos de cena e figurantes; foram feitos vários testes de imagem no local, para compreender a melhor forma a actuar no dia 6; preparou-se todo o material necessário, fazendo listas de todos os elementos que apareciam na imagem (toalha, panelas, pratos, talheres, garrafão, guarda-sol, bengala, ...) e reunindo todos esses objectos; tentou-se que houvesse para toda a equipa almoço e uma noite num parque de campismo próximo do local onde se iria fotografar mas, apesar do apoio logístico prometido pela Câmara, não foi obtida resposta nem por parte da Câmara, nem do Geoparque nem do próprio Parque de Campismo.



FIG. 62 - Ensaio e teste de imagem: Senhora da Laje

Epílogo:O esquecimento: As minas de volfrâmio de Rio de Frades

FIG. 63 - Repérage: Rio de Frades

Realizaram-se várias visitas a Rio de Frades, de forma a explorar as potencialidades do local e ganhando, assim, um melhor conhecimento do mesmo. Nestas visitas, efectuaram-se várias imagens nas ruínas de algumas instalações da exploração mineira, foi captado som de vários locais



FIG. 64 - Captação de som em Rio de Frades

para testar qual seria o melhor local de captação, foi visitado o interior das minas e foram tidas várias conversas com locais de Rio de Frades sobre a altura em que as minas estavam em funcionamento e os nossos dias.¹⁹³



FIG. 65 - Repérage em Rio de Frades

¹⁹³ Conversas sobre o volfrâmio em anexo



FIG. 66 - Repérage em Rio de Frades

4.1.5. O blog

memoriasdearouca.wordpress.com

Para ajudar na divulgação do projecto foi criado um blog que pode ser seguido em memoriasdearouca.wordpress.com. Pretendeu-se com o blog, acompanhar e divulgar os procedimentos e metodologias da criação de um projecto documental.

O *blog* possui um versão em português e outra em inglês que podem ser acedidas através do menu principal. Este menu é constituído por uma parte informativa sobre a autora, o *blog* e o projecto (no menu "sobre"), uma página que divulgará as futuras datas das exposições do projecto, uma página que divulgará as entidades que apoiaram o projecto e outra página com agradecimentos.

Os *posts* do *blog* estão divididos em categorias que podem ser acedidas através do menu principal, categorias estas que serão representativas das várias fases, procedimentos e temáticas do projecto: Metodologias, Pesquisa, Conversas, As Imagens, O Som, Influências e Citações.

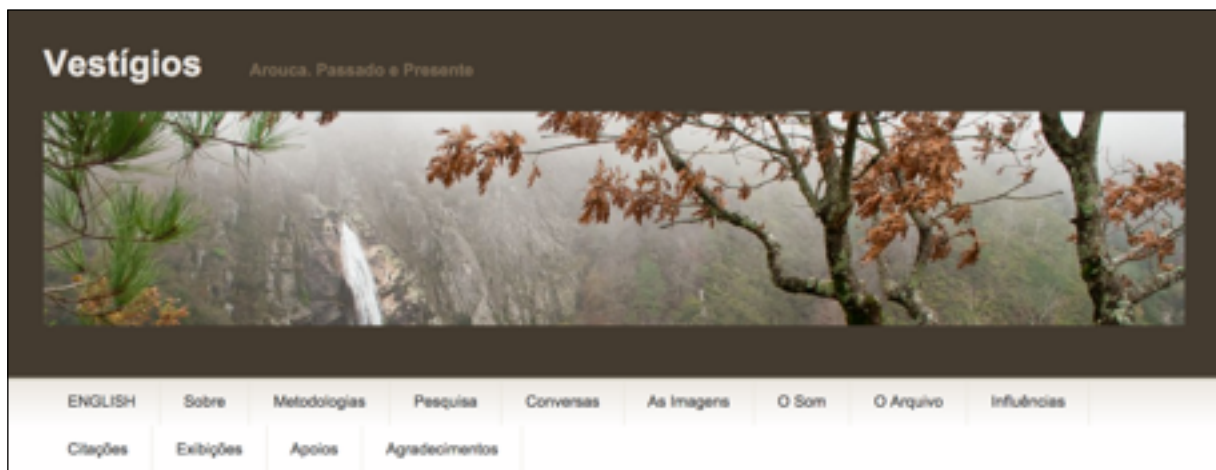


FIG. 67 - Página principal do blog: memoriasdearouca.wordpress.com

4.1.6. Estágio curricular

Arquivo Histórico do Porto - Casa do Infante¹⁹⁴

De forma a compreender o funcionamento de um arquivo, assim como os métodos de preservação e conservação de documentos, em especial fotografias, foi proposto pela autora realizar um estágio curricular num arquivo fotográfico. O acordo foi feito com o Arquivo Histórico do Porto, na Casa do Infante, sob a orientação de Rosário Guimarães, responsável pelo arquivo fotográfico.

O trabalho no arquivo¹⁹⁵ consistiu na identificação das imagens do espólio fotográfico de Ferreira Alves (1883-1944)¹⁹⁶.

Através deste estágio foi possível compreender o tratamento, identificação e conservação de espólios fotográficos, assim como, ter uma visão mais abrangente da importância da preservação de imagens fotográficas.

¹⁹⁴ Relatório de estágio em anexo

¹⁹⁵ Ver Relatório completo em anexos

¹⁹⁶ Explicar

4.1.7. Apoios e divulgação

Em primeiro lugar, este projecto não seria possível sem o apoio da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, nomeadamente dos Laboratórios Multimédia, que cederam material usado na produção do projecto. Foram também procurados apoios junto de diferentes entidades como a Câmara Municipal de Arouca, da qual se obteve apoio logístico, o Geoparque Arouca e a Adrimag, não obtendo resposta dos dois últimos.

Foi realizada uma pesquisa de empresas em Arouca que pudessem ajudar financeiramente o projecto, assim como de gráficas e outras empresas cujos produtos fossem necessários para a realização do projecto e, foram realizadas folhas *excel* com os contactos de todas estas empresas para que fosse pedido apoio financeiro. Para apresentação do projecto foi realizado um Dossier de Produção¹⁹⁷, composto por uma apresentação do projecto, uma nota de intenções, uma explicação de como o projecto será disseminado, o funcionamento dos apoios e o que cada empresa apoiante ganha com o



FIG. 68 - Campanha de *crowdfunding* no site IndiegoGo: <https://www.indiegogo.com/projects/audiovisual-project-in-arouca/x/6829132>

respectivo apoio, o orçamento do projecto, a denominação de toda a equipa técnica e os contactos da produção.

Foi, ainda, realizada uma campanha de *crowd funding* no site *IndieGoGo*. Esta campanha teve algum sucesso, tendo

¹⁹⁷ Dossier de Produção em anexo

servido também para uma grande divulgação do projecto. Foram enviados *emails* para a imprensa para divulgar a campanha, sendo de destacar as notícias que saíram na Agência Lusa, no jornal *O Público*, e no P3¹⁹⁸. Através desta campanha, foram obtidos 1250 euros para ajudar com os custos do projecto. Foi



FIG. 69 - Notícia no jornal *O Público online*: <http://www.publico.pt/local/noticia/adriana-quer-salvar-as-memorias-visuais-de-arouca-1666484>

também criada uma página do *facebook* que pode ser consultada em: <https://www.facebook.com/vestigios.arouca>.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Notícias em anexo

¹⁹⁹ Imagens da página em anexo

4.2. Produção

4.2.1. Captação de som

As memórias²⁰⁰

Pretendeu-se falar com algumas pessoas sobre as imagens e registrar estas conversas relatando *estórias* do passado que se relacionassem com as imagens. Usaram-se microfones lapela para que as pessoas não se sentissem muito incomodadas com o equipamento, e quase se esquecessem da sua presença. Foram também levadas diversas imagens para mostrar durante as conversas de forma a trazer, mais facilmente, as memórias de tempo antigos à mente.

Com uma relação já com alguma confiança criada com Adílio, foi questionado se seria possível falar com sua mãe, Júlia Silva sendo que esta teria muitas *estórias* a contar sobre as imagens. Júlia falou sobre a vida no passado, sobre as festas populares em Arouca e um pouco sobre a altura do volfrâmio.



FIG. 70 - Gravação da conversa com Júlia Silva

²⁰⁰ Excertos das conversas em anexo

As conversas seguintes foram com Armando Neves e com a sua esposa, Alice Neves. Armando é de Famalicão, mas passou muito tempo em Arouca quando fez tropa na Serra da Freita. Contou muitas *estórias* dessa altura mas nenhuma, particularmente, interessante para o projecto. A sua esposa, pelo contrário, contou *estórias* interessantes de quando ia à festa da Senhora da Laje mais nova.

Em Mansores, freguesia mais rural de Arouca, foram gravadas conversas com Isilda Silva, José Paiva e Isaura Fernandes. As conversas foram realizadas da mesma forma, com as fotografias antigas presentes e fazendo perguntas sobre a festa da Senhora da Laje e como era a vida de antigamente no campo e, ainda, quais as diferenças para os dias de hoje.

Em Rio de Frades, foi tida uma conversa com uma senhora Isaura, conhecida por todos em Arouca, por possuir o único café a caminho das antigas minas de volfrâmio, com a qual foi possível conseguir algumas informações sobre como era Rio de Frades na altura do funcionamento das minas.

Som ambiente e desenho de som

Foram captados sons ambientes em Mansores, na Senhora da Laje e em Rio de Frades, usando a técnica de captação MS. Esta captação teve de ser repetida várias vezes, pois pretendia-se um ambiente límpido, sem sons associados ao presente (carros, tractores, ...). Foi também criada uma biblioteca de som com sons relacionados com as actividades representados nas imagens de arquivo.

A música tradicional

Tendo em conta que a música tradicional é umas das formas de preservação da memória em Arouca, foram gravadas adaptações de músicas tradicionais²⁰¹ que se relacionavam com os três temas, que foram depois misturadas com o restante som - *Oliveirinha da Serra* e *Adeus Rio de Frades*²⁰².

²⁰¹ Retiradas do *Cancioneiro de Arouca*

²⁰² Partituras em anexo

Tinha sido pensado fazer uma gravação de uma adaptação de *Fui à Senhora da Laje*, mas durante a festa, em Maio de 2014, foi possível gravar a banda musical no local, o que dispensou o recurso à música pensada anteriormente.

O arranjo musical foi feito por Ricardo Moreira e as músicas foram interpretadas pelo mesmo (piano) e por Maria Ana Ferreira (flauta renascentista).



FIG. 71 - Gravação da música *Oliveirinha da Serra* com Maria Ana Ferreira e Ricardo Moreira



FIG. 72 - Gravação da música *Adeus Rio de Frades* com Ricardo Moreira

4.2.2. Produção de imagens

Re-criação I:

O trabalho: Agricultura de subsistência - Mansores



FIG. 73 - Produção da re-criação: agricultura

No dia 1 de Maio foi possível juntar todos os elementos necessários para a realização da re-criação. O campo foi preparado,

criando os regos na terra, a câmara colocada na melhor posição possível, e as pessoas orientadas para se colocarem nas posições da imagem a re-criar. Todo este processo foi registado em fotografia e vídeo para



FIG. 74 - Produção da re-criação: agricultura

que mais tarde fosse divulgado no *blog*.²⁰³



FIG. 75 - Produção da re-criação: agricultura

²⁰³ Imagens da realização da re-criação em anexo

Re-criação II:O lazer: As Festas Populares - A Senhora da Laje

FIG. 76 - Produção da re-criação: Senhora da Laje

No dia 6 de Abril, tal como combinado com a família Neves, foi realizada a re-criação da Senhora da Laje com a ajuda de uma equipa de 13 pessoas. A manhã foi passada a realizar testes de imagem, a preparar a linha do horizonte da imagem que era composta por 12 pessoas e a tratar da direcção artística da imagem: colocar guarda-sóis, mantas, panelas e outros itens no

local exacto onde estavam na imagem original.

Durante a tarde, a família Neves chegou ao local combinado para a realização da imagem, foi-lhes indicado o local onde se deveriam colocar, em que posição ficar e as várias imagens foram realizadas com pequenas diferenças de exposição e de posições dos retratados.

Durante todo o dia foram realizadas várias fotografias e vídeos que foram depois colocados no *blog*, como forma de registo do processo de trabalho e para divulgação do mesmo. ²⁰⁴



FIG. 77 - Produção da re-criação: Senhora da Laje

²⁰⁴ Imagens da re-criação em anexos



FIG. 78 - Produção da re-criação: Senhora da Laje

Epílogo:

O esquecimento: As minas de volfrâmio de Rio de Frades

Após uma análise de todas as imagens realizadas em Rio de Frades, visitou-se, novamente, o local para fazer algumas imagens, tendo já as mesmas em mente. Certas imagens da *repérage* destacaram-se, e pretendeu-se repetir as mesmas com melhores condições. Foi esperada a hora ideal para fotografar - fim da tarde, depois do sol se esconder nas montanhas - e as imagens foram realizadas com sucesso.

4.3. Pós-produção

4.3.1. Edição

Fotografia

Depois de devidamente reveladas e digitalizadas, as re-criações foram editadas de forma a se assemelharem, ainda mais, com as imagens originais através de alguma manipulação digital²⁰⁵.



FIG. 79 - Manipulação digital da re-criação no *Adobe Photoshop*

²⁰⁵ Explicar resumidamente

Som e Vídeo

O som foi editado começando por uma primeira selecção das cerca de 15h

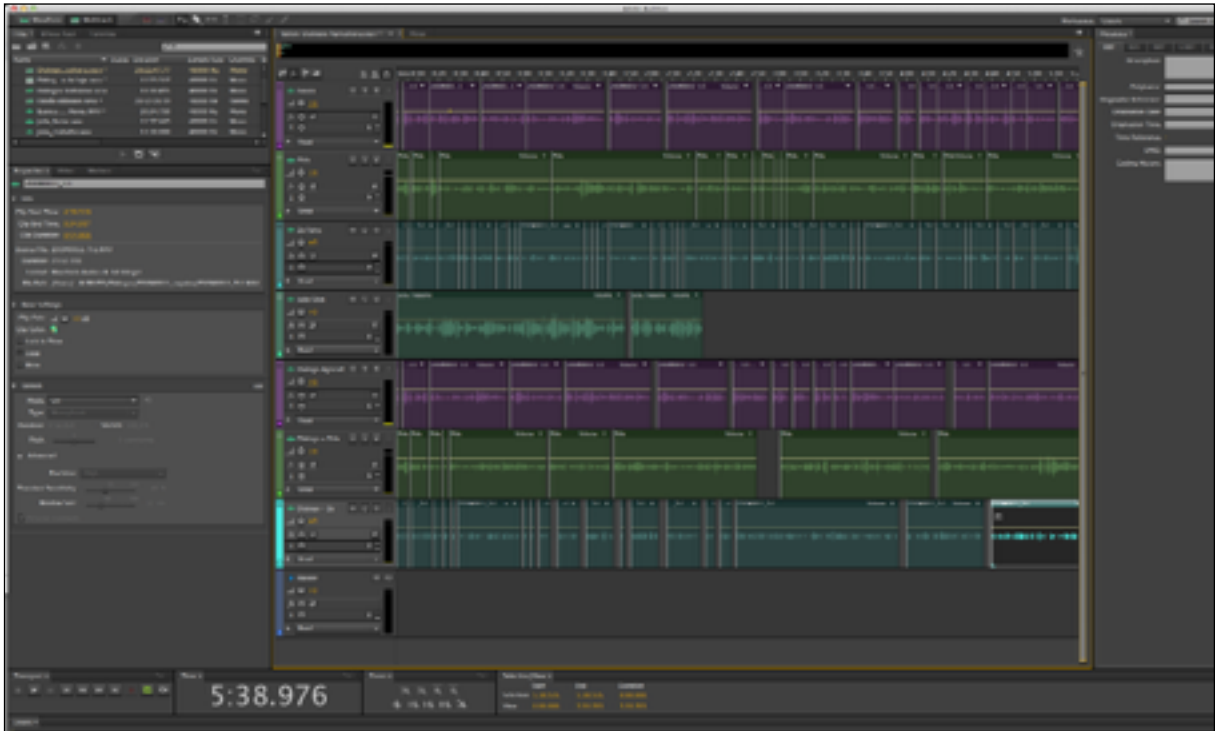


FIG. 80 - Edição de som no *Adobe Audition*

de diálogo registadas, seleccionando apenas as partes do diálogo que interessavam a cada tema. Seguidamente, foram seleccionadas apenas algumas citações que interessassem particularmente ao projecto, tendo em conta as imagens que seriam integradas nos vídeos. Foi útil a transcrição dos diálogos e a impressão dos *thumbnails* das imagens para esquematizar os vídeos. Após esta planificação foram criados os vídeos, animando as imagens e editando-as com o som.

Finalmente, misturou-se o diálogo, o som ambiente, os sons criados para acompanhar o diálogo e a música.

La Jetée de Chris Marker, foi uma influência importante em termos formais, especialmente pelo uso da imagem fixa e da relação criada com o som. Este, não é síncrono e usa três elementos, tal como o som de *Vestígios*: música, voz *off* (que vai acompanhando e comentando as imagens) e sons atmosféricos evocativos, que pretendem animar, de certa forma, a imagem fixa.



FIG. 81 & 82 & 83 & 84 - Planificação dos vídeos

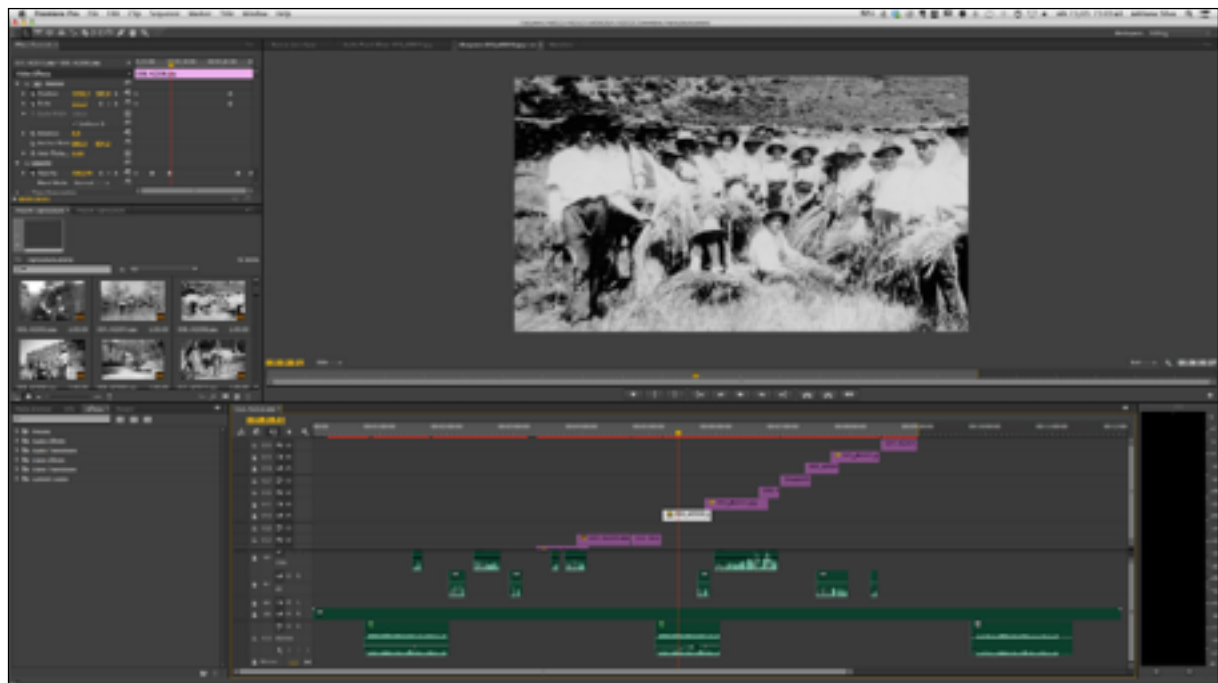


FIG. 85 - Edição de vídeo no *Adobe Premiere*

4.3.2. Exibição do projecto em Arouca

O projecto foi mostrado em Arouca em versão vídeo a 20 de Setembro de 2014, no auditório da Loja Interactiva de Turismo, onde o antigo cinema se localizava.²⁰⁶ Apesar de pouca afluência, todos os presentes tiveram uma reacção muito positiva ao projecto, contando momentos do passado que se lembraram ao visualizar as imagens. Houve quem levasse os seus próprios álbuns para mostrar e oferecer mais fotografias para o projecto, ou para pedir conselhos sobre como preservar as imagens e o que fazer com elas para que elas não fossem esquecidas. No futuro, pensa-se fazer mais exposições do projecto e vir a criar uma associação com a missão de preservar o passado imagético local.



FIG. 86 - Convite para exibição em Arouca a 20 de Setembro de 2014

Através da divulgação da exibição do projecto feita pela Câmara Municipal de Arouca, durante a Feira das Colheitas, em que a RTP costuma realizar uma transmissão em directo de Arouca, houve interesse por parte da televisão em divulgar o projecto, tendo a autora feito uma pequena rubrica com o apresentador Hélder Reis, mostrada durante a transmissão da Feira das Colheitas de Arouca, no dia 27 de Setembro.

²⁰⁶ Convite e cartaz nos anexos



FIG. 87 - Cartaz para exibição em Arouca a 20 de Setembro de 2014

4.3.3. A instalação

A instalação foi pensada tendo em conta a relação do espectador com o projecto. Pretendeu-se que as três partes do projecto (capítulo I, capítulo II e epílogo) estivessem separadas fisicamente, em salas escuras, com caixas de luz e projecções, de forma a criar uma relação mais intimista com o espectador e também por uma questão do som próprio de cada capítulo não se misturar. Foram realizados vários esquemas 2D e 3D, inclusivé uma maquete do espaço para que fosse devidamente planeada a apresentação do projecto.²⁰⁷



FIG. 88 - Planificação 2D da exibição no Porto

²⁰⁷ Maquete em anexos

As caixas de luz foram devidamente planificadas, sendo realizados vários testes de impressão e testes de luz. Foi também testado o som em cada uma das salas.

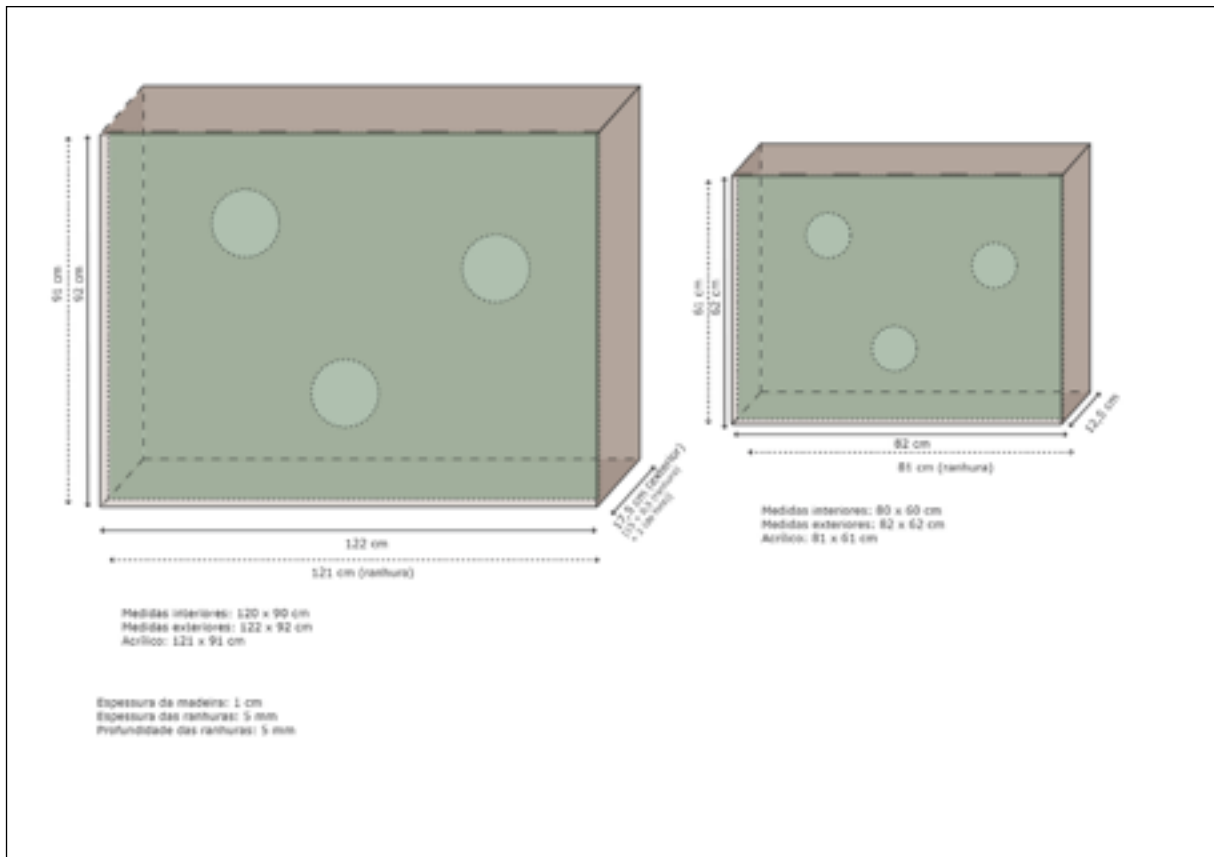


FIG. 89 - Planificação das caixas de luz

4.3.4. O livro de autor

O livro de autor, após algumas versões de menor qualidade realizadas pela autora, com ajuda de uma *designer*, acabou por ser desenhado por Pedro Serapicos, tendo sempre como objectivo salientar, da melhor forma, o trabalho realizado.

CONCLUSÃO

A memória em Arouca tem sido mantida através da preservação da tradição - de festas populares, de re-criações históricas, grupos etnográficos e ranchos folclóricos - assim como por *estórias* contadas pelos mais antigos. Mais recentemente, começaram a surgir diversas iniciativas privadas que pretendem fotografar o concelho e/ou preservar imagens antigas do mesmo.

A questão inicial que se propôs com este trabalho foi se a fotografia realmente era importante na preservação da memória e qual o seu papel. A resposta poderia ser respondida de forma simples por um elemento da Câmara de Arouca que recentemente comentou: *Temos mesmo de fazer aqui um arquivo. Nós temos um arquivo geral, mas com tantas imagens que existem por aí e que realmente podem desaparecer, é mesmo essencial que estas sejam preservadas. E não é o mesmo ler sobre o assunto ou ver uma imagem.*²⁰⁸ As imagens activam memórias, relembram momentos que temos enterrados nas nossas mentes, quase esquecidos até por nós mesmos, e, portanto, são de uma importância fundamental para preservar o passado. Assim, com este projecto foi possível chamar a atenção das entidades para a importância da fotografia como forma de preservar a memória, e dar mais um passo em frente para criar um arquivo fotográfico em Arouca que venha a preservar toda a riqueza imagética existente neste concelho.

A veracidade da imagem é algo de pouca confiança, alguns acham que não existe qualquer veracidade numa imagem, mas aquilo que não se pode negar em fotografia nenhuma é a sua indexicalidade. A fotografia prova a presença de alguém ou alguma coisa²⁰⁹, deixando o resto à interpretação de cada um, mas, neste sentido, torna-se importante tanto para as ciências sociais - que procuram pistas sobre o passado e as encontram na fotografia - como para a arte - que têm na fotografia uma multiplicidade de significados a explorar.

²⁰⁸ Excerto de conversa com Ivo Brandão da Câmara Municipal de Arouca

²⁰⁹ *Enquanto desempenha um papel na formação das nossas crenças no realismo da fotografia, a indexicalidade da fotografia é, na verdade, algo bem diferente do realismo. A qualidade indexical de uma fotografia tem mais a ver com um sentimento de presença do que com realismo. Ele testemunha o ser ou a existência de algo que já esteve em frente à câmara. [...] Por isso, apesar do conhecimento teórico e da compreensão crítica que possamos ter sobre a impossibilidade de representações fotográficas que capturam o 'real', "sentimos" o real, numa fotografia. [While it plays a part in forming our beliefs in photography's realism, photography's indexicality is, in fact, something quite different from realism. The indexical quality of a photograph has more to do with a sense of presence than realism. It testifies to the being or existence of something that was once before the camera. [...] Hence, ever given the theoretical knowledge and critical understanding we may have about the impossibility of photographic representations capturing the 'real', we nevertheless 'sense' the real in a photograph.]* in WELLS, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.331

Através da apropriação destas “imagens quase esquecidas”, transformando-as em algo mais, com outro contexto e outros significados, e do uso do som que serviu para promover uma “nova visão” destas imagens, estas foram como que renovadas, trazidas para o presente, chamando a atenção para a sua importância. As re-criações serviram para mostrar que a memória é mantida através da tradição e da oralidade, assim como, para mostrar o quanto a imagem enriquece esta memória. O epílogo, que serviu um pouco como aviso, mostrando aquilo que resta - as ruínas - em que apenas o som e a música contam a história do local, foi fundamental para salientar o facto de que é necessário preservar as imagens do passado, assim como registar a memória oral, porque o tempo segue sempre em frente e esquece tudo, a não ser que algo seja feito para o “parar”. Quando não há cerimónias comemorativas, e quando os tempos foram difíceis e não é tão agradável ir contando a sua *estória*, e as poucas pessoas que a sabem começam a desaparecer, nada resta - esse momento é esquecido no tempo.

Sem o recurso a diversos meios - fotografia, vídeo, som, instalação - possível no pós-modernismo com a nova era “pós-fotográfica” digital, que permitiu à fotografia esta mistura com outras artes e outros meios, que permitiram uma maior liberdade e uma maior interactividade com o público²¹⁰, o impacto de *Vestígios* seria algo completamente diferente.

²¹⁰ *Os novos meios digitais, nas suas formas interactivas e multimédia, foram imediatamente celebrados pela sua capacidade de gerar significados polissémicos que envolvem a participação activa do espectador. As duas principais bases para isto foram a capacidade de digitalização para provocar, em primeiro lugar, uma convergência de suportes antigamente separados e, por outro lado, uma relação interactiva entre o espectador e o texto. [The new digital media, in their interactive, multimedia forms, were immediately celebrated for their capacity to generate polysemic meanings which involve the viewer's active participation, The two main bases for this were the capacity of digitisation to bring about, first, a convergence of previously separate media and, second, an 2interactive2 relationship between the viewer and the text.] in WELLS, Liz. *Photography - A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8 p.318*

BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E WEBGRAFIA

Bibliografia

- ALTER, Norah - *Chris Marker*. Illinois: University of Illinois Press, 2006. ISBN 978-0-252-07316-8
- BAQUÉ, Dominique - *La Fotografía Plástica*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2003. ISBN 9788425219306
- BARTHES, Roland - *The Death of the Author* (1967) In BARTHES, Roland - *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. ISBN 0 00 6861350
- BENJAMIN, Walter - *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. In BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012. ISBN 9789896412708
- BERTELLI PAGOTTO, Mariana - *Opacity and Re-Enchantment: Photographic Strategies in the Work of Rosângela Rennó*. [Master's Thesis] New South Wales: College of Fine Arts, University of South Wales, 2010
- BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUSQUET, M- Àngels - *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Barcelona: Biblioteca de la imagen. CCG ediciones, 2001 ISBN 84-95483-11-4
- BUCHLOH, Benjamin - *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* (1982). *Artforum*, vol. XXI nr 1, pp. 43-57, 1982
- CONNERTON, Paul - *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1983. ISBN 972-8027-07-9
- COOPER, Sarah - *Chris Marker*. Manchester: Manchester University Press, 2008 ISBN 978-0-7109-8364-8
- COTTON, Charlotte - *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009. ISBN 978-0-500-20401-6
- CRIMP, Douglas - *The Photographic Activity of Postmodernism*. *OCTOBER*, vol.15, p.90-100, 1980
- CRIMP, Douglas - *Pictures*. *OCTOBER*, vol. 8 pp.75-88, 1979
- DERRIDA, Jacques - *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. ISBN 0-226-14367-8
- EDWARDS, Elizabeth - "Sacred Monuments of the Nation's Growth and Hope". *Amateur Photography and Imagining the Past*. In EDWARDS, Elizabeth -

- The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918.* Durham & London: Duke University Press, 2012. ISBN 978-0-8223-5104-7
- FOUCAULT, Michel (1969) - *What is an Author?.* In BOUCHARD, Donald F. (ed.) - *Language, Counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault.* Nova Iorque: Cornell University Press, 1977. ISBN 0-8014-9204-1
- GODFREY, Mark. *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's 'Floh'.* OCTOBER, vol. 114 pp. 90-119, 2005
- GRAW, Isabelle - *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art.* In KAISER, Philipp (ed.) - *Louise Lawler and Others.* Berlim: Hatje Cantz Publishers, 2004. ISBN 978-3-7757-1464-8 pp. 45-67
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo.* Lisboa: Editorial Presença, 2001. ISBN 972-23-2746
- HIRSH, Marianne - *Collected Memories: Lorie Novak's Virtual Family Album.* The Barnard Center for Research on Women. in <http://sfonline.barnard.edu/cf/hirsch01.htm> (2003)
- KAPPENBERG, Claudia - *The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography.* The International Journal of Screendance, vol. 1 pp. 27-41, 2010. ISSN 2154-6878
- LANGFORD, Martha - *Suspended Conversations. The afterlife of Memory in Photographic Albums.* Québec: McGill-Queen's University Press, 2001. ISBN 978-0-7735-3392-9
- LUPTON, Catherine - *Chris Marker: Memories of the Future.* London: Reaktion Books, 2005. ISBN 978-1-86189-223-2
- MEREWETHER, Charles - *The Archive. Documents of Contemporary Art.* London: Whitechapel Gallery, 2006. ISBN 978-0-85488-148-2
- NOVAK, Lorie. *Collected Visions.* (1998). in HIRSH, Marianne (ed.) - *The Familial Gaze.* New England: University Press of New England, 1999 ISBN 978 087458955
- OWENS, Craig - *Toward a Theory of Postmodernism.* OCTOBER, vol. 12 pp. 67-86, 1980
- PAGOTTO, Mariana Bertelli. *Opacity and Re-Enchantment: Photographic Strategies in the Work of ROSângela Rennó.* (2010)

- REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Separata de Cadernos de Estudos Municipais*. Volume 4/6. Braga: Arquivo Distrital de Braga, 1996
- ROSE, Gillian - *Doing Family Photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate, 2001. ISBN 978-0-7546-7732-1
- SEKULA, Allan (1986) - *The Body and the Archive*. In BOLTON, Richard - *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Massachusetts: MIT Press, 1989. ISBN 978-0-262-02288-0
- SEKULA, Allan - *Desmantelar da modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. In RIBALTA, Jorge. *Efeito Real. Debates posmodernos sobre fotografia*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2004. ISBN 9788425219733
- SEKULA, Allan (1986) - *Reading an Archive: Photography between labour and capital*. In WELLS, Liz - *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-24661-X
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1984) - *Photography After Art Photography*. In WALLS, Brian - *Art After Modernism. Rethinking Representation*. Nova Iorque: David R. Godine The New Museum of Contemporary Art, 1984 ISBN 978-0879236328
- SONTAG, Susan - *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. Depósito Legal nº 13 438/86
- WELLS, Liz. *Photography. A Critical Introduction*. Oxford: Routledge, 2004. ISBN 978-0-415-30704-8

Filmografia

MARKER, Chris. (1962). *La Jetée*. France: Argos Films

MARKER, Chris. (1982). *Sans Soleil*. France: Argos Films

Webgrafia

CHRIS MARKER, disponível em <http://chrismarker.org/>, acessado a 19 de Maio de 2014

COLLECTED VISIONS, disponível em <http://www.collectedvisions.net/>, acessado a 14 de Maio de 2014

LORIE NOVAK, disponível em <http://www.lorienovak.com/>, acessado a 21 de Maio de 2014

MASS OBSERVATION, *A brief history*, disponível em http://www.massobs.org.uk/a_brief_history.htm, acessado a 8 de Setembro de 2014

ROSÂNGELA RENNÓ, disponível em <http://www.rosangelarenno.com.br/>, acessado a 11 de Maio de 2014

ANEXOS

ÍNDICE DE ANEXOS

- ANEXO 1** - Entrevista a Manuel Valério Figueiredo (Criador da página do *facebook* "*Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca*") a 19 de Novembro de 2013
- ANEXO 2** - Mensagem a colocar no página do *facebook* (*Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca*) para apelar a participantes no projecto *Vestígios*
- ANEXO 3** - Entrevista Rosário Guimarães
- ANEXO 4** - Entrevista Luis Pavão
- ANEXO 5** - Relatório de estágio
- ANEXO 6** - A página do *facebook* de *Vestígios*
- ANEXO 7** - Dossier de produção
- ANEXO 8** - Cedências de direitos de imagem
- ANEXO 9** - Notícia jornal *O Público*, *Público online* e P3
- ANEXO 10** - Notícia Agência Lusa e Porto Canal
- ANEXO 11** - Transcrições das conversas
- ANEXO 12** - Partituras das músicas
- ANEXO 13** - Notícia da exibição em Arouca
- ANEXO 14** - Fotografias da maquete
- ANEXO 15** - Maquete 3D
- ANEXO 16** - Cronograma

ANEXO 1:

Entrevista a Manuel Valério Figueiredo (Criador da página do *facebook* "*Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca*") a 19 de Novembro de 2013

AM: O mestrado tem essas duas vertentes de.. prática e depois tem aquela parte teórica que todos os mestrados têm... eu estou em fotografia mas estou a fazer um projecto que misturo um bocado de video com a fotografia e adiciono o som também. Vou fazer uma instalação em princípio que misture todas estas coisas e queria ter muito a opinião das pessoas, de pessoas muito variadas sobre a importância da fotografia como preservadora de memórias, que isso acho que é... que é importante ter a sua versão da importância disto e como é que começou a página e ia começar por lhe perguntar isso: Como é que surgiu a ideia de criar a página do facebook?

MV: Quer que comece a responder já? Já está a gravar?

AM: Já está. (risos)

MV: Ahmm... A ideia de criar a página começou porque há cerca de 13 anos atrás, eu já tinha feito uma primeira recolha, por aqui pela minha freguesia de Canelas, nessa época, de porta em porta, aos Domingos de manhã, eu ia pedindo às pessoas algumas fotografias originais, e fazendo cópias nessa altura também em papel... em papel... Demorei cerca de dois anos e recolhi centenas de fotografias, que guardei, em albúns, não é...? Tenho-as em albúns. Agora passado estes anos, com as novas tecnologias, eu pensei em fazer essa recolha, mas aberta a todo o concelho e tendo o contributo das pessoas que iam colocando as suas fotografias. Pronto, a ideia foi alertar as pessoas e as entidades públicas para a necessidades de guardar as imagens.

AM: E como é que foi a receptividade das pessoas? Na altura andava a bater de porta em porta.. as pessoas davam-lhe assim as fotografias?

MV: Exactamente! Confiavam porque me conheciam. Eu era uma pessoa conhecida aqui na freguesia, emprestavam-me sem problema. Agora é mais difícil porque claro que nem todas as pessoas me conhecem, mas começam a ver a página e... tenho recebido centenas de fotografias.

AM: Ia-lhe perguntar isso também... Como é que funciona? São as próprias pessoas que põem as fotografias na página neste momento? Ou é o senhor que recolhe e vai... ?

MV: É as duas versões... Eu continuo sempre... ainda há bocadinho tive a falar com uma pessoa que provavelmente me vai arranjar fotografias muito importantes de Arouca, que eu sempre que tenho um contacto fora de Arouca, ou que tenha alguma raiz com Arouca ponho sempre a questão das fotografias. E há sempre uma recolha particular, paralela, à recolha que as pessoas fazem.. pronto... colocando elas próprias as fotografias lá na página.

AM: Ahm... O que é que pensa que pode .. Para onde pode evoluir a página? O que é que poderá surgir no futuro?

MV: O que eu gostava que existisse no futuro era um arquivo feito pela Câmara ou por alguma entidade mais séria no concelho e enquanto isso não acontecer vou continuar, se calhar durante anos e anos, a fazer a recolha, porque isto pra mim também é um passatempo... acaba... eu acabo por fazer isto como algo que gosto. Gosto de fotografia também, não sou fotógrafo, mas gosto de fotografia então alio as duas coisas. E gosto de fotografias antigas, não é? Sempre gostei das fotografias antigas...

AM: Ahm... E qual é a importância que pensa que a imagem pode ter como preservação da memória de um local?

MV: Eu acho que a imagem é um documento único e verdadeiro. Enquanto que por vezes um documento escrito pode ser alterado pela pessoa que o escreve, uma imagem é uma... é verdadeira... acho que é um documento histórico importante uma fotografia.. nem todas não é mas pronto... sei lá... há de haver umas com mais valor do que outras.

AM: Já referiu que era importante criar um arquivo fotográfico em Arouca. Que medidas é que pensa que poderão ser tomadas nesse sentido? Para além de já ter a página...

MV: Eu acho que vou tentar no futuro ter também algumas iniciativas ligadas com a página de... sei lá... agora passado um ano ou dois desta primeira recolha, fazer uma selecção, por exemplo, com todos os amigos da página que votem e que elejam por exemplo, 20 ou 100 imagens mais importantes e se faça um pequeno catálogo e se faça uma exposição. Tem sido muito interessante e tenho recolhido coisas muito interessantes do primeiro fotógrafo de Arouca!

AM: Que era?

MV: Que era António Hébil e que tirou fotografias em Arouca entre 1900 e 1920.

AM: (...) Já me falaram que o Emílio Biel também esteve cá a tirar fotografias.

MV: Provavelmente antes dele! Esse Emilio Biel tirou algumas fotografias e fez algumas tipo gravuras. Penso que não era bem fotografias ainda na época. Agora esse António Hébil foi um fotógrafo importante porque foi o primeiro fotógrafo em Arouca a fazer fotografia, pronto, das famílias, de algumas paisagens, de algumas actividades, pronto... e eu agora.. imagine... através da página, consegui chegar aos descendentes dele.. pessoas.. bisnetos dele.. que me estão a fornecer algumas fotografias inéditas dele, da família dele e uma senhora que me vai enviar agora mais uma série delas, mas fotografias de pessoas que vivem no estrangeiro, que vivem em Lisboa... provavelmente essas fotografias nunca mais voltariam, não é? porque depois as gerações vão passando e perde-se mesmo as raízes, não é? Portanto, esta recolha, que agora, já não posso considerar só concelhio mas... porque... havendo emigrantes ou pessoas de Arouca em qualquer local do mundo pode haver fotografias espalhadas porque eu também tenho verificado que.. é mais fácil encontrar fotografias de Arouca em pessoas fora de Arouca, ou que foram pro Brasil ou que estão no Brasil ou que viviam nas cidades, no Porto ou em Lisboa...

AM: Qual é que pensa que é a opinião das pessoas aqui de Arouca em relação à criação de um arquivo fotográfico? Acham que é importante... ?

MV: Eu acho que é importante. Eu penso que é importante. Penso que no futuro, não sei... terei que propor algo à câmara ou a alguma entidade.. ver se eles querem continuar ou pegar naquilo que existe porque... pra já.. eu acho que... havia um trabalho a fazer agora a seguir a esta recolha que no fundo é um... as fotografias que eu tenho na página não têm qualidade, porque as pessoas também não as digitalizam com qualidade... eu acho que era importante no futuro, agora saber que existem as imagens aí no arquivo tal.. tentar pedir os originais.. pra mim era essa uma das etapas num futuro já talvez não feitas por mim mas sim... chegar aos originais porque eu vou ter dificuldade um dia se quiser fazer uma exposição ou qualquer coisa com as fotografias que tenho na página, não vão ter qualidade, não sei se vou ter de pedir os originais às pessoas, é um problema...

AM: Agora falando um bocadinho do projecto e daquilo que eu gostaria de fazer... eu gostava de fazer um bocado... continuar esse trabalho, de procurar as imagens originais e saber a história dessas imagens, digitalizá-las da melhor forma possível, queria fazer fazer a tal... repetir as imagens mas na actualidade, com uma qualidade diferente, não é? e através disso, um bocado, promover a criação de um arquivo fotográfico que eu penso que é de uma importância muito grande e aqui em Arouca... Eu acho que existe muita coisa mas está tudo..

MV: Há experiências de arquivos noutras terras? Eu não tenho procurado...

AM: Sim. Eu já estive à procura de fotografias de Arouca noutros arquivos. Estive no arquivo fotográfico em Lisboa e encontrei duas imagens só... Portanto penso que não existem muitas.. não é não existem... existem muitas imagens mas tão guardadinhas em caixinhas em casa das pessoas e esta recolha penso que é um trabalho que é importante ser feito... e que é preciso chamar a atenção das pessoas para esta mesma importância. Ehm... eu queria procurar (...) pensa que eu consigo chegar... tem contactos das pessoas que têm as imagens?

MV: Sabe que esta página, pronto, foi feita um bocado... se calhar um bocado... ainda é um projecto, uma coisa muito inicial. Se calhar eu devia por exemplo ter uma... fazer quase que um... inventariar as fotografias sempre que recebia as

fotografias. Elas terem um número, terem alguns dados que eu não me tenho preocupado muito...

AM: Isso no fundo é o trabalho de um arquivo... a organização do arquivo que o senhor está a dar o primeiro passo que foi tomar esta iniciativa.

MV: Exactamente! Eu isso... eu não poderia fazer isso pra já... acho que...

AM: E o que é que... com esta selecção das imagens eu queria fazer um pouco um retrato do concelho de Arouca. Que actividades é que acha que representam melhor ou retratam melhor o concelho? Ou que imagens é que poderiam representar melhor o concelho?

MV: Opah... eu acho que... quer dizer... nós temos imagens do século XX... desde o... No século XX Arouca, para mim, foi a agricultura, tudo o que tiver a ver com agricultura e o volfrâmio. O volfrâmio durante 50 ou 60 anos foi importantíssimo em Arouca e eu na página já tenho praí umas 20 ou 30 fotografias que não existiam quer dizer.. elas tavam dispersas mas agora já começa a haver alguma coisa. Porque havia aí.. há várias publicações já sobre o volfrâmio em Arouca e não têm imagens quer dizer... os autores não se preocuparam em procurar imagens... e esta ideia da minha página já reuniu uma série de fotografias importantes sobre o volfrâmio. Pronto, e assim mais relevante, aqui em Arouca no século XX...

AM: Aquelas festas populares?

MV: As festas populares... talvez a Feira das Colheitas... (...) Não sei... Tinha que pensar melhor...

AM: Na página, o senhor... Normalmente as fotografias são identificadas com o nome do...

MV: Da pessoa que...

AM: Que as pôs lá?

MV: Que as pôs lá...

AM: Se calhar assim através de...

MV: É possível porque quase agora todas as pessoas têm página no facebook... pronto... há muitas fotografias lá que são do meu arquivo particular... essas eu tenho acesso a elas... outras são as pessoas que enviam... mas agora é mais fácil chegar às pessoas e eu quase sempre me lembro ainda das fotografias quem é que mas arranjou....

AM: Fora a sua página sabe de alguma outra iniciativa? Eu cheguei a falar no ano passado com o sr. Gonçalves do jornal Defesa de Arouca mas eles não tinham lá no...

MV: Na associação...

AM: Na associação... Não tinham muitas imagens também...

MV: Mas eles têm boas imagens! Porque... Não sei se conheces aquela publicação da associação que é Arouca d'Ontem. Conheces? Já viste?

AM: (...) Já vi assim por alto, não conheço muito..

MV: Tem boas fotografias e também foi por ver aquela publicação que eu também gostei de ver.... penso que até foi uma boa recolha que eles fizeram na altura...

AM: O senhor tem muitas imagens suas na página. Estaria disposto a colaborar comigo, e poderei usar as suas imagens?

MV: Pode! Eu faço isto, não é para ... É mesmo para facilitar que outros possam fazer trabalho, não é? Porque eu... É como eu lhe digo... Aquela pasta ali tem fotografias antigas... E eu tenho-as assim em pastas... O que é que me interessa ter isto assim em pastas. Eu jamais irei desenvolver todo esse trabalho pronto... possibilitar que outras pessoas por exemplo que queiram trabalhar sobre o volfrâmio, existam fotografias que queiram dedicar-se à agricultura que existam

algumas fotografias, ou à paisagem ou ao traje sei lá muita coisa... ou ao folclore... eu tenho lá já uma serie de álbuns, com... eu vou pondo aquilo por álbuns um bocado assim aleatoriamente já pras pessoas procurar mais assim por temas e por freguesias...

(...)

AM: Não sei se tem mais alguma coisa que queira... (...)

MV: Eu gostava era de ver depois os trabalhos, de ter acesso a isso...

AM: Da minha parte com certeza que vai ver.. que eu tenho de acabar o mestrado... (risos) e tenho de fazer o trabalho. E no fundo o que eu quero fazer é o que o senhor está a dizer que gostava que alguém fizesse... Porque eu estou no fundo a pegar naquilo que já fez e a desenvolver ou a fazer outro trabalho a partir desse...

(...)

MV: Mas a página pronto... tem muitos bons comentários, as pessoas gostam... é muito visitada, quer dizer.. eu tenho na página 1000 e não sei que pessoas mas normalmente vêm a página 3000 pessoas, 4000 pessoas porque eu tenho acesso a todas, mais ou menos, às estatísticas das pessoas que vêm e tal e eu não ando a publicitar a página, não ando a procurar amigos, as pessoas que estão lá todos pediram para ser amigos, eu nunca pedi a ninguém para entrar na página...

(...)

MV: Vais ter aí alguns apoios?

AM: Ainda não sei... ainda estou um bocado em fase inicial mas queria tentar arranjar pelo menos apoio logística da parte da câmara de Arouca, já pensei também na Adrimag.. (...) e vou tentar, vou mandar o projecto para todo o lado a ver se consigo...

ANEXO 2:

Mensagem a colocar no página do *facebook* (*Contributos para o Futuro Arquivo de Arouca*) para apelar a participantes no projecto *Vestígios*

Boa noite,

Sou aluna do Mestrado em Comunicação Audiovisual com especialização em Fotografia e Cinema Documental na ESMAE/IPP (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto), e vou realizar o meu projecto final de mestrado em Arouca, visto ter uma ligação muito forte com o concelho (o meu pai é de Mansores). Trabalho com fotografia, video e som e pretendo fazer uma instalação intermédia que será realizada entre Julho e Outubro do próximo ano. O projecto vai consistir na re-interpretação de imagens de arquivo: pretendo seleccionar algumas imagens, descobrir as histórias por trás delas e voltar a fotografá-las na actualidade, se possível com os mesmos intervenientes. Como tal, venho então por este meio, fazer um apelo a todos aqueles que se possam interessar pelo projecto e queiram participar, quer seja com a cedência das imagens de arquivo, e/ou disponibilizando-se para uma conversa sobre as mesmas imagens e a sua re-interpretação. Pretendo com este projecto chamar a atenção para a importância da imagem como documento e gostaria de envolver o máximo possível de pessoas, de forma a ter imagens e histórias diferentes para contar, valorizando assim a história e a tradição do concelho de Arouca.

Os interessados podem-me contactar através do meu endereço electrónico:
adrianamelophotography@gmail.com

Estou disponível para esclarecer qualquer dúvida ou questão e aceito também sugestões ou opiniões sobre o projecto que pensem ser relevantes.

Deixo também a minha página de facebook, o meu blog e o meu portfolio para que possam ter algum conhecimento do trabalho que tenho vindo a desenvolver, assim como o blog que criei para este projecto (ainda em construção).

[https://www.facebook.com/pages/Adriana-de-Melo-Fotografia/
114154315316338](https://www.facebook.com/pages/Adriana-de-Melo-Fotografia/114154315316338)

<http://adriamelophotography.wordpress.com/>

<http://www.behance.net/adriamelo>

<https://memoriasdearouca.wordpress.com/>

ANEXO 3:

Entrevista Rosário Guimarães

ENTREVISTA A ROSÁRIO GUIMARÃES ARQUIVO HISTÓRICO DO PORTO CASA DO INFANTE

MAIO 2014

Adriana Melo: Qual a estrutura dos arquivos da Câmara Municipal do Porto?

Rosário Guimarães: O Arquivo Municipal do Porto está organizado de acordo com a produção da sua documentação, ou seja, o arquivo já existe desde que foi criada a Câmara Municipal do Porto. Neste momento, o arquivo tem duas divisões, que é a Divisão de Arquivo Geral e a Divisão de Arquivo Histórico. Nós estamos na Divisão de Arquivo Histórico, que é a que guarda a documentação mais antiga da cidade, desde o século XIII até aos nossos dias. Porém, há documentação que é utilizada para apoio à administração. E ainda há uma outra fase: há o Arquivo Corrente, digamos assim, o Arquivo Administrativo, que é aquele que é produzido diariamente pelos serviços da Câmara e o Arquivo Intermédio, que é o tal Arquivo Geral que eu referi. Portanto, o Arquivo está estruturado dentro de um quadro de classificação da macro-estrutura da Câmara, depende de um departamento ou de uma direcção municipal, que é a Direcção Municipal de Cultura e depois há as várias divisões, as várias secções. Isso é o Arquivo como estrutura organizativa, ou seja, a organização dentro da Câmara Municipal do Porto. Depois, a documentação que está à sua guarda é organizada de acordo com a produção dos vários serviços da Câmara.

AM: Pode falar-nos um pouco sobre o Arquivo Histórico do Porto e a Casa do Infante? Como e quando foi criado? Quais as suas principais funções e objectivos?

RG: O Arquivo Histórico Municipal do Porto foi criado em 1982, mas, antes da designação Arquivo Histórico Municipal do Porto existia o Gabinete de História da Cidade. O Gabinete de História da Cidade foi criado em 1936, cuja missão (na altura não se dizia missão, hoje em dia é que se utiliza esse termo, mas...), cuja função era a de fazer estudos sobre a história da cidade, portanto, preservar, por um lado, a documentação que foi produzida (lá está) pela Câmara; outra que foi acumulada, porque nem toda a documentação é produzida, mas sim... pode ser oferecida, pode ser doada... E, na altura, o Gabinete era detentor de um conjunto de pergaminhos, da Câmara, em que atestavam a produção da actividade municipal. A função do Gabinete era precisamente essa: fazer estudos de história local, e para isso produziu vária documentação, nomeadamente, placas de vidro fotográficas, que encomendava fora, a fotógrafos da cidade, para depois publicarem as obras, nomeadamente o *Corpus Codicum Latinorum*, que é um conjunto de seis volumes em que têm imagens dos pergaminhos e as transcrições dessa documentação (porque os pergaminhos nem toda a gente consegue ler a poligrafia e portanto houve investigadores, na altura, que fizeram a transcrição destes documentos para poderem ser lidos por toda a gente). Por outro lado, também, promoveu estudos de história local e produziu, editou (melhor dizendo) a série monográfica *Documentos e Memórias para a História do Porto*, que começou em 1936 o número 1 e foi até 1990 e... ou até 2000, com o número 42. Portanto, a principal missão era muito essa de, por um lado, salvaguarda, por outro lado, disponibilização, através da produção de documentos, da edição de documentos monográficos sobre a cidade.

AM: Quando surgiu o arquivo fotográfico?

RG: O arquivo fotográfico como um todo não foi institucionalizado, digamos assim, não foi criado formalmente. No decorrer da actividade do Gabinete de História da Cidade (que eu acho que aí é que foi um marco, também, o início da aglomeração, da colecção, que se pode chamar na altura, colecção fotografia) houve preocupação de guardar algumas fotografias antigas provenientes de diversos sítios. Um deles, era, por exemplo, o Museu Municipal. Vieram aqui parar imagens - albuminas - captadas por alguns fotógrafos (muitas delas não estão identificadas) das colecções do museu. Portanto, também já havia nessa

altura a preocupação de fazer, digamos que, inventariação fotográfica dos espólios ou das colecções da Câmara. Portanto, começou muito por aí. Depois houve compras a alfarrabistas, e eu recorde as albuminas das comemorações henriquinas (1894) portanto, essas são quase as imagens mais antigas que nós temos, em papel, de 1894 (porque depois também temos mais tarde outros arquivos que vêm mostrar outros edifícios, já em placas de vidro, também mais ou menos da mesma época). Mas começou por aí, também pela preocupação de procurar ilustrar as tais séries monográficas com imagens que hoje fazem parte do arquivo. Portanto não foi criado por decreto, digamos assim, o arquivo fotográfico. O arquivo fotográfico foi sendo organizado ao longo do tempo devido ao facto de muitas das imagens terem vindo aqui parar e serem, no fundo, acumuladas por alguns serviços da Câmara. O serviço da Câmara (o serviço, quando eu digo serviço são os organismos, as várias secções), os serviços da Câmara, foram, os primeiros, foi precisamente o Gabinete Histórico, que produziu e que acumulou fotografias.

AM: Qual a dimensão do núcleo fotográfico do Arquivo Histórico?

RG: O arquivo fotográfico é composto por cerca de 250 mil - 300 mil espécies fotográfica. Quando eu digo espécies fotográficas falo nos vários tipos de suportes desde negativos de vidro a negativos de película, a acetatos e a papel. Hoje em dia também já temos o digital.

AM: Quais os espólios que preserva?

RG: Para além da produção municipal, que engloba a grande série, digamos assim, do Laboratório Fotográfico do Carvalhido, que deu continuidade àquela preocupação que o Gabinete tinha de procurar, ou de reunir fotografias que pudessem ilustrar as obras que eram feitas aqui no Gabinete. Foi criado nos anos 60 o Laboratório Fotográfico da Câmara, que era num edifício no Carvalhido e que estava dependente da Direcção dos Serviços Técnicos Especiais (que não tem interesse mas é só para percebermos que há toda uma hierarquia dos Serviços). E esse Laboratório foi extinto em 1994, e essa documentação (que tem imenso interesse) sobre a evolução da cidade e sobre as actividades, está

aqui. Isso é Municipal. Tem o Gabinete de Comunicação Social que também é Municipal. Depois tem umas coisas, enfim, um conjunto de espécies provenientes de outros serviços. Agora, os outros espólios que me falou, também vieram de várias proveniências, ou seja, uns foram comprados - o arquivo Emílio Biel, por exemplo, foi comprado ao Antiquário da Cidade; o arquivo da Foto Guedes, que fomos salvá-lo de uns escombros de uma obra em demolição, e portanto, aquele património da cidade iria ser destruído. E o Arquivo, para além da função de divulgação, também tem uma função de preservação do património da cidade. Existe também um arquivo de arte, do arquivo Guilherme Bonfim Barreiros, que foi um funcionário superior da Câmara do Porto, que fotografou o país, de lés a lés, focando-se muito em objectos de escultura (pelourinhos, janelas manuelinas e por aí...); existe o arquivo Ferreira Alves, composto na sua maioria por fotografias estereoscópicas, produzidas também no âmbito da sua actividade enquanto médico: ele viajava frequentemente para o estrangeiro, para fazer visitas aos Sanatórios, e do resultado dessas suas viagens, para além dos Sanatórios, ele fotografava também as cidades por onde viajava. Depois existem outros de menos importância, pequenos acervos, mas a grande informação documental, com alguma, digamos, com alguma expressão, são esses que eu referi, apesar de existirem outros, obviamente, mais pequenos.

AM: Como chegam os documentos/fotografias ao Arquivo Histórico?

RG: Há várias formas: umas pela produção dos Serviços que dão entrada aqui por transferência; outros por compra; outros por doação. E normalmente é muito por aí... são as formas normais que são aplicáveis, digamos, aos Arquivos.

AM: Qual o procedimento após a chegada das fotografias?

RG: Após a chegada das fotografias, ou qualquer outra documentação, elas primeiro vão para um depósito sujo, e são analisados do ponto de vista da limpeza e faz-se uma análise, um diagnóstico sobre o estado de conservação. É preciso ter em conta que esse arquivo sujo... É importante, primeiro, a documentação (seja ela fotografia, ... mas no caso concreto é disso que trata) deveremos ver se têm algum sintoma, alguma patologia: ou trazem fungos, ou

trazem bicho da prata (no caso das provas), ou estão partidos, ou têm poeiras... Portanto, tem que se fazer primeiro um diagnóstico prévio, ao estado de conservação das espécies.

AM: Como são seleccionadas as imagens a ser guardadas pelo arquivo?

RG: Em princípio as imagens que entram no Arquivo são todas guardadas, ou seja, a selecção em fotografia não se aplica muito. Normalmente quando vêm as espécies fotográficas às vezes são documentos únicos, mesmo que estejam deteriorados, nós, enfim, acondicionamo-las de acordo com as necessidades, mas não há muito a política da selecção (implica eliminação e avaliação - que são fases da metodologia arquivística). Em fotografia nós não seleccionamos, nós tratamos tudo. Não está o carácter subjectivo do interesse da imagem, da qualidade da imagem, mas sim o seu valor documental. Como valor documental, e como documento produzido por uma instituição ou por um fotógrafo amador, ou outro, nós não seleccionamos as imagens, ou seja, tudo o que nos oferecem ou tudo o compramos, guardamos tudo. É óbvio que se a Câmara fizer dez ou vinte fotografias, dez ou vinte provas fotográficas (que acontecia, hoje em dia isso já não se coloca, coloca-se ao nível do digital) teremos que fazer uma selecção, porque enquanto... - mas isso já nos levava para um campo muito complicado: quem é que deve fazer a selecção? se é o autor que produziu as imagens, se somos nós, os detentores depois do arquivo. Portanto isso é uma política ou é uma questão que hoje está muito na ordem do dia, porque devido à facilidade dos *clicks* na fotografia digital, produz-se muita informação que nem sempre é útil preservar, porque o preservar, o guardar - hoje em dia já não é o guardar em depósitos, mas sim guardar em servidores, custa dinheiro, a preservação da memória digital hoje em dia tem um custo se calhar mais elevado do que anteriormente quando existia a fotografia analógica.

AM: Qual a utilidade destas imagens?

RG: Se se trata de documentos produzidos pelo Município é de lei, é obrigatório nós preservarmos a documentação enquanto reflexo da actividade do serviço que produziu essa documentação. No que diz respeito aos arquivos privados, os

arquivos que nós adquirimos de diversas formas, eles, tal como os Arquivos Municipais (tal como o Arquivo Fotográfico Municipal) contêm um conjunto elevado de informação que é útil tanto para a actividade da Câmara, como para os investigadores das mais diversas áreas. Por outro lado, a fotografia é um documento que regista, nas várias fases da evolução da cidade, porque, na maioria dos casos, o nosso arquivo fotográfico guarda documentação do Porto (não significa que não tenhamos do país e até do estrangeiro, como já há pouco referi) mas essencialmente, ele funciona como um atestado do estado da cidade ao longo do tempo. É muito utilizado pelos historiadores de arte, pelos arquitectos, pelos estudiosos do planeamento urbano e a documentação fotográfica ajuda, muitas vezes, a entender as transformações que se fizeram ao longo do tempo, em vários locais.

AM: Quais os procedimentos para a disponibilização destas imagens ao público?

RG: As imagens quando chegam ao Arquivo, depois da fase prévia de limpeza, acondicionamento, procedemos à sua digitalização e conseqüentemente à sua identificação e descrição. Existe uma base de dados que foi desenvolvida por uma empresa, que se denomina G.I.S.A. (Gestão Integrada de Sistema de Arquivos), tem como estrutura a norma ISAD(G), que é uma norma internacional de descrição de arquivos, e portanto, é aplicada também à fotografia, porque a fotografia só se diferencia de um outro tipo de documento pelo seu suporte, porque é na mesma um documento de arquivo. Como tal, os técnicos identificam a imagem, descrevem-na nessa aplicação informática e depois a imagem é ingerida, é associada ao registo descritivo e é disponibilizada *online* através da plataforma G.I.S.A. Web. Quanto se trata de imagens que estão sujeitas a direitos de autor ou a outras questões de preservação, elas não são difundidas, digamos assim, existe a descrição, a pessoa sabe que existe a descrição e pode visualizá-la aqui no arquivo, só que não a disponibilizamos *online* porque para efeitos de reprodução têm sempre implícitas questões de autoria, de direitos de autor. Temos de respeitar essa questão sempre.

AM: Que medidas são tomadas para a sua preservação?

RG: Uma das questões básicas é termos controle de temperatura e humidade relativa no depósito da fotografia. Nós isso temos controlado, temos uma equipa que monitoriza essas condições de temperatura e humidade. Utilizamos materiais, de acordo com o tipo de suportes, materiais *acid free* - são feitos aqui no nosso laboratório de restauro envelopes *acid free* para as placas de vidro e para os negativos que não em 35 mm, porque estamos a falar de documentação antiga ainda, em poliéster e em acetato. Os envelopes são feitos de acordo com o formato e são acondicionados em caixas *acid free*. A preservação é feita dessa forma. Partimos já para a preservação digital, ou seja, hoje em dia quando se descrevem as fotografias, já não são descritas através do suporte (papel ou vidro ou acetato) mas sim já através de uma imagem digital. Essa também é uma das possibilidades que hoje em dia temos à nossa disposição para preservar os documentos originais.

AM: Qual a especificidade da equipa que trata de um espólio fotográfico?

RG: É uma equipa multidisciplinar. Existe, como eu falei há pouco, um laboratório de conservação e restauro. Quando as imagens chegam, e se estão a necessitar de intervenção e limpeza e se têm fungos ou outras patologias, passam pelo gabinete de limpeza e os técnicos da área da conservação e restauro farão os tratamentos adequados àqueles (...). É preciso assinalar que a intervenção em fotografia é muito pontual. Enquanto que num documento muitas vezes se pode restaurar um papel, um rasgão, a fotografia tem muito pouca intervenção. No caso de documentação mais antiga, como seja as placas de vidro, se os vidros estiverem partidos, poder-se-á reconstituir o vidro fazendo uma sanduíche, ou seja, criando um vidro do mesmo tamanho sobre o mesmo, utilizando uma fita de *filmoplast* e estabilizando a placa de vidro, que em princípio (esperemos que a emulsão não esteja levantada) e tentamos desse modo, digitalizar, se for possível, a imagem, para vermos o que é que tem ou não tem. Muitas vezes não é possível, enfim, verificar o conteúdo porque ela está demasiadamente danificada. Passando essa fase, é depois descrita por um técnico da área de arquivo, que tem conhecimentos da área de arquivística e sabe que tipo de procedimentos e de elementos que tem que retirar de um documento fotográfico para incluir na base de dados. Normalmente são esses os técnicos que lidam com

este tipo de documentos especiais, que na terminologia documental, arquivística, consideram-se documentos especiais, porque são frágeis, do ponto de vista do suporte, e portanto têm outro tipo de tratamento e de condições de temperatura e humidade que não os documentos textuais.

AM: Como é divulgado um espólio fotográfico?

RG: O Arquivo Fotográfico (eu prefiro chamar-lhe Arquivo Fotográfico, apesar de dentro do Arquivo Fotográfico da Casa do Infante existirem vários arquivos e colecções), ele é possível ser divulgado através da plataforma G.I.S.A. Web, como eu já falei há pouco. A plataforma G.I.S.A. Web tem a descrição do documento, tem o documento já digitalizado, a pesquisa é feita num motor de busca como outra página da *internet...* No que diz respeito a imagens que ainda não estão *online* porque o acervo é enorme, implica custos de tratamento técnico, a equipa não é muito grande, o acervo é enorme. Vai sendo feito à medida das necessidades porque não é só arquivo fotográfico, é arquivo documental e portanto, há prioridades em termos da digitalização sistemática. E há outra documentação que pode ser consultada aqui também nos nossos computadores também já via informática, digamos assim. Existem outras espécies que ainda não estão digitalizadas, que, em casos pontuais, vêm à consulta e disponibilizamos luvas de algodão para as pessoas não manipularem as espécies e não incutirem impressões digitais... esse tipo de não conformidades que são transportadas para o documento fotográfico. A utilização dessas imagens não só para a divulgação e disponíveis para um amplo leque de estudiosos sobre a cidade, dos mais variados pontos de vista. Também frequentemente fazemos exposições fotográficas com base do acervo fotográfico: aproveitamos também algumas efemérides: o caso do Emílio Biel, quando houve aí alguns eventos relacionados com o vinho do Porto, fizemos uma exposição do Emílio Biel com imagens do Douro. Ou seja, tentamos sempre que o acervo reflecta um pouco, ou acompanhe um pouco as actividades que muitas vezes se fazem na cidade. Não significa que sejam sempre acompanhados com isso, mas se pudermos utilizar a temática que está em voga, utilizamos. Outra forma também é: também produzimos exposições para divulgar o próprio espólio, e no âmbito da Porto 2001 fizemos uma exposição do Bonfim Barreiros (do Guilherme Bonfim Barreiros), fotógrafo de arte, foi elaborado um catálogo e foi uma oportunidade

para no âmbito dos vários eventos que a Câmara também produziu para a Capital Europeia da Cultura, de divulgarmos esse espólio.

AM: Qual a importância da fotografia como documento?

RG: Aquela máxima de “Uma imagem vale mais que 1000 palavras” eu acho que é um lugar comum mas, em termos de recuperação da informação, em termos documentais, eu acho que é muito... (...) essa frase resume aquilo que eu penso acerca de um documento fotográfico: está o dito, está o não dito, está aquilo que queiram ver... (...) é re-interpretável. É muito complicado fazer... isso é uma análise subjectiva da imagem. Agora se eu for ver do ponto de vista do documento, eu acho que é o bilhete de identidade de uma época, dum espaço, de uma pessoa, de um acontecimento. É aquilo! Foi aquilo! É o registo, é o registo de algo que se passou num determinado contexto numa determinada época. Eu acho que tem um valor semântico talvez maior do que um texto escrito, porque é o olhar, é a interpretação de um autor, perante a captação daquele registo. É um pouco complicado definir a importância da fotografia... Eu acho que é enorme! Eu acho que as pessoas não se dão conta ainda, em Portugal, do valor documental da fotografia. Está-se agora a perceber e a dar importância aos vários espólios fotográficos que existem no país e a preocupação que há em preservar. Eu dou-lhe o exemplo concreto do arquivo da Foto Guedes que em 1994, por aí, a casa onde este espólio fotográfico (milhares de fotos, milhares de negativos de vidro) estava a ser, ia ser eliminado, deitado fora para o lixo numa obra. Não havia sequer a percepção que aqueles milhares de chapas de vidro, na sua maioria retratos, mas retratos de pessoas que viveram na cidade. Aquilo tem a memória de uma época (dos anos 20) e portanto através disso poderemos fazer um estudo antropológico, etnográfico. Enfim... enorme! Sobre vários pontos de vista. Eu acho que é muito importante a salvaguarda e o registo da imagem. Hoje em dia já é o digital, mais fugaz e, hoje os jovens já têm se calhar uma outra utilização da imagem, hoje é tudo muito efémero, mesmo a própria, não só sociedade, mas... os espaços mudam. Talvez antigamente não mudassem assim tanto. A Câmara Municipal do Porto demorou imensos anos a ser construída, e as várias fases da construção, através da fotografia (ainda em placas de vidro) atestam a evolução e a regressão de algumas partes da obra porque houve partes da construção do edifício em que

primeiro tinham uma rampa, depois eliminaram a rampa e puseram escadas. Ou seja, os avanços e recuos de uma obra. Se isso não ficasse retratado através da imagem, nós se calhar não tínhamos muita consciência física, ou por outra, visual, dos constrangimentos que houve ao longo dessa obra. É óbvio que nos relatórios da Câmara deve estar isso, mas uma coisa é o ler, outra coisa é o ver. Portanto, eu acho que o testemunho, a fotografia como testemunho acho que é muito importante.

AM: Em que disciplinas se salienta mais essa importância?

RG: Para os estudantes, ou para os estudiosos (porque não são só os estudantes, depois são os mestrados, os doutorandos, e outros, curiosos) da história da arquitectura, ou do urbanismo, ou da história da arte, porque qualquer edifício que sofra uma intervenção, no caso da Câmara, tem elementos arquitectónicos que podem ser importantes perceber porque é que naquela época estava mais em moda uma determinada fachada, porque depois há as escolas, não é? Há umas escolas dos arquitectos, há as escolas do tipo de material que é usado... Veja-se a Avenida dos Aliados que sofreu alterações da calçada portuguesa para uma calçada da autoria do Siza Vieira. Portanto, a fotografia é utilizada mais também para esse tipo de estudos, de história da arte, e como prova da forma de vestir por exemplo, como é que as pessoas se vestiam numa determinada época, estudos do ouro e da prataria (porque fazia-se muitos inventários de ouro e de prataria), volta e meia vêm aqui investigadores ver retratos de mulheres para verem os ornamentos (o tipo de ouro que era utilizado). Há uma imensidão de aspectos que podem ser pesquisados através da imagem fotográfica e que permite estudos sobre variadíssimos assuntos portanto, digamos que o utilizador tipo aqui será o arquitecto, o historiador de arte, o sociólogo, o antropólogo, às vezes *designers*, outras vezes artistas (...) É mais por aí...

AM: A fotografia de família/pessoal/amadora é muitas vezes vista como importante apenas para quem fotografou ou está representado na imagem. Pensa que a fotografia de família/pessoal/amadora pode ter valor documental?

RG: Tem, tem valor documental. Se nós pensarmos que hoje em dia, por exemplo, está muito na moda o estudo da genealogia, a história das famílias, e essas imagens para além do culto que a família pode ter (e muitas vezes até nem tem culto nenhum porque a juventude, ou outras pessoas de uma certa idade, terem fotografias antigas já amarelecidas, para eles aquilo é lixo, e portanto muitas vezes, ou vendem ou destroem) os vindouros muitas vezes gostam de saber de onde é que vieram, as suas raízes. E hoje em dia há também essa preocupação de se descobrirem as fotografias de família para se tentar reconstruir a história da família. E nós vemos que aqueles *sites* da *Geneal*, do *MyHeritage*, tudo o mais, estão peçados de imagens antigas porque as pessoas têm a preocupação de ir, às vezes aos arquivos ver imagens de família. Agora, há também as imagens de família (dos arquivos particulares e os amadores) que guardam as suas fotografias em casa e muitas vezes não lhes dão valor. Eu acho que mesmo que, essas fotografias apesar de serem muitos retratos ou serem reportagens da vivência de, enfim, do seu quotidiano, retratam as vivências de uma determinada época. Nós também podemos estudar a história enfim, de Portugal, ou da sociedade, através dessas imagens. Porque dizem-nos se andavam descalços, ou se viviam em ilhas, ou se pertenciam à alta nobreza, ou se iam àqueles bailes fantásticos. Isso no fundo reporta a actividade, e a forma e os estratos sociais (se quisermos do ponto de vista sociológico) das pessoas. Portanto acho importante, acho que se deve dar valor aos arquivos familiares, aos arquivos pessoais, e aos espólios que sejam guardados por pessoas que não sejam propriamente da família, mas que acham que isso que é importante. Aliás, nos nossos arquivos temos, para além das fotografias produzidas no âmbito da actividade desses fotógrafos amadores, temos álbuns de fotografia da própria família. Portanto, eles no meio da produção, por exemplo, de determinados monumentos, eles fotografavam a família. Ou por outra, eles utilizavam o mesmo rolo, e aproveitavam também para fotografar a família.

AM: A fotografia tem memória? Como é que essa memória se expressa para si?

RG: A fotografia tem memória, obviamente. A fotografia é memória. Eu acho que a fotografia é memória. Porque cristaliza, (...) na imagem a memória de qualquer

coisa. Agora, memória... o conceito de memória muitas vezes é mal entendido. Memória é considerado passado e o passado tem que ser compreendido, para compreendermos o presente e nos transportarmos para o futuro. Lá está outra frase banal, de senso comum mas que é engraçado. E se nós reportarmos isso para a filosofia, existia um filósofo que era o Gadamer, e ele considerava que a re-habilitação do pré-conceito no fundo era a re-habilitação da história, a história como mensagem, mensagem como memória. Portanto, eu acho que a fotografia é muito isso, o registo do passado (do passado e não só, do presente) mas... digamos que registo igual a memória. Memória no sentido de fixar (no fundo era o termo que eu queria, não era cristalizar, era fixar), fixar um momento.

AM: Há zona do país onde não existem locais apropriados para preservar a memória fotográfica. Considera importante a sua criação?

RG: Como lhe disse há pouco, hoje em dia está-se a dar muita importância aos arquivos fotográficos. Existem no país imensas instituições que têm à sua guarda imensos espólios, e não falo só das instituições, da obrigação das instituições em salvaguardar, mas falo também na preocupação que as pessoas deveriam ter, em casa, na salvaguarda dos espólios das suas famílias. É que, hoje esse património pode não ter interesse, mas um dia esse património pode dar origem a estudos sobre diversos aspectos e hoje em dia, a genealogia (como eu lhe falei) a genealogia está tão na moda, a história das famílias, que esses reportórios fotográficos são importantes para a salvaguarda da memória não só das famílias como das zonas. Se me pergunta acho importante que, concretamente até as autarquias ou outras instituições, estejam sensibilizadas para a salvaguarda destes patrimónios. Não só o público, (e eu quando digo o público digo os produzidos no âmbito das actividades das Câmaras, dos Centros Culturais, dos Museus das terras), mas sim também os arquivos privados, os arquivos das famílias, que às vezes não consideram aquilo arquivos. Às vezes são conjuntos de fotografias avulsas que têm lá, muitos deles nem sequer sabem quem são, mas eu acho que é importante fazer um inventário e uma descrição dessas imagens porque elas atestam a vida de um povo, de uma cidade. Repare, muitas vezes nas aldeias, existiram fontes, existiram trajes, existiram festas populares, que hoje em dia não existem registos disso (oficiais), mas às vezes as famílias têm registos desses acontecimentos. Ora, quem estuda às vezes, um povo, uma

região, nos mais diversos pontos de vista, essa documentação que muitas vezes está na posse das famílias mas que elas até nem ligam muito. Têm lá aquilo: "Aí eu tenho ali um monte de papéis velhos, até tem lá umas fotografias muito amarelas, todas rotas, partidas, não tem interesse, vou deitar aquilo fora". Não, aquilo é documento, aquilo é informação. E temos que nos debruçar sobre isso! Eu alerto os jovens para que apesar de hoje se utilizarem muitas novas tecnologias, fazerem também um pouco a arqueologia da fotografia, que eu acho que é importante para os vossos estudos. É a minha opinião. Mas eu acho que é importante também preservar a memória de um povo. Eu acho que a memória de um povo não é só a memória institucional, mas sim o registo da memória de uma família, de uma pessoa. Acho que deviam passar por aí também as instituições em darem apoio, até ao nível da preservação, ou a cedência de espaço (muitas vezes é complicado) mas acho que poderia passar por aí, ou estabelecer bolsas ou estágios, para os alunos poderem estudar essas colecções. É óbvio que tem que estar com o apoio da família, famílias que abram as suas portas, e estejam disponíveis para receber as pessoas, que não são intrusos mas que, às vezes, com os seus conhecimentos, com os seus estudos de fotografia, poderão até dar informações preciosas de como guardar a documentação, podendo até fazer as digitalizações para salvaguarda. Enfim, há um conjunto de... ainda estamos muito no início. Muita coisa foi feita mas eu acho que é um desafio que eu lanço aqui aos jovens para poderem ir por aí pelo país fora à descoberta de outras técnicas fotográficas que hoje em dia só conhecem de ter ouvido falar. Acho importante...

AM: Quais serão as consequências se estas imagens não forem devidamente preservadas?

RG: As imagens se não forem devidamente preservadas, obviamente que se vão perder. O preservado também é no sentido lato, o que é que entende por preservado? O preservado tem implícita a preservação em termos de estabilização das espécies fotográficas - eu estou a falar de espécies fotográficas ainda do analógico, mas há que pensar que hoje em dia a preservação digital já é um grande problema, porque trata-se da obsolescência dos suportes. E portanto isso tem que ser muito bem pensado. Há vinte anos era a disquete, passou para o CD-ROM, hoje em dia já estamos nos servidores e outros que são

da área já dessas novas tecnologias sabem mais do que eu. Mas hoje em dia a preservação digital está na agenda global. Porquê? Porque produz-se muito, como é que se guarda? Se se deve guardar tudo, se não se deve. Quem é que selecciona? Se é o autor, se é a entidade que encomendou? Porque muitas vezes há fotografia por encomenda. Quem é que selecciona? Portanto a preservação não está só ao nível do passado, também está ao nível do presente e do futuro.

AM: Que medidas devem ser tomadas para que estas imagens não desapareçam?

RG: As imagens que muitas vezes estão nos arquivos das famílias (nem direi no arquivo das famílias porque as pessoas nem têm consciência que os papéis que têm em casa - que para elas é lixo muitas vezes, "é papéis antigos, umas anotações, umas agendas antigas"... É informação!) e esses documentos fotográficos que estão nas posses das famílias, uma das formas que poderíamos preservar essa documentação... Por um lado tem que haver vontade da parte das famílias, eu acho que isso é o primeiro ponto: é consciencializá-las que se aquelas imagens não forem preservadas em termos de temperatura e humidade, mais dia menos dia, quanto mais tempo estiverem sem esse controlo, desvanecem-se e portanto perdem muita informação. Por outro lado, se eles as puderem disponibilizar para uma digitalização e aí ficam preservadas no sentido do registo da informação que contem a imagem. Podem perfeitamente ficar na posse dos familiares, se eles não tiverem aquelas preocupações de preservação porque isso custa dinheiro. Preservar custa dinheiro! Custa muito dinheiro! E as pessoas nem sempre têm dinheiro para estar a guardar.. Agora, se as quiserem disponibilizar, até porque há formas de depósitos nas instituições, não significa que as dêem. Podem colocá-las em depósito numa instituição, assinam um contracto, com determinadas regras, se podem ou não ser disponibilizadas ao público ou não (porque podem não querer), mas pelo menos estão ali, salvaguardadas. Agora, também preservar num depósito fechado e não as mostrar, também não sei qual é o interesse. Portanto, eu acho que a par da preservação, tem que haver sempre uma outra questão paralela, que é a divulgação porque é através disso que nós sabemos do mundo, que sabemos do passado, que sabemos do futuro. Sim, porque nós podemos projectar o futuro através da imagem. Os projectos de arquitectura podem ser baseados em coisas

do passado e fazer uma coisa totalmente diferente. E nós vemos a recuperação de edifícios antigos que são feitos, nomeadamente as pousadas de Portugal: muitos mosteiros foram adaptados a pousadas, mantiveram a traça original e criaram blocos novos de construção - obra de arquitecto. E quem é que fotografou essas evoluções? Um fotógrafo contemporâneo, uma grande fotógrafa - Luís Ferreira Alves - um fotógrafo do Porto, um fotógrafo de arquitectura, descendente do arquivo Ferreira Alves que nós temos aqui.

RG: Porque é que as pessoas não têm noção que a fotografia não dura para sempre? Porque os suportes antigos, nós verificamos que as fotografias do século XIX - os vidros por exemplo, e as emulsões - conseguiram preservar-se apesar das vicissitudes do tempo e dos locais por onde andaram, nós ainda hoje temos imagens com relativa qualidade, de processos fotográficos do início da fotografia, ou pouco depois da fotografia que ela nasce em 1839, imagens de 1850 e por aí, com melhor qualidade do que as imagens que se fizeram há vinte ou trinta anos. Porquê? Porque os compostos químicos que existem nas emulsões tinham uma estabilidade muito maior. É óbvio que nós já não verificamos essa qualidade, por exemplo, nas albuminas, porque para além do suporte o papel também era frágil e aquela tez (digamos assim) amarela (a sépia) é originada também pelos vários condicionantes ambientais: o espelho de prata, esse tipo de patologias que ao longo do tempo vamos ver. No caso das fotografias a cor, então isso aí ainda é mais dramático: são fotografias cromogéneas, cujos componentes vão deteriorando a imagem, portanto, se elas não estiverem devidamente guardadas num frigorífico *no frost* - quem é que tem frigoríficos *no frost*?; hoje em dia até já têm; hoje em dia a maioria dos frigoríficos em casa são *no frost*; mas não cabe na cabeça de ninguém, nem as pessoas sabem que têm que meter as fotografias ou em frigoríficos *no frost*, ou isolá-las da luz, porque aquilo para elas não é um documento de conservação. Aquilo para elas é... são documentos de ornamento (quando eu falo naquelas imagens que estão colocadas numa mesa ou enfim... nos *passe-partouts*.) Por outro lado, as imagens de família, ou fotografias antigas que as pessoas vão guardando (os baptizados dos filhos, dos netos, disto e daquilo). As pessoas não têm de facto a noção, porque elas também não têm que ter a noção que as coisas se estragam. Porquê? Porque elas não têm conhecimentos técnicos. Portanto elas terem aquilo num envelope ácido, ou numa saca plástica, até as próprias casas fotográficas fomentavam isso, em plástico normal, cujas fotografias metíamos dentro e ao

fim de dez anos vamos ver e para além de estarem desvanecidas, estão cheias de humidade porque criaram micro-organismos ali e deterioraram-nas. As pessoas não sabem nem têm que saber. Agora o que eu acho é que havendo pessoas que saibam que existem espólios em famílias e que têm contactos com as famílias, eu acho que até podiam sensibilizá-las nesse sentido: dizer "olhe, sabe que as fotografias assim... poderiam estar assim, poderiam estar assado". Porque nós às vezes também somos consultados para isso, digamos, damos consultoria técnica para acondicionamento de fotografia. Às vezes são coisas relativamente simples, é encapsular uma imagem em papel adequado ou em película adequada. Portanto acho que parte também muito... As pessoas não fazem por mal, as pessoas não têm é consciência, enfim, da forma como hão-de preservar as suas fotografias. Elas estão convencidas que guardando, por exemplo, numa gaveta... Ela não sabem que, por exemplo, guardando uma imagem, uma fotografia numa gaveta de madeira, estão a danificá-la porque as resinas da própria madeira são contra-indicadas para guardar material fotográfico. Portanto, material fotográfico deve estar em armários de metal. Há condições próprias para cada tipo de material. Portanto, o simples facto de guardarem as imagens nos envelopes de origem ou colarem-nas em cartão ácido (ou já estarem em cartão ácido) ou meterem-nas em armários de madeira (que em princípio, os armários, é o que mais há, são armários de madeira em casa), só isso, danifica. "Ai elas estão muito bem guardadas numa gaveta na minha mesinha-de-cabeceira". Quer dizer... Eu acho que pode-se divulgar através de *blogs* até, hoje em dia, e dizer "Olhe se tem fotografias assim, porque não? faça assim, faça assado, tem condições, não tem...". Eu acho uma pena arquivos de família, ou conjuntos de fotografias em casas de pessoas que têm aquilo, até não lhes dão grande importância... Porque não facilitar a um estudante ou a um investigador? Poder digitalizar, fazer até uma exposição sobre essas fotografias. Fazer um estudo sobre qualquer coisa que reporte essas imagens. Porque havia imensos fotógrafos amadores, havia os salonistas, que faziam exposições em salão, como nós temos aqui, por exemplo, o Platão Mendes, que foi um jornalista (que fez muitas exposições lá fora, até premiado), com base em fotografias pessoais, quer dizer, fotografias amadoras, pessoas que têm um gosto pela fotografia. E um dia aquilo transforma-se num arquivo documental, útil para os vindouros, para o estudo de variadíssimas, depende das perspectivas.

ANEXO 4:

Entrevista Luis Pavão

ENTREVISTA A LUIS PAVÃO SOBRE MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E CONSERVAÇÃO

GUIMARÃES

2014

Adriana Melo: A fotografia tem memória?

Luis Pavão: A fotografia é uma memória, é um momento do passado, não é? A fotografia diz-nos sempre: isto foi assim! Isto aconteceu. Isto aconteceu, está aqui. Está aqui a prova evidente. Portanto: tem de facto memória mas essa memória só é memória quando nós as vemos e as estudamos e portanto tem que... Voltar a ser vivida, voltar a ser olhada... Já pensou no que é q é uma fotografia morta? Portanto: uma fotografia morreu. Esta fotografia morreu. É uma expressão que temos muito na conservação que é... Que é: o negativo morreu. Portanto, já está inutilizado, já não... Já está tão deteriorado que já não... O podemos utilizar... Pronto, aí já não há memória, não é? Mas portanto, a memória depende não só da fotografia, mas também de haver de quem a veja, e de quem lhe dê vida...

AM: Pensa que a fotografia de família/pessoal/amadora pode ter valor documental? Considera importante a sua preservação?

LP: Sim, tem. Tem interesse um documental e também tem um interesse artístico. Tem, também tem... Não é só a parte documental. A fotografia amadora tem vindo a ser, progressivamente, olhada com mais interesse. E, à medida que o tempo passa, e que a fotografia amadora ganha um estatuto já de documento antigo, então as fronteiras entre amator e não amator tendem a

apagar-se. E a olharmos diferentemente para uma ou para outra com o mesmo interesse. Posso-lhe dar o exemplo desta exposição que... Do arquivo municipal de Lisboa chamada "Álbuns de Família"... Uma exposição da fotógrafa Ana Maria Holstein Beck, que fotografou a sua família e a sua actividade desde 1908, 1910, vá... até 1950. É uma colecção muito interessante, totalmente amadora, portanto, totalmente feita só para... Para os amigos e para a família. Portanto, ela não tinha qualquer aspiração de mostrar aquilo ao mundo, ao público... E que hoje é olhada com muito interesse porque é um relato detalhado das actividades e das viagens e dos acontecimentos daquela família, e é uma sequência de imagens que nos fala, que nos diz muito sobre a vida das grandes famílias portuguesas no principio do século. Portanto, isso é um exemplo bom de fotografia amadora e da valorização que ela pode ter hoje, não é? Hoje, nós fazemos uma leitura daquele conjunto muito mais rica do que poderia ter sido feito na época, em que eram imagens presentes, contemporâneas.

AM: Que medidas podem ser tomadas para que estas imagens não desapareçam?

LP: Alguns conceitos de preservação básica, não é? Os que se costumam dar são assim: (eu estou de acordo com eles) são: primeiro, guardar as fotografias num local seco. Ponto numero um: humidade. A humidade não pode ser elevada. Portanto, as pessoas podem ter uma sala climatizada, com ar condicionado e desumidificadores, que é uma coisa cara e que só as instituições... conseguem ter. Mas numa casa, uma pequena colecção de fotografia pode também ser preservada em embalagens barreira à humidade; Por exemplo: um *tupperware*, ou uma caixa plástica com material que absorva a humidade que pode ser, por exemplo, silica-gel ou pode ser cartão seco. Portanto, o primeiro aspecto é esse. É o controlo da humidade. Depois, o controlo da temperatura. Portanto, não haver muitas flutuações e não haver temperaturas elevadas. Não haver sol directo, não haver muito calor. Portanto, não guardar as fotografias em sótãos nem em caves húmidas, preserva-las dos riscos. Uma grande parte da deterioração é devido a acidentes, inundações, incêndios... Portanto... Mudanças... Mudança é terrível!... Crianças pequenas, que vão lá mexer... Portanto, todos esses riscos devem ser pensados, salvaguardados... E não se deve associar a preservação a muito dinheiro. "É preciso muito dinheiro para fazer isto." Não é verdade... Há meia dúzia de medias básicas e sem custos,

quase, que podem fazer toda a diferença. Por exemplo, ainda há outro dia estive a pensar numa colecção de fotografia que fui ver a Vale de Cambra. É de Aveiro, não é? É Aveiro... Essa colecção era um estúdio de um fotógrafo local, e que me chamaram para eu ir lá ver, eu fui lá de propósito e... Ela estava situada no chão de uma escola, mas na parte de pedra. Sem qualquer protecção... As fotografias em milhares de caixas, milhares de fotografias em caixas, portanto... Ali o mínimo... O cuidado mínimo não foi tomado. Não foi, porque muitas vezes não é... Acho que se as pessoas pensarem um pouco, nem precisam de ensinamentos. Mas há meia dúzia de coisas, de facto, que se podem fazer nesta preservação. Pois, é bom que as fotografias estejam organizadas. É bom que as fotografias sejam acondicionadas numa embalagem individual, portanto sejam protegidas do pó... Da humidade, do calor...E depois, enfim, que sejam estudadas, que sejam organizadas... Se uma pessoa começar a estudar uma colecção de fotografia naturalmente vai protegê-la... Há sempre uma relação que se estabelece...

ANEXO 5:

Relatório de estágio

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

Instituto Politécnico do Porto

Professora Olívia Marques da Silva

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Arquivo Histórico

Casa do Infante

Janeiro – Abril 2014

Adriana de Melo Silva

4120218

ÍNDICE

Introdução	3
1. Arquivos Municipais em Portugal:	
O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto.....	4
1.1. O Arquivo Histórico Casa do Infante	6
2. Descrição	8
2.1. Normas Gerais de Descrição Arquivística	
ISAD (G)	8
2.2. O GISA	10
3. Tratamento do espólio de Ferreira Alves	
3.1. Joaquim Gomes Ferreira Alves	11
3.2. Identificação do espólio	13
Conclusão	14
Bibliografia & Webgrafia	15
Anexos	19
Relatório descritivo das horas de estágio cumpridas	20

INTRODUÇÃO

Este estágio curricular, realizado no Arquivo Histórico da Casa do Infante foi proposto no âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual, com especialização em Fotografia e Cinema

Documental, da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, do Instituto Politécnico do Porto, sob a orientação da Professora Doutora Olívia Marques da Silva, e da Dra. Rosário Guimarães do Arquivo Histórico da Casa do Infante.

Tendo em conta que o projecto documental

desenvolvido no âmbito do mestrado envolve a apropriação e o tratamento de um espólio fotográfico, assim como a promoção da preservação de imagens de arquivo, julgou-se importante a realização deste estágio, de forma a compreender mais profundamente os processos envolvidos no tratamento de um espólio fotográfico.

O estágio teve um total de 150 horas, repartidas entre os meses de Janeiro e Abril. Neste horário foi possível conhecer o funcionamento do arquivo histórico e ter acesso a documentação que se tornou importante para um conhecimento mais alargado sobre os arquivos, particularmente em Portugal e no Porto. O trabalho no arquivo consistiu, essencialmente, na identificação de algumas imagens do espólio de Ferreira Alves, médico portuense que deixou muitas fotografias das suas viagens pela Europa, maioritariamente negativos de vidro.

Este relatório pretende conter o conhecimento teórico sobre os arquivos adquirido durante a realização do estágio, assim como descrever o trabalho prático desenvolvido no seu âmbito. Deste modo, começa com uma pequena descrição dos arquivos em Portugal, seguida de uma reflexão sobre a conservação de colecções fotográficas, os seus métodos e importância. Seguidamente, será feita uma descrição das normas de descrição arquivística e do programa informático GISA. Finalmente, será feita uma apresentação de Ferreira Alves e do seu espólio e uma descrição da identificação das suas imagens. A título conclusivo, será realizada uma reflexão sobre a importância que o estágio teve para a compreensão do funcionamento dos arquivos em Portugal e, conseqüentemente, para o projecto final de Mestrado.



1. ARQUIVOS MUNICIPAIS EM PORTUGAL:

O SISTEMA DE ARQUIVOS DA CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

Um arquivo tem como função gerir os documentos que alberga e disponibilizar a informação neles contida. Existem vários tipos de arquivos, de diversas organizações e empresas. Aqui, falar-se-á do Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto, mas pretende-se, a partir deste arquivo em particular, pensar o funcionamento dos arquivos em Portugal. Com certeza outros arquivos, com algumas diferenças e adaptações, terão como base as mesmas formas de organização, visto que se tem como objectivo normalizar a informação neles contida.

Os arquivos portuenses têm uma origem muito antiga, desde a formação do Condado Portucalense. No século XII, era a Igreja que guardava os documentos, e pensa-se que terá sido feita uma doação de D. Teresa ao bispo D. Hugo em 1120. Desta doação conhecem-se apenas translados feitos mais recentemente. O documento mais antigo nos arquivos portuenses é uma carta régia de 1286, e a primeira referência ao Arquivo, foi feita em 1319, descrevendo-o como "Tesouro". Nesta altura, os documentos eram preservados numa arca, denominada por "*huha de vereacom*". Conserva-se, também, um manuscrito musical dos finais do século XI, que foi aproveitado como capa de uma publicação por volta de 1500.²¹¹

A partir do século XVI, os documentos começam a tornar-se mais diversificados, e a sua conservação passou a ser feita em armários. As escrituras eram guardadas pelo Escrivão, que dependia do Procurador da Cidade. A partir de 1513 começou-se a registar em escrituras os conteúdos do arquivo. Com a Revolução Liberal, a partir



de 1820, foram criadas novas condições para o Arquivo Municipal, dando-lhe mais autonomia e em 1925 foi criado o Arquivo Histórico pela Câmara. Foram, igualmente, criados nesta altura, arquivos inactivos, mais protegidos, para guardar documentos mais antigos e, portanto, mais frágeis e valiosos. Em 1938, foram publicadas as Normas de

²¹¹REAL, Manuel Luís. Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Separata de CADERNOS DE ESTUDOS MUNICIPAIS. Volume 4/6. Braga : Arquivo Distrital de Braga (1996)

Serviço do Arquivo Municipal, mas por volta de 1950 houve uma degradação do sistema por falta de legislação e formação dos trabalhadores. A partir de 1980 foram criados os serviços técnicos do arquivo, agora sim, com competências arquivísticas específicas. O Departamento Municipal de Arquivos foi também dividido em Arquivo Geral e Arquivo Histórico. Seguiram-se vários projectos de desenvolvimento que envolveram obras de ampliação, organização e inventariação dos fundos, instalação de um sistema informático e de um laboratório de restauro.²¹²

Hoje em dia, o Arquivo da Câmara Municipal do Porto está dividido em três: o Arquivo Administrativo, o Arquivo Geral e o Arquivo Histórico. É constituído por arquivos relativos à organização municipal, assim como por arquivos particulares e colecções especiais, tendo uma extensão superior a 7 km de prateleiras com documentos. Entre os arquivos municipais portugueses, o arquivo portuense é o que tem documentação mais antiga, destacando-se, também, o de Torre de Moncorvo e o de Loulé, mas em termos globais, o maior arquivo é o da Câmara Municipal de Lisboa, possuindo mais documentos de ordem administrativa.²¹³

Existem dois tipos de situações: arquivos correntes de secretarias, gabinetes e repartições administrativas e arquivos centrais do município. Os Serviços do Arquivo



Geral estão divididos em Serviços de Gestão de Documentos e Serviços de Informação. Seguidamente, falar-se-á em mais pormenor do Arquivo Histórico.

²¹² REAL, Manuel Luís. Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Separata de CADERNOS DE ESTUDOS MUNICIPAIS. Volume 4/6. Braga : Arquivo Distrital de Braga (1996)

²¹³ REAL, Manuel Luís. Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Separata de CADERNOS DE ESTUDOS MUNICIPAIS. Volume 4/6. Braga : Arquivo Distrital de Braga (1996)

1.1. O ARQUIVO HISTÓRICO DA CASA DO INFANTE

O Arquivo Histórico está instalado na Casa do Infante, antigo edifício da Alfândega Velha, classificado como Monumento Nacional, onde nasceu o Infante D. Henrique. Neste edifício chegaram a funcionar também outros serviços da Coroa, como a Casa da Moeda,



onde trabalhou Pero Vaz de Caminha como Mestre da Balança. Apesar do restauro feito em 1958-60, o edifício não possuía as características necessárias ao bom funcionamento de um arquivo. No sentido de melhorar o funcionamento do arquivo, foram tomadas algumas medidas nos anos 70 e 80: foi elaborado um Programa para garantir a boa instalação dos documentos, a funcionalidade dos

serviços e o conforto dos utentes e foi feito um alargamento para um dos edifícios anexos para resolver o problema da falta de espaço.²¹⁴



A Divisão do Arquivo Histórico divide-se em: Serviços de Arquivística, Documentação e Informação; Serviços Técnicos de Apoio e Serviços de Extensão

²¹⁴ REAL, Manuel Luís. Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Separata de CADERNOS DE ESTUDOS MUNICIPAIS. Volume 4/6. Braga : Arquivo Distrital de Braga (1996)

Cultural. Os Serviços de Arquivística, Documentação e Informação tratam da organização de fundos arquivísticos e da preparação dos instrumentos de pesquisa, assim como, de um serviço de documentação da história local com uma biblioteca de apoio, o serviço de leitura e informação e a actividade editorial. Os Serviços Técnicos de Apoio incluem a Reprografia e o Laboratório de Restauro de Documentos Gráficos, e a Extensão Cultural prepara exposições, organiza cursos e conferências, proporcionando um serviço educativo e de apoio às escolas.²¹⁵

O Arquivo Histórico possui diversos fundos particulares, arquivos de senhorios com administração no Porto, pergaminhos, arquivos de confrarias, de empresas e associativos. Possui, igualmente, diversas colecções pessoais, assim como de características especiais: Pergaminhos, Desenhos Avulsos e Fotografias. O sector da Fotografia tem ganho cada vez mais importância.



²¹⁵ REAL, Manuel Luís. Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto. Separata de CADERNOS DE ESTUDOS MUNICIPAIS. Volume 4/6. Braga : Arquivo Distrital de Braga (1996)

2. DESCRIÇÃO

A descrição tem como objectivo recolher e sistematizar informação a fornecer aos utilizadores de um arquivo quando estes fazem uma consulta, promovendo assim, o acesso ao mesmo. Os seus principais instrumentos são os guias, os inventários e os catálogos.²¹⁶

A descrição deve sempre fazer-se do geral para o particular e seguir os modelos normalizados existentes. Estes, facilitam o trabalho do técnico e do utilizador e permitem a troca de informação entre vários arquivos.

O modelo utilizado para descrição é a norma ISAD(G) - Norma Internacional Geral de Descrição Arquivística, formulada em Janeiro de 1993 em Estocolmo, com a aprovação do Conselho Internacional de Arquivos. Foi feita uma segunda edição em Setembro de 1999.

2.1. NORMAS GERAIS DE DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA

ISAD(G)

Os objectivos desta normais são: assegurar a criação de descrições consistentes, apropriadas e auto-explicativas; facilitar a recuperação e troca de informação sobre documentos arquivísticos; possibilitar o compartilhamento de dados de autoridade; e tornar possível a integração de descrições de diferentes arquivos num sistema unificado de informação.²¹⁷

A descrição deve ser sempre feita do geral para o particular, descrevendo primeiro o contexto e a estrutura hierárquica do fundo, passando depois para as suas várias partes, e tornando sempre explícita a posição da unidade de descrição na hierarquia. A

²¹⁶ BOADAS, Joan. CASELLAS, Lluís-Esteve. SUSQUET, M- Àngels. *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Biblioteca de la imagen. CCG ediciones (2001). ISBN 84-95483-11-4

²¹⁷ ICA, International Council on Archives. *ISAD(G). Norma Geral Internacional Arquivística*. Madrid. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Secretaria de Estado de Cultura (2000) ISBN 84-369-3407-5

informação deve-se cingir apenas ao que é relevante para o nível que é descrito e não deve ser repetida informação.

Esta norma está dividida em sete áreas de informação: de identificação (informação essencial para identificar a unidade de descrição); de contextualização (informação sobre a origem e custódia); de conteúdo e estrutura (informação sobre o assunto e a organização); de condições de acesso e uso (informação sobre a acessibilidade); de fontes relacionadas (informação sobre fontes com uma relação importante com a unidade de descrição); de notas (informação especializada ou que não possa ser incluída em nenhuma das áreas anteriores); e de controle de descrição (informação sobre como, quando e por quem a descrição foi realizada).

Na área de descrição deve-se relatar: o código de referência da unidade de descrição; o título (formal ou atribuído); as datas de acumulação e de produção dos documentos; o nível de descrição e a dimensão e o suporte.

Na área de contextualização deve-se colocar o nome do produtor da unidade de descrição; a história administrativa ou dados biográficos do produtor; a história arquivística e a procedência da unidade de descrição.

A área de conteúdo e estrutura deve conter: uma breve descrição do conteúdo, período de tempo e localização geográfica da unidade de descrição; informação relativa a avaliações, seleções e eliminações ocorridas, assim como acréscimos previstos à unidade de descrição; e informações sobre o sistema de arranjo, ou seja, sobre a estrutura interna e ordem da unidade de descrição.

A área de condições de acesso e uso deve conter informações sobre as condições de acesso à unidade de descrição; informações sobre as condições de reprodução; o idioma utilizado; as características físicas e requisitos técnicos; e identificar os instrumentos de pesquisa.

Na área de fontes relacionadas deve-se mencionar a existência e a localização dos documentos originais; a existência e localização de cópias; unidades de descrição relacionadas; e notas sobre quaisquer publicações sobre ou baseadas no uso, estudo ou análise da unidade de descrição.

Na área de notas deve-se fornecer informação que não possa ser incluída em qualquer das outras áreas.

A área de controle de descrição deve conter a nota do arquivista, explicando como a descrição foi preparada e por quem; as regras ou convenções usadas na descrição; e a data da descrição.²¹⁸

2.2. O GISA - Gestão Integrada de Sistemas de Arquivo

Após a introdução da norma ISAD(G), foi criado pela Câmara Municipal do Porto, em cooperação com a Câmara Municipal de Gaia, um programa informático - GISA - que compatibilizasse todas as operações arquivísticas, desde o recenseamento dos documentos, ao inventário do acervo e ao controlo de acesso aos documentos pelos usuários.

O GISA está adaptado à norma ISAD(G), contendo todos os sete níveis de descrição, num total de 26 campos de descrição, e divide-se em duas grandes zonas: a Gestão do Sistema e a Acessibilidade ao Sistema. Na zona de Gestão do Sistema estão as várias operações de análise e de tratamento arquivístico como o recenseamento de documentos; a classificação, descrição e indexação; o acesso à informação; a requisição das espécies documentais; a edição dos instrumentos de pesquisa; o controlo de autoridade na escolha dos termos de acesso; o controlo estatístico das diversas operações; o controlo das intervenções de restauro; e dos empréstimos para exposições. Os utilizadores só podem entrar na zona de "Acessibilidade ao Sistema", onde podem consultar as unidades documentais e as suas descrições, assim como visualizar as respectivas imagens.²¹⁹

²¹⁸ ICA, International Council on Archives. *ISAD(G). Norma Geral Internacional Arquivística*. Madrid. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Secretaria de Estado de Cultura (2000) ISBN 84-369-3407-5

²¹⁹ ICA, International Council on Archives. *ISAD(G). Norma Geral Internacional Arquivística*. Madrid. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Secretaria de Estado de Cultura (2000) ISBN 84-369-3407-5

3. TRATAMENTO DO ESPÓLIO DE FERREIRA ALVES

3.1. FERREIRA ALVES

Joaquim Gomes Ferreira Alves nasceu no Porto, a 9 de Abril de 1883, entrando na Escola Médico-Cirúrgica do Porto em 1904. Em 1911 apresentou a sua dissertação de licenciatura, intitulada "A helioterapia no tratamento da tuberculose" à Faculdade de Medicina do Porto.



Em 1917, fundou o Sanatório Marítimo do Norte, em Valadares, onde se tratavam sobretudo crianças pobres, com tuberculose e raquitismo, e em 1930, fundou a Clínica Helantia, na mesma localidade, que se centrava no tratamento da tuberculose através da helioterapia, seguindo o modelo de uma clínica suíça.



Ferreira Alves veio a falecer a 10 de Novembro de 1944 num acidente de automóvel.



O espólio de Ferreira Alves é constituído por documentos acumulados por este na sua actividade como médico, relacionados com a Colónia Sanatorial Marítima da Foz do Douro, a construção e direcção do Sanatório Marítimo do Norte e da Clínica Heliantia,



assim como imagens realizadas nas suas variadas viagens pela Europa e imagens pessoais e familiares.

Ferreira Alves era um ávido fotógrafo, tendo acumulado ao longo da sua vida imensas imagens. No seu espólio, agora pertencente ao Arquivo Histórico do Porto, podemos encontrar mais de 2600 imagens, maioritariamente, estereoscopias em negativos de vidro, mas também fotografias a preto e branco e negativos em película.

3.2. IDENTIFICAÇÃO DO ESPÓLIO

De forma a organizar as imagens e a ter um maior conhecimento das mesmas foram vistas todas as imagens e catalogadas por temáticas. Após esta primeira identificação, as imagens foram copiadas e separadas por pastas, representativas destas temáticas, de forma a facilitar a sua identificação. Estas temáticas constituíam: Retrato; Monumentos; Jardins e Fontes; Vistas; Paisagens Naturais e Rurais; Paisagens Urbanas; Helioterapia; Procissões, Festas e Actividades; Praia; Mar, Rio e Barcos; Pontes; Medicina; Porto – cheias; e Outros.

Após esta divisão, começou a ser realizada uma pesquisa mais aprofundada sobre as imagens, partindo das imagens de monumentos, jardins e fontes. Algumas imagens apresentavam elementos de fácil identificação como a Torre Eiffel, a Torre dos Clérigos ou



a Praça de S. Marcos em Veneza.

Noutras, havia algum elemento escrito, como uma placa com informação sobre um monumento, ou o nome de uma rua, permitindo, assim, após uma pesquisa simples *online*, identificar o monumento e o local onde a imagem foi realizada.

Foram úteis vários *sites* com monumentos ou jardins europeus,

onde se pesquisou por semelhanças com imagens de Ferreira Alves, procurando, deste modo, identificar as mesmas. Em relação à datação das imagens, esta revelou-se mais complicada. Havia conhecimento que as imagens teriam sido realizadas entre 1917 e 1944, altura em que Ferreira Alves esteve mais activo nas suas viagens e na realização de fotografias. Uma datação mais concreta foi apenas possível nalgumas imagens, através da interpretação do traje (no caso de existirem pessoas na imagem) ou, nalguns casos, de terem sido feitas alterações ao monumento retratado em determinada data, permitindo, assim, uma datação mais concreta.

Toda esta informação sobre as imagens foi compilada e inserida numa folha *excel* com todos os elementos informativos necessários. Esta folha *excel* seria depois importada para o *software* *GISA*, ficando, desta forma, disponível *online* para pesquisa pelo público geral.



CONCLUSÃO

A realização deste estágio revelou-se de grande importância para a concretização do projecto documental final de mestrado. Através da experiência de trabalhar num arquivo durante alguns meses, foi possível compreender, de forma bastante extensa, o funcionamento deste.

Foram visitadas e analisadas as formas como as fotografias são conservadas e preservadas, e foi compreendido todo o processo desde a chegada das imagens ao arquivo, o seu processamento, restauro (quando aplicável), preservação e disponibilização ao público. Para além do trabalho de identificação, foram utilizadas muitas horas do estágio na compreensão de todo este processo, através de visitas a diversos locais de trabalho no arquivo e de leitura de material fornecido pela Dra. Rosário Guimarães, que se disponibilizou sempre para explicar todo o processo e tirar dúvidas sobre o mesmo.

Tal como referido acima, o trabalho no estágio centrou-se na identificação do espólio de Ferreira Alves, e, através da aprendizagem da correcta forma de identificar imagens de arquivo e de como disponibilizá-las ao público, foi possível aplicar este processo às imagens de arquivo encontradas em Arouca, de forma a processá-las da melhor forma e a indicar a quem tenta preservar as imagens em Arouca, a melhor forma de as mostrar ao público em geral.



BIBLIOGRAFIA & WEBGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BOADAS, Joan. CASELLAS, Lluís-Esteve. SUSQUET, M- Àngels. *Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas*. Biblioteca de la imagen. CCG ediciones (2001). ISBN 84-95483-11-4

CABRAL, Maria Luísa. *Microfilmagem. Digitalização*. Páginas. Arquivos & Bibliotecas. Lisboa : Edições Colibri. (1998). ISSN: 0873-5670

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO, Departamento Municipal de Arquivos. *Regras Internas de Descrição*. 2ª versão. Julho de 2009

ICA, Internacional Council on Archives. *ISAD(G). Norma Geral Internacional Arquivística*. Madrid. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Secretaria de Estado de Cultura (2000) ISBN 84-369-3407-5

REAL, Manuel Luís. *Arquivos Municipais em Portugal: Porto. O Sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto*. Separata de *CADERNOS DE ESTUDOS MUNICIPAIS*. Volume 4/6. Braga : Arquivo Distrital de Braga (1996)

WEBGRAFIA

Google Images : <http://www.google.com/imghp> acedido a 24 de Fevereiro de 2014

Pesquisa Google : www.google.pt

Google Maps : <http://maps.google.com>

Wikipedia : <http://wikipedia.org>

Wikitravel. The Free Travel Guide : <http://wikitravel.org/>

Europe. The European Travel Community : <http://europe.org/> acedido a 24 de Fevereiro de 2014

MonumentalNet. Monumentos em Espanha : <http://www.monumentalnet.org/> acedido a 24 de Fevereiro de 2014

Flickr : www.flickr.com acedido a 10 de Março de 2014

Dicionário Histórico Suíço : <http://www.hls-dhs-dss.ch/> acedido a 24 de Fevereiro de 2014

Teatro Carlo Felice : www.carlofelicegenova.it acedido a 24 de Fevereiro de 2014

Guia de Génova : www.guidadigenova.it acedido a 24 de Fevereiro de 2014

Planet Ware. Your Unlimited Travel Guide to the World : <http://www.planetware.com/> acedido a 10 de Março de 2014

A View on Cities. Sights and Attractions in some of the world's greatest cities : <http://www.aviewoncities.com/> acedido a 10 de Março de 2014

João Leitão Viagens : <http://www.joaoleitao.com/> acedido a 10 de Março de 2014

Musée du Domaine Départemental de Sceaux : <http://www.collections.chateau-sceaux.fr/> acedido a 10 de Março de 2014

Viagem para... : <http://brviagem.blogspot.pt/> acedido a 10 de Março de 2014

Inimagine. Stock Photography : <http://www.inmagine.com/> acedido a 25 de Fevereiro de 2014

Blog Dear Miss Fletcher : <http://dearmissfletcher.wordpress.com/> acedido a 25 de Fevereiro de 2014

Turismo Venezia : <http://www.turismovenezia.it/> acedido a 25 de Fevereiro de 2014

Blog Escritor hoteleiro : <http://escritor-hotelerero.blogspot.pt/> acedido a 25 de Fevereiro de 2014

Valladolid. Portal de tu ciudad : <http://valladolid.portaldetuciudad.com/> acedido a 11 de Março de 2014

Jesús Tramullas. Sobre Ciências da Documentação : <http://tramullas.com/> acedido a 10 de Março de 2014

Hot Map : <http://www.hot-map.com/> acedido a 10 de Março de 2014

World Map Finder : <http://www.worldmapfinder.com/> acedido a 10 de Março de 2014

The Little Mermaid Sculpture : <http://www.mermaidsculpture.dk/> acedido a 10 de Março de 2014

Tripomatic. Travel Guide : <http://www.tripomatic.com/> acedido a 10 de Março de 2014

Lonely Planet : <http://www.lonelyplanet.com/> acedido a 10 de Março de 2014

Virtual Tourist : <http://www.virtualtourist.com/> acedido a 10 de Março de 2014

Portal de turismo de Espanha : <http://www.spain.info/> acedido a 14 de Março de 2014

Ayuntamiento de Valladolid : <https://www.valladolid.gob.es/es> acedido a 14 de Março de 2014

Palacio Pimentel : <http://www.salaexposicionespalaciopimentel.es/> acedido a 14 de Março de 2014

Café Florian : <http://www.caffeflorian.com/> acedido a 14 de Março de 2014

Comune di Genova : <http://www2.comune.genova.it/> acedido a 24 de Março de 2014

Cultura Italia : <http://www.culturaitalia.it> acedido a 24 de Março de 2014

Europeana : <http://www.europeana.eu/> acedido a 24 de Março de 2014

BidStart. The Collectibles Marketplace : <http://postcards.bidstart.com/> acedido a 24 de Março de 2014

Cultura Creative : <http://www.culturacreative.com/> acedido a 24 de Março de 2014

Staglieno. Cimitero Monumentale : <http://www.staglieno.comune.genova.it/> acedido a 24 de Março de 2014

Blog Vistas Imprevistas : <http://vistasimprevistas.blogspot.pt/> acedido a 24 de Março de 2014

Florence Italy Tourist Information : <http://florenceitaly.ca/> acedido a 15 de Abril de 2014

Blog *Um Pouquinho de Cada Lugar* – Joaquim Nery : <http://umpouquinhodecadalugar.com/> acedido a 15 de Abril de 2014

Trip Advisor : <http://www.tripadvisor.com.br/> acedido a 15 de Abril de 2014

Ponto Blog : <http://www.pontoblogue.com/> acedido a 17 de Abril de 2014

Germany Travel : <http://www.germany.travel/> acedido a 17 de Abril de 2014

Palácio Nacional de Queluz : <http://www.palaciodequeluz.imc-ip.pt/> acedido a 17 de Abril de 2014

Parques de Sintra : <http://www.parquesdesintra.pt/> acedido a 17 de Abril de 2014

Câmara Municipal de Lisboa : <http://www.cm-lisboa.pt/> acedido a 17 de Abril de 2014

Spain Holiday : <http://www.spain-holiday.com/> acedido a 17 de Abril de 2014

Turismo Roma : <http://www.turismoroma.it/> acedido a 23 de Abril de 2014

Chateau de Pierrefonds : <http://www.pierrefonds.monuments-nationaux.fr/> acedido a 23 de Abril de 2014

10 most beautiful castles in France : <http://melbel.hubpages.com/hub/Castles-in-France> acedido a 23 de Abril de 2014

Cultura Mix : <http://turismo.culturamix.com/> acedido a 17 de Abril de 2014

European Points of Interest : <http://www.euro-poi.com/> acedido a 28 de Abril de 2014

Reids Italy : <http://www.reidsitaly.com/> acedido a 23 de Abril de 2014

Thinkstock : <http://www.thinkstockphotos.com.pt/> acedido a 28 de Abril de 2014

Museu do Louvre : <http://www.louvre.fr/> acedido a 28 de Abril de 2014

Domaine de Chantilly : <http://www.domainedechantilly.com/> acedido a 28 de Abril de 2014

Chateau de Versailles : <http://www.chateauversailles.fr/> acedido a 28 de Abril de 2014

Alloha Turismo : <http://allohaturismo.com.br/> acedido a 28 de Abril de 2014

Duomo di Milano : <http://www.duomomilano.it/> acedido a 28 de Abril de 2014

Firenze by Net : <http://www.mega.it/> acedido a 28 de Abril de 2014

Revista Lifecooler : <http://www.lifecooler.com/> acedido a 28 de Abril de 2014

Viendo Madrid : <http://www.viendomadrid.com/> acedido a 28 de Abril de 2014

Archivum Fabricae Duomo di Milano : <http://archivio.duomomilano.it/> acedido a 28 de Abril de 2014

Basilique du Sacre Coeur de Montmartre : <http://www.sacre-coeur-montmartre.com/> acedido a 28 de Abril de 2014

Blog *Assim foi Paris...* : <http://assimfoiparis.blogspot.pt/> acedido a 28 de Abril de 2014

Dreamstime : <http://www.dreamstime.com/> acedido a 29 de Abril de 2014

Blog *Paris Invisible* : acedido a 29 de Abril de 2014

Igogo : <http://www.igogo.pt> acedido a 29 de Abril de 2014

Le Quercy sur le net : <http://www.quercy.net/> acedido a 29 de Abril de 2014

Convento de San Pablo y San Gregorio Valladolid : <http://sanpabloysangregorio.dominicos.es/> acedido a 30 de Abril de 2014

Photoaki : <http://pt.photaki.com/> acedido a 30 de Abril de 2014

Blog *Catedrais medievais* : <http://catedraismedievais.blogspot.pt/> acedido a 30 de Abril de 2014

Catedral de Reims : <http://www.cathedrale-reims.com/> acedido a 30 de Abril de 2014

Museu Nacional de Escultura : <http://museoescultura.mcu.es/> acedido a 30 de Abril de 2014

Centre des Monuments Nationaux : <http://www.monuments-nationaux.fr/> acedido a 30 de Abril de 2014

Histoire de France : <http://his.nicolas.free.fr/> acedido a 5 de Maio de 2014

França : <http://www.france.fr/> acedido a 5 de Maio de 2014

Blog *Fragmentos e Futricas* : <http://fragmentosefutricas.blogspot.pt/> acedido a 5 de Maio de 2014

Polo Fiorentino Museale : <http://www.polomuseale.firenze.it/> acedido a 8 de Maio de 2014

About Florence : <http://www.aboutflorence.com/> acedido a 8 de Maio de 2014

ANEXOS

Relatório descritivo das horas de estágio cumpridas

Arquivo Municipal da Casa do Infante

Janeiro - Abril

150h

28 de Janeiro de 2014

3h

Apresentação das instalações

Encadernação, restauro de livros, estúdio de fotografia, arquivo fotográfico, documentos, gravuras, livros, documentação, plantas

Apresentação do software Gisa

Apresentação das normas de arquivo

Apresentação da equipa do arquivo

Apresentação de Ferreira Alves

29 de Janeiro de 2014

4h

Investigação sobre os Arquivos Municipais em Portugal e o sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto

Apresentação do local de trabalho

Login no computador

Visualização de algumas imagens de Ferreira Alves

30 de Janeiro de 2014

3h

Investigação sobre os Arquivos Municipais em Portugal e o sistema de Arquivos da Câmara Municipal do Porto (continuação)

A aplicação de cotas no Arquivo Histórico

As imagens de FA a identificar

Investigação sobre Ferreira Alves

3 de Fevereiro de 2014

8h

Investigação sobre a Gestão Integrada de Sistemas de Arquivo

Investigação sobre o Sanatório de Valadares e a Helioterapia

Divisão das imagens a identificar por temas (225)

Identificação de 1 imagem

4 de Fevereiro de 2014

8h

Investigação sobre a Gestão Integrada de Sistemas de Arquivo
Divisão das imagens a identificar por temas (450)
Identificação de 1 imagem

5 de Fevereiro de 2014

3h

Divisão das imagens a identificar por temas (500)
Auxílio à Dra. Rosário Guimarães na realização de uma candidatura para a Gulbenkian para o tratamento do espólio da Foto Guedes

7 de Fevereiro de 2014

8h

A norma ISAD(G): Prefácio, Glossário de termos associados às regras gerais, Introdução, Descrição Multinível, Regras para a descrição multinível
Divisão das imagens a identificar por temas (800)
Identificação de 1 imagem

10 de Fevereiro de 2014

7h

A norma ISAD(G): Elementos de Descrição
Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas
Divisão das imagens a identificar por temas (1300)
Divisão das imagens a identificar por temas em pastas diferentes (650)

20 de Fevereiro de 2014

5h

Divisão das imagens a identificar por temas
Divisão das imagens a identificar por temas em pastas diferentes
Explicação sobre o preenchimento da folha excel para depois exportar para o gisa

24 de Fevereiro de 2014

3h30

Divisão das imagens a identificar por temas

Divisão das imagens a identificar por temas em pastas diferentes

Identificação de imagens

25 de Fevereiro de 2014

6h

Divisão das imagens a identificar por temas e em pastas

Identificação de imagens

3 de Março de 2014

5h30 4h30

Divisão das imagens a identificar por temas e pastas

10 de Março de 2014

12H - 17H30

5H

Finalização da divisão das imagens por pastas com temas

Identificação de 6 imagens

Preenchimento da folha excel para importar para o Gisa

Manual para a Gestão de Fundos e Colecções Fotográficas: Introdução

11 de Março de 2014

10H30 - 12H30

2H

Identificação de imagens.

Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

14 de Março de 2014

11H - 17H30

6H

Identificação de imagens.

Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

18 de Março de 2014

10H - 15H30

5H

Redacção dos capítulos I e IV do relatório de estágio

20 de Março de 2014

14H30 - 17H30

3H

Identificação de imagens.

24 de Março de 2014

14H30 - 17H30

3H

Identificação de imagens

27 de Março de 2014

10H - 17H30

7H

Investigação sobre a Organização e Classificação dos arquivos.

28 de Março de 2014

09H45 - 16H45

6H30

Investigação sobre a Organização e Classificação dos Arquivos. (Continuação)

31 de Março de 2014

15H30 - 16H30

1H

Investigação sobre a Organização e Classificação dos Arquivos. (Continuação)

15 de Abril de 2014

11H - 17H30

6H

Identificação de imagens.

Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

17 de Abril de 2014

11H - 16H30

6H

Identificação de imagens.

Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

23 de Abril de 2014

11H - 17H30

6H

Identificação de imagens.

Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

28 de Abril de 2014

11H - 17H30

6H

Investigação sobre a Organização e Classificação dos Arquivos.

29 de Abril de 2014

11H - 13H

2H

Identificação de imagens.

30 de Abril de 2014

13H - 17H30

4H

Investigação sobre a Organização e Classificação dos Arquivos.

5 de Maio de 2014

12H30 - 17H30
4H30

Identificação de imagens.
Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

7 de Maio de 2014

13H - 17H30
4H

Investigação sobre Descrição

8 de Maio de 2014

11H - 13H30
2H30

Investigação sobre Descrição

9 de Maio de 2014

11H - 15H
3H30

Investigação sobre Descrição

12 de Maio de 2014

10H - 16H30
6H

Identificação de imagens.
Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

13 de Maio de 2014

15H - 17H
2H

Identificação de imagens.
Preenchimento da folha Excel para importar para o GISA

ANEXO 6:

A página do *facebook* de *Vestígios*

The image shows a screenshot of the Facebook page for 'Vestígios', which is identified as a 'Filme' (Movie). The page layout includes a top navigation bar with 'Página', 'Atividade', 'Estatísticas', and 'Definições', and a 'Criar um público' button. The main header features a large blue background image with two smaller inset photos of a landscape. Below this, the profile picture shows a group of people in a field, and the name 'Vestígios' is displayed with the category 'Filme'. Interaction buttons for 'Gostei', 'A seguir', 'Mensagem', and a menu icon are visible.

The left sidebar contains several sections: 'PESSOAS' with 202 likes and a list of users who liked the page; a 'Promover a tua Página' button; a 'Convida os teus amigos para gostarem de Vestígios' section with 'Convidar' buttons for João A. Melo and Gabriela Mota Gomes; 'SITES' with a link to 'http://memoriadaarouca.wordpress.com...'; and 'FOTOS' with a grid of images.

The main content area shows a post from 'Vestígios' with the text 'O que é que tens feito?'. Below it is a link to a WordPress article titled '"Vestígios" e Feira das Colheitas na RTP 1'. The article preview includes the URL 'memoriadaarouca.wordpress.com' and a snippet of text: 'No próximo sábado, dia 27 de Setembro, vou estar durante a tarde, na RTP 1 com o Helder Reis, a falar sobre o projecto "Vestígios" e sobre Arouca, na rubrica que surgirá durante o...'. The post has 294 people reached and a 'Promover publicação' button.

Below the first post is another post from 'Vestígios' with the text 'Amanhã, durante a tarde, vou estar com o Helder Reis, na RTP1 a falar sobre o "Vestígios" e sobre Arouca! O programa vai estar a acompanhar a Feira das Colheitas 😊'. This post has 90 people reached and a 'Promover publicação' button.

ANEXO 7:

Dossier de Produção

DOSSIER DE PRODUÇÃO

AROUCA.MEMORIA



Adriana de Melo

Junho 2014

ÍNDICE

01. O projecto	3
02. Nota de intenções	5
03. Disseminação	6
04. Apoios	8
05. Orçamento	9
06. Equipa Técnica	12
07. Contactos	12
Anexo	
Lei de mecenato	14

01. O PROJECTO

O projecto audiovisual *Arouca.Memória* será desenvolvido a partir de fotografias de arquivo guardadas pelos locais do concelho de Arouca, sendo que as imagens são testemunhas de atividades e tradições que ainda se praticam no concelho. Estas fotografias serão apropriadas e re-criadas na actualidade.

O concelho de Arouca é bastante rico em memórias e tradições mas, na realidade, não existe muita documentação visual sobre as mesmas. A memória é mantida através da preservação da tradição e através da oralidade. Este projeto pretende demonstrar a importância da imagem de arquivo como documento, como memória de um local, assim como pretende promover a criação de um arquivo. Ao re-fotografar as imagens de arquivo, pretende-se salientar o facto da tradição ser preservada no concelho ao longo dos anos, fazendo como que um elogio a esta forma de manter viva a memória. Tentar-se-á envolver o máximo possível a população e obter dela opiniões sobre a memória.

Paralelamente, pretende-se gravar as memórias sonoras destas pessoas, memórias estas que estão, intimamente, relacionadas com a atividade representada. Este registo sonoro será integrado na instalação final, na qual o som, dará, deste modo, uma nova dimensão às imagens, criando novas "imagens" e promovendo uma reflexão sobre a passagem do tempo, sobre a memória e o que a mantém viva, o que fica e o que desaparece. Através desta representação das memórias do concelho de Arouca, far-se-á como que um retrato do concelho, das suas gentes e tradições. Na instalação final pretende-se criar uma "experiência do lugar", de forma a que se sinta o espírito de Arouca, como se uma amostra da alma do concelho estivesse presente na instalação.

Na instalação final pretende-se criar uma "experiência do lugar", de forma a que se sinta o espírito de Arouca, como se uma amostra da alma do concelho estivesse presente na instalação.

Foi criado um blog para divulgação do projecto, que se encontra ainda em construção, que servirá também para divulgar as entidades apolantes do projecto. Este blog pode ser consultado em:

<https://memoriasdearouca.wordpress.com/>

As seguintes imagens serão re-criadas na actualidade, e serão acompanhadas por vídeos com outras imagens de arquivo e som composto por música tradicional, excertos de entrevistas já realizadas e som ambiente.



02. NOTA DE INTENÇÕES

Ao procurar imagens guardadas pela população local, imagens de família, de acontecimentos que foram de alguma forma importantes, investigar-se-á qual o valor dado a estas imagens e se estas têm valor documental. Estas imagens são cada vez mais utilizadas para investigação pelas ciências sociais, deverão então ser guardadas em arquivos, sendo valorizadas como documentos? Com este projeto pretende-se lançar uma reflexão sobre estas questões, incluindo tanto a população local como os participantes da instalação final, de forma a promover uma maior consciência da importância da memória local, assim como, a eventual a criação de um arquivo fotográfico e sonoro, caso se conclua que este realmente é importante e necessário.



03. DISSEMINAÇÃO

Para a realização destes projectos documentais, é essencial a colaboração com algumas entidades. Como exemplo deste tipo de colaboração, apresento o projecto realizado no passado semestre no âmbito do mestrado, intitulado *Mesão Frio: Percursos de uma Identidade*, resultante da colaboração da Câmara Municipal de Mesão Frio com a Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo.

Para além de um catálogo, foram realizadas diversas exposições e exibição de filmes, nomeadamente no Hotel Douro Scala em Mesão Frio, no Centro Português de Fotografia no Porto, no Cinema Passos Manuel no Porto, no Douro Harvest Film Festival, e no Museu do Douro no Peso da Régua, todos eles devidamente divulgados pela imprensa, promovendo também assim as entidades apoiantes do projecto. Seguem-se alguns exemplos desta divulgação:



<http://expresso.sapo.pt/alunos-retratam-desertificacao-e-trabalho-na-vinha-em-mesao-frio=f815501>

<http://visao.sapo.pt/alunos-retratam-desertificacao-e-trabalho-na-vinha-em-mesao-frio=f736688>

<http://portocanal.sapo.pt/noticia/2496/>

<http://www.cm-mesao frio.pt/noticia/364>

O meu projecto pessoal dentro do âmbito desta residência artística pode ser consultado em:

<http://adrianamelophotography.wordpress.com/lugaressemvoz/>

<https://www.facebook.com/LugaresSemVoz>

<http://vimeo.com/album/2456719>

O projecto *Arouca.Memoria* será exposto primeiramente em Arouca e seguidamente no Porto. Está, neste momento agendada uma exibição do projecto no edifício AXA, na Avenida dos Aliados, no Porto, para o final de Outubro de 2014, assim como uma outra exibição, no Centro Português de Fotografia, também no Porto, para Março de 2015.

Para além destes dois locais, onde será inevitavelmente feita uma exibição, serão também procurados locais de exposição por todo o país, seguramente em Viana do Castelo, Braga, Peso da Régua, Vila Real, Vila Nova de Gaia, Lisboa e Ponta Delgada, assim como outros pontos do país onde o contacto será ainda procurado.



03. APOIOS

O apoio ao projecto pode ser financeiro, total ou parcial, ou através de bens necessários para a realização do mesmo. Em termos práticos serão necessários fundos para compra de material para a exposição, transportes e impressão de imagens, livro de autor e material publicitário. Caso este apoio não seja possível, qualquer outro tipo de ajuda, como por exemplo, divulgação do projecto será muito bem-vinda.

O apoio monetário pode ser dado na totalidade ou parceladamente. Conforme o apoio fornecido, a visibilidade da entidade patrocinadora será diferente. Sendo assim:

- Até 100 € - Nome da empresa nos agradecimentos
- 100 - 350 € - Logotipo da empresa nos apoios ao projecto
- Acima de 500 € - Empresa como patrocinadora oficial do projecto

O nome e/ou logotipo da entidade será visível nos vídeos do projecto que serão divulgados online, na folha de sala das exposições a realizar, no catálogo e no livro de autor do projecto.



04. ORÇAMENTO

ORÇAMENTO POR CATEGORIA: GRÁFICA

Item	Preço_unidade	Quantidade	TOTAL
Vinil para exposição	150,00 €	1	150,00 €
Folhas de sala	2,00 €	50	100,00 €
Convites	3,00 €	20	60,00 €
Catálogo simplificado	25,00 €	20	500,00 €
Livro de autor	100,00 €	10	1 000,00 €
Impressão da tese	20,00 €	10	200,00 €
Impressão do Memory Book	30,00 €	1	30,00 €
Postais (250)	36,00 €	1	36,00 €
Total	366,00 €		2 076,00 €

ORÇAMENTO POR CATEGORIA: IMPRESSÕES FOTOGRAFIA

Item	Preço_unidade	Quantidade	TOTAL
Impressões em DuraTrans	40,00 €	10	400,00 €
Testes de impressão	10,00 €	18	180,00 €
Total	50,00 €		580,00 €

ORÇAMENTO POR CATEGORIA: EXPOSIÇÃO

Item	Preço_unidade	Quantidade	TOTAL
Construção das caixas de luz	100,00 €	6	600,00 €
Iluminação para as caixas de luz	10,00 €	18	180,00 €
Acrílicos para as caixas de luz	20,00 €	12	240,00 €
Material para tapar janelas em exposição	200,00 €	2	400,00 €
Parede para exposição	200,00 €	1	200,00 €
Extras_exposição	200,00 €	1	200,00 €
DVD (10)	8,00 €	4	32,00 €
Transportes	100,00 €	1	100,00 €
Headphones_exposição	20,00 €	1	20,00 €
Iluminação para exposição	20,00 €	4	80,00 €
MP3 exposição	20,00 €	1	20,00 €
Blu Ray	7,00 €	10	70,00 €
Total	905,00 €		2 142,00 €

ORÇAMENTO TOTAL

Item	Preço_unidade	Quantidade	TOTAL
Construção das caixas de luz	100,00 €	6	600,00 €
Iluminação para as caixas de luz	10,00 €	18	180,00 €
Acrílicos para as caixas de luz	20,00 €	12	240,00 €
Impressões em DuraTrans	40,00 €	10	400,00 €
Testes de impressão	10,00 €	18	180,00 €
Material para tapar janelas em exposição	200,00 €	2	400,00 €
Parede para exposição	200,00 €	1	200,00 €
Vinil para exposição	150,00 €	1	150,00 €
Folhas de sala	2,00 €	50	100,00 €
Convites	3,00 €	20	60,00 €
Extras_exposição	200,00 €	1	200,00 €
Catálogo simplificado	25,00 €	20	500,00 €
Livro de autor	100,00 €	10	1 000,00 €
Impressão da tese	20,00 €	10	200,00 €
DVD (10)	8,00 €	4	32,00 €
Transportes	100,00 €	1	100,00 €
Impressão do Memory Book	30,00 €	1	30,00 €
Headphones_exposição	20,00 €	1	20,00 €
Iluminação para exposição	20,00 €	4	80,00 €
MP3 exposição	20,00 €	1	20,00 €
Postais (250)	36,00 €	1	36,00 €
Blu Ray	7,00 €	10	70,00 €
Total	1 321,00 €		4 728,00 €

05. EQUIPA TÉCNICA

Fotografia: Adriana de Melo Silva

Produção: Adriana de Melo Silva; Inês Rebanda Coelho

Assistente de imagem: José Ferreira

Som: Adriana de Melo Silva

Arranjo musical: Ricardo Moreira

06. CONTACTOS

PRODUÇÃO

Adriana de Melo Silva:

914696219

adrianamelophotography@gmail.com

Inês Rebanda Coelho:

917377002

insch@gmail.com

ANEXOS

Lei n.º 8/12

de 18 de Janeiro

A sociedade angolana carece de incentivos adequados à promoção e desenvolvimento de diversos sectores da vida social, cultural e económica.

Havendo necessidade de proporcionar incentivos de natureza fiscal a todos aqueles que de forma individual ou colectiva, procedam a liberalidades visando o desenvolvimento dos sectores sociais, culturais, desportivos e juvenis, nos domínios da ciência e da tecnologia, da saúde, da educação, bem como no sector da sociedade de informação;

Sendo o Mecenato um instrumento relevante de apoio, em que o Estado tende a libertar-se de despesas que podem estar a cargo de pessoas singulares ou colectivas privadas e procura arrecadar receitas a fim de afectá-las àqueles sectores onde a iniciativa privada, não se sente incentivada a investir;

A Assembleia Nacional aprova, por mandato do povo, nos termos das alíneas b) do artigo 161.º e d) do artigo 166.º, ambos da Constituição da República de Angola, a seguinte:

LEI DO MECENATO**CAPÍTULO I****Disposições Gerais****ARTIGO 1.º***(Objecto)*

A presente lei estabelece o regime jurídico de incentivos fiscais e apoios do Estado no âmbito do Mecenato, visando fomentar, valorizar e promover o desenvolvimento dos sectores social, cultural, desportivo, educacional, juvenil, tecnológico, bem como da saúde e da sociedade de informação.

ARTIGO 2.º*(Âmbito)*

1. Estão abrangidos pelo disposto no artigo anterior:

- a) os benefícios fiscais concedidos aos mecenatas;
- b) os apoios concedidos ou recebidos pelo Estado e suas associações;
- c) os apoios recebidos pelas pessoas colectivas públicas ou privadas consideradas aptas ao benefício do mecenato nos termos da presente lei.

2. Apenas têm relevância fiscal os donativos em dinheiro ou em espécie e a prestação de serviços, concedidos sem contrapartidas para o mecenata, cujo escopo se posicione ao nível dos sectores descritos no artigo 1.º da presente lei.

ARTIGO 3.º*(Definições)*

Para efeitos da presente lei, entende-se por:

- a) *mecenata* — pessoa colectiva que, de forma altruística e desinteressada economicamente, afecta bens, serviços ou fundos à realização de acções com vista a incentivar e contribuir para o desenvolvimento do sector cultural, desportivo, educacional ambiental, científico, tecnológico, da saúde, da sociedade da informação, nos termos definidos na presente lei;

- b) *liberalidade* — concessão, sem quaisquer contrapartidas de carácter económico, de fundos monetários, bens, ou prestações de serviços, concedidos, nos termos e limites definidos na presente lei;

- c) *beneficiários das liberalidades* — pessoas colectivas que cumprindo os requisitos subjectivos e objectivos definidos na presente lei são elegíveis para atribuição de liberalidades;

- d) *agentes culturais nacionais* — pessoas colectivas que realizam e desenvolvem actividades culturais, recreativas e desportivas;

- e) *centros de excelência* — pessoas colectivas públicas vocacionadas para realização de pesquisas, treino, formação avançada, investigação científica e outros ramos de investigação e desenvolvimento, com relevo técnico para desempenharem funções consultivas para o Executivo, no âmbito de políticas públicas a adoptar.

ARTIGO 4.º*(Benefícios fiscais aos mecenatas)*

1. Os benefícios fiscais previstos na presente lei são atribuídos às pessoas colectivas que, de forma altruística prestarem serviços ou praticarem acções, realizarem para outrem ou financiarem, total ou parcialmente, obras ou projectos sociais, culturais, educacionais, desportivos, ambientais, juvenis, científicos, tecnológicos, bem como nos domínios da saúde e da sociedade de informação.

2. Não têm direito aos benefícios fiscais previstos na presente lei as pessoas colectivas que não possuam a sua situação fiscal regularizada relativamente a dívidas por impostos ao Estado e a contribuições para a Segurança Social.

3. Para efeitos do disposto no número anterior, tal situação só é impeditiva da concessão dos benefícios fiscais enquanto o interessado se mantiver em circunstância de incumprimento e se a dívida tributária em causa, sendo exigível, não tenha sido objecto de reclamação, impugnação ou oposição ou não seja prestada garantia idónea.

4. As entidades que se encontrem em circunstância de regularização da sua situação contributiva, ao abrigo de acordos ou planos de pagamento faseado das suas dívidas, não são elegíveis para os benefícios fiscais previstos na presente lei.

5. O incumprimento de qualquer disposição da presente lei tem por consequência a ripristinação da situação fiscal do contribuinte, nomeadamente quanto às liberalidades cometidas desde a data em que é conhecido esse incumprimento.

ARTIGO 5.º*(Princípio da colaboração)*

Os departamentos ministeriais competentes devem prestar todas as informações e assistência necessárias para que os potenciais beneficiários possam tirar melhor proveito da política do mecenato.

ARTIGO 6.º*(Princípio do interesse público)*

Os mecenatas devem incluir nas suas acções de responsabilidade social programas, actividades e acções que visem

a satisfação das necessidades colectivas, promovendo o acesso e fruição das diversas formas de mecenato.

ARTIGO 7.º

(Princípio da prossecução do fim visado)

Os beneficiários devem utilizar as liberalidades recebidas, exclusivamente, na realização dos fins para que foram destinados.

ARTIGO 8.º

(Beneficiários das liberalidades)

São beneficiários das liberalidades previstas na presente lei:

- a) as pessoas colectivas públicas ou privadas que desenvolvam acções de beneficência, de carácter humanitário e de cariz educacional;
- b) o Estado e quaisquer dos seus serviços, estabelecimentos ou organismos;
- c) as fundações com utilidade pública reconhecida, nos termos da lei;
- d) as associações técnico-profissionais, sociais, culturais, comunitárias e as academias;
- e) os agentes culturais nacionais;
- f) as universidades, institutos superiores e centros de excelência.

ARTIGO 9.º

(Mensuralidade das liberalidades)

1. As liberalidades podem ser concedidas em dinheiro, espécie ou através da prestação de serviços.
2. Tratando-se de liberalidades em espécie ou de prestação de serviços, estas devem ser quantificadas, para o respectivo cómputo dos benefícios fiscais.
3. As liberalidades em espécie e a prestação de serviço, para a definição da quantificação referida no número anterior, devem ser objecto de avaliação, servindo de base o valor do custo devidamente documentado suportado pelo mecenato.

CAPÍTULO II
Benefícios Fiscais

SECÇÃO I

Incentivos Fiscais

ARTIGO 10.º

(Isenção fiscal)

1. Estão isentos de quaisquer impostos os resultados obtidos por entidades sem fins lucrativos, com reconhecida utilidade pública, nos termos da lei, derivados de actividades culturais, desportivas, de solidariedade social, ambientais, juvenis, sanitárias, científicas ou tecnológicas.

2. A isenção prevista no número anterior só pode ser concedida aos beneficiários de liberalidades legalmente constituídas para o exercício dessas actividades e desde que se verifiquem cumulativamente os seguintes requisitos:

- a) o exercício gratuito dos cargos nos seus órgãos;
- b) existência de contabilidade organizada nos termos do plano geral de contabilidade, devendo esta documentação ser disponibilizada, sempre que

- solicitada, ou pelo Ministério das Finanças ou pelo Ministério competente em razão da matéria;
- c) disponham de contas certificadas por contabilista, nos mesmos termos estabelecidos para as sociedades comerciais;
- d) não existir qualquer afectação de fundos resultantes das actividades prosseguidas pela entidade a qualquer membro ou terceiro;
- e) inexistência de interesse, directo ou indirecto, no resultado das actividades prosseguidas.

ARTIGO 11.º

(Tributação aos mecenato no estrangeiro)

O Estado estabelece acordos com outros países para evitar a tributação aos mecenato residentes ou sedados no estrangeiro, desde que esses países adquiram bens ou equipamentos que se destinem a ser dados a entidades ou instituições angolanas para a prossecução de qualquer dos objectivos previstos na presente lei.

SECÇÃO II

Deduções Fiscais dos Mecenato

ARTIGO 12.º

(Dedutibilidade fiscal das liberalidades)

1. Para efeito de apuramento de rendimento tributável, as liberalidades concedidas pelas actividades ou projectos das entidades públicas ou privadas referidas no artigo 4.º, são considerados custos ou perdas do exercício, fiscalmente dedutíveis à matéria colectável do Imposto Industrial em 40% do respectivo valor total.

2. Os limites definidos no número anterior, se a actividade for desenvolvida no âmbito da pessoa colectiva, para benefício dos seus trabalhadores e agregado familiar, passam para 30%.

3. Os custos incorridos com a aquisição de obras de arte, ou quaisquer outras formas de produção artística produzidas por artistas de nacionalidade angolana, mediante a documentação da transacção através de recibo emitido pelo artista em que conste o seu número de identificação fiscal, a sua morada, a identificação do artista e o valor de venda da obra.

4. A dedutibilidade dos custos referidos no número anterior é limitada a 1% do resultado líquido do exercício em que as liberalidades são concedidas.

CAPÍTULO III

Liberalidades aos Beneficiários

ARTIGO 13.º

(Mecenato social)

Na área do mecenato social, são dedutíveis ou considerados custos ou perdas do exercício, as liberalidades atribuídas às pessoas colectivas públicas ou privadas, de solidariedade social ou equiparadas, que prossigam os seguintes objectivos:

- a) assistência a pessoas vulneráveis, designadamente órfãos, filhos de pessoas desempregadas, pessoas portadoras de necessidades especiais e idosos;
- b) criação de oportunidades de trabalho e de reinserção social, famílias ou grupos em situação de

- exclusão social, designadamente no âmbito de programas de luta contra a pobreza;
- c) apoios à criação e desenvolvimento de actividades de instituições de solidariedade social, nos domínios da infância e da pessoa idosa;
 - d) apoios à criação e desenvolvimento das associações de deficientes e de portadores de doença mental;
 - e) apoio à criação de infra-estruturas e serviços destinados a facilitar a conciliação da maternidade com a actividade profissional;
 - f) apoio a entidades que se dediquem à reeducação e a desintoxicação de pessoas, designadamente jovens, vítimas dos efeitos do consumo de álcool ou estupefacientes;
 - g) apoio ou fomento de qualquer actividade de beneficência social, aprovada pelo departamento ministerial responsável pelo sector social.

ARTIGO 14.º

(Mecenato cultural)

Na área do mecenato cultural, são considerados custos ou perdas do exercício as liberalidades atribuídas às pessoas colectivas públicas ou privadas de natureza cultural que prossigam os seguintes objectivos:

- a) incentivo à formação artística e cultural, concessão de bolsas de estudo e de criação artística, bem como a outorga de prémios a criadores;
- b) fomento à produção e divulgação cultural e artística no território nacional e no estrangeiro;
- c) preservação, promoção e difusão do património artístico, cultural e histórico de Angola;
- d) estímulo ao reconhecimento dos bens e valores culturais, nomeadamente os levantamentos, estudos e pesquisas na área artística;
- e) atribuição de recursos a fundações culturais com fins específicos ou a museus, bibliotecas, arquivos ou a outras entidades de carácter cultural;
- f) doação de bens móveis e imóveis para a produção artística e cultural;
- g) apoio às deslocações de caravanas artísticas e culturais, bem como de investigadores para o exterior do país;
- h) construção ou reparação de infra-estruturas ou equipamentos culturais;
- i) patrocínio de concursos, prémios e festivais;
- j) apoio a outras actividades culturais e artísticas aprovadas pelo departamento ministerial responsável pelo sector cultural.

ARTIGO 15.º

(Mecenato juvenil e desportivo)

Na área do mecenato desportivo, são dedutíveis ou considerados custos ou perdas do exercício, as liberalidades atribuídas às pessoas colectivas públicas ou privadas, cujo objecto seja o fomento e a prática de actividades desportivas, e prossigam os seguintes objectivos:

- a) formação desportiva, escolar e universitária;
- b) o desenvolvimento de programas desportivos aos portadores de necessidades especiais;

- c) atribuição de prémios a praticantes desportivos participantes em competições realizadas em Angola e no estrangeiro;
- d) a doação de bens móveis, imóveis, materiais e equipamentos desportivos;
- e) construção de equipamentos desportivos;
- f) realização de missões desportivas nacionais ao abrigo da legislação vigente;
- g) fomento à criação de instituições ou organizações de apoio às actividades da juventude;
- h) realização de acções de educação e informação dirigidas à juventude sobre a pandemia do VIH/ SIDA e ITS;
- i) fomento e realização de projectos de combate à delinquência juvenil;
- j) outras actividades desportivas e juvenis aprovadas pelo departamento ministerial responsável pelo sector da juventude e desportos.

ARTIGO 16.º

(Mecenato educacional ambiental, científico e tecnológico)

1. Na área do mecenato educacional, são dedutíveis ou considerados custos ou perdas do exercício, as liberalidades atribuídas às pessoas colectivas públicas ou privadas que prossigam os seguintes objectivos:

- a) fomento e promoção de actividades de formação ou cursos legalmente reconhecidos pelo órgão governamental responsável pela educação;
- b) fomento à criação e apetrechamento de arquivos, bibliotecas escolares, laboratórios, bem como para a constituição de fundações e associações de ensino ou de educação;
- c) fomento à produção e divulgação em todo o território nacional e no estrangeiro de exposições escolares, bem como à criação de círculos de interesse técnico-científico;
- d) apoio a outras actividades aprovadas pelo departamento ministerial responsável pelo sector da educação.

2. Na área do mecenato ambiental são considerados custos ou perdas do exercício aceites fiscalmente, as liberalidades atribuídas a pessoas colectivas públicas ou privadas que prossigam os seguintes objectivos:

- a) apoio às associações de defesa do ambiente, no que respeita a sua criação e às suas actividades;
- b) apoio às Organizações Não Governamentais (ONG's), entidades ou associações de defesa e protecção do ambiente, que se dediquem nomeadamente à criação, restauro e manutenção de jardins públicos e botânicos, parques zoológicos e ecológicos, ao combate à desertificação, tratamento e distribuição de água e ao saneamento básico;
- c) apoio a outras actividades aprovadas pelo departamento ministerial responsável pelo sector do ambiente.

3. Na área do mecenato científico e tecnológico são dedutíveis ou considerados custos ou perdas do exercício, as liberalidades atribuídas a pessoas colectivas públicas ou privadas que prossigam os seguintes objectivos:

- a) apoio às instituições que se dediquem à actividade científica e tecnológica e ao financiamento de bolsas de estudos definidas pelo órgão governamental responsável pela educação;
- b) apoio às escolas e órgãos de comunicação social que se dediquem à promoção da cultura científica e tecnológica;
- c) apoio ao desenvolvimento de projectos de investigação científica, aquisição de instalações ou equipamento científico, bem como a realizações de obras de conservação em instalações destinadas à investigação científica;
- d) apoio aos projectos de intercâmbio de conhecimento de especialistas e investigadores, incluindo a divulgação científica através da realização de grandes eventos científicos, como feiras, congressos e exposições;
- e) apoio aos projectos de inovação e aplicação industrial, no domínio da investigação e desenvolvimento tecnológico;
- f) apoio a outras actividades aprovadas pelo departamento ministerial responsável pelo sector da ciência e tecnologia.

ARTIGO 17.º

(Meccenas para a saúde)

Na área do mecenato da saúde são dedutíveis ou considerados custos ou perdas do exercício, as liberalidades atribuídas a pessoas colectivas públicas ou privadas que prossigam os seguintes objectivos:

- a) apoio a instituições responsáveis pela organização de eventos nacionais e internacionais no domínio da saúde;
- b) doação de medicamentos e equipamentos a instituições hospitalares públicas;
- c) apoio a campanhas de vacinação e de divulgação de medidas de prevenção de doenças;
- d) apoio aos programas de luta contra o HIV/SIDA em todo o território nacional;
- e) apoio a pessoas desprovidas de recursos que necessitem de intervenções cirúrgicas ou tratamento médico;
- f) apoio a associações de promoção da saúde, no que respeita à sua criação e ao desenvolvimento das suas actividades;
- g) apoio a outras actividades aprovadas pelo departamento ministerial responsável pelo sector da saúde.

ARTIGO 18.º

(Meccenas para a sociedade de informação)

Na área do mecenato para a sociedade de informação são dedutíveis ou considerados custos ou perdas do exercício, as liberalidades em equipamentos informáticos, programas de computadores, formação e consultoria na área da informática, concedidas aos beneficiários de liberalidades e bem assim aos órgãos de comunicação que se dediquem à recolha, tratamento e difusão social da informação.

CAPÍTULO IV
Registo e Acompanhamento

ARTIGO 19.º

(Registo dos meccenas)

1. Para efeitos fiscais os meccenas devem promover o seu registo, em momento prévio à realização da primeira liberalidade, à entidade a designar em sede de regulamento.
2. Do registo, referido no número anterior, devem constar os seguintes elementos identificativos:
 - a) o nome, designação ou firma e cópia dos respectivos estatutos;
 - b) o número de contribuinte;
 - c) o domicílio fiscal;
 - d) a certidão comercial;
 - e) a área económica em que desenvolve a sua actividade;
 - f) a actividade que pretende apoiar;
 - g) as certidões comprovativas da regularidade da sua situação fiscal e contributiva.

3. Os meccenas, após o acto de registo, devem comunicar por escrito à sua repartição fiscal a realização de qualquer liberalidade.

4. Na declaração modelo 1 do imposto industrial deve ser declarado o volume anual de liberalidades concedidas, devidamente documentadas nos termos do número anterior e disponibilizadas sempre que solicitadas pela administração, sob pena de a administração fiscal proceder a correcções à matéria colectável do contribuinte.

ARTIGO 20.º

(Registo dos beneficiários)

1. Os beneficiários devem fornecer à entidade responsável pelo registo de meccenas e beneficiários referido no artigo anterior os seguintes elementos:
 - a) cópia do seu programa ou plano de actividades respeitantes ao ano em que recebem alguma das liberalidades previstas na presente lei;
 - b) a comprovação documental da utilização ou aplicação das liberalidades recebidas na prossecução do fim para que foram concedidas;
 - c) devem ainda os beneficiários proceder à entrega, até ao final de Fevereiro de cada ano, da declaração de modelo oficial referente aos donativos recebidos no ano anterior.
2. As entidades que não estejam legalmente constituídas e que pretendam beneficiar das liberalidades previstas na presente lei devem, para além do disposto no número anterior, proceder ao seu registo no registo de meccenas e beneficiários, do qual conste o nome ou designação, o domicílio, a actividade exercida e quaisquer outros elementos necessários à sua identificação.
3. Os beneficiários sujeitos à colecta fiscal, fazem constar da sua declaração fiscal anual o valor das liberalidades recebidas, as quais não podem ser tidas em conta para o apuramento do imposto.
4. Os beneficiários comunicam de imediato e por escrito ao serviço referido no n.º 2 deste artigo, quaisquer liberalidades que tenham recebido, com a identificação do meccenas e do projecto em causa, bem como do montante recebido.

ARTIGO 21.º
(Obrigações acessórias)

1. Os beneficiários dos donativos são obrigados a:
- emitir documento comprovativo dos montantes dos donativos recebidos dos seus mecenass, com a indicação do seu enquadramento no âmbito do Capítulo IV e, bem assim, com a menção de que o donativo é concedido sem contrapartidas, de acordo com o previsto no n.º 2 do artigo 2.º da presente lei;
 - possuir registo actualizado dos mecenass, do qual constem, nomeadamente nome, o número de identificação fiscal, bem como a data e o valor de cada donativo que lhes tenha sido atribuído, nos termos do Capítulo IV da presente lei;
 - entregar à Direcção Nacional dos Impostos, até ao final do mês de Fevereiro de cada ano, uma declaração de modelo oficial referente aos donativos recebidos no ano anterior.
2. Para efeitos da alínea a) do número anterior, o documento comprovativo deve conter:
- a qualidade jurídica da entidade beneficiária;
 - o diploma onde se enquadra, e a identificação do despacho necessário ao reconhecimento, quando aplicável;
 - o montante ou quantificação da liberalidade;
 - a identificação e quantificação da liberalidade.
3. Os donativos em dinheiro são obrigatoriamente efectuados através de transferência bancária, sob pena da sua não aceitabilidade.

ARTIGO 22.º
(Acompanhamento)

Os diferentes órgãos e serviços do Estado relacionados com os sectores abrangidos por esta lei devem prestar todas as informações e assistência necessárias para que os potenciais beneficiários possam tirar melhor proveito do mecenasso, designadamente na fase de elaboração dos seus projectos.

ARTIGO 23.º
(Incompatibilidades)

- As liberalidades não podem beneficiar directamente as pessoas vinculadas a quem as pratica.
- Consideram-se pessoas vinculadas:
 - a sociedade de que o mecenasso seja Presidente do Conselho de Administração, Director-Geral e Administrador Executivo ou não executivo, gerente, accionista ou sócio à data das liberalidades ou nos doze meses anteriores ou posteriores;
 - o cônjuge, o companheiro em união de facto, os parentes até terceiro grau e os afins, os dependentes ou administradores, gerentes, accionistas ou sócios do beneficiário nos termos da alínea anterior;
 - o sócio, mesmo quando se trate de outra pessoa jurídica.

ARTIGO 24.º
(Relatório Anual)

Os mecenass e os beneficiários devem elaborar até ao fim do mês de Fevereiro, um relatório relativo aos recursos dis-

ponibilizados no exercício anterior e respeitantes a cada uma das áreas abrangidas por este diploma.

CAPÍTULO V
Infracções e Sanções

ARTIGO 25.º
(Fraude)

A simulação de liberalidade ou do seu valor acima do valor real, mediante actuação fraudulenta e concertada do mecenasso e do beneficiário com o fim de obter um ganho ilegítimo, constitui crime nos termos da lei.

ARTIGO 26.º
(Sanções administrativas)

- O recebimento pelos mecenass de qualquer vantagem financeira ou material em decorrência da liberalidade, é punível com multa que varia entre Kz: 50 000,00 e Kz: 200 000,00.
- Compete à Direcção Nacional de Impostos o impulso processual da infração prevista no número anterior, incumbindo ao mesmo aplicar a sanção correspondente, tendo em conta a gravidade e o grau de dolo do comportamento.
- Perante o desvirtuamento dos objectivos visados e a inobservância das normas administrativas e financeiras aplicáveis, pode o departamento ministerial competente inabilitar por cinco anos o infractor de beneficiar de apoios públicos e incentivos previstos na presente lei.
- A inabilitação do infractor, de beneficiário de apoios públicos e de incentivos previstos na alínea anterior, repõe automaticamente o cumprimento tributário competente, nos termos gerais da lei.

CAPÍTULO VI
Disposições Finais e Transitórias

ARTIGO 27.º
(Regulamentação)

A presente lei deve ser regulamentada no prazo de cento e vinte dias, pelo Executivo.

ARTIGO 28.º
(Dúvidas e omissões)

As dúvidas e as omissões resultantes da interpretação e da aplicação da presente lei são resolvidas pela Assembleia Nacional.

ARTIGO 29.º
(Entrada em vigor)

A presente lei entra em vigor a 1 de Janeiro de 2012.
Vista e aprovada pela Assembleia Nacional, em Luanda, aos 9 de Dezembro de 2011.

O Presidente da Assembleia Nacional, *António Paulo Kassoma*.

Promulgado aos 11 de Janeiro de 2012.

Publique-se.

O Presidente da República, *José Eduardo dos Santos*.

ANEXO 8:

Cedências de direitos de imagem

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Daniel Talisco Soares de Trigueiro
portador(a) do cartão de cidadão número 6048923, residente em
Canelas - Arouca
_____, declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Daniel Talisco Soares de Trigueiro

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, ADILIO SANTOS FERREIRA SILVA
portador(a) do cartão de cidadão número 07BB2253, residente em
RUA DA BOAVISTA - AROUCA
_____, declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Adilio Santos Ferreira Silva

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Pedro da Costa Neves,
portador(a) do cartão de cidadão número 724466, residente em
R. C. Francisco Guites - Povoação de Varzim,
declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Pedro da Costa Neves

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Rui Jorge Arouca e Sousa,
portador(a) do cartão de cidadão número 11599707, residente em
Requixo - Avôiro,
declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Rui Jorge Arouca e Sousa

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Ana Maria da Costa Marques,
portador(a) do cartão de cidadão número 8042085, residente em
Rua Manuel José Martins Gonçalves, 28 Amorim
_____, declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Ana Maria da Costa Marques

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Antonio Paulo Silva Neves
portador(a) do cartão de cidadão número 9529294, residente em
R. Manuel José Botelho Gonçalves, n.º 28 4495370 Amaroim
_____, declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Antonio Paulo Silva Neves

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, José Socorro de Fommes e Sousa,
portador(a) do cartão de cidadão número 4950099, residente em
Paço de Arcos 3800 867 AVEIRO,
declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

José Socorro de Fommes e Sousa

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Juiz Fernando Oliveira Neves,
portador(a) do cartão de cidadão número 10558683, residente em
Rua de Mourões Parque de Várzea
_____, declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Juiz Fernando Oliveira Neves

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Paula Helena Oliveira Neves Araújo,
portador(a) do cartão de cidadão número 10060061, residente em
Rua Alberto Pimenta Torres 481 R1E B.C. Póvoa do Varzim
_____, declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Paula Helena Oliveira Neves Araújo

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

Declaração de cedência de direitos de imagem

Eu, Paulo César da Costa Araújo,
portador(a) do cartão de cidadão número 10801745, residente em
Rua Alberto Pinheiro Soares 481 21c fac Fave de Vazir
_____, declaro para os devidos efeitos, ceder, sem qualquer limite de
tempo, os direitos de imagem, som e direitos conexos, da minha participação no projecto
documental Arouca.Memória (título provisório), ao Departamento de Artes da Imagem da
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto e à produção
do projecto, representada por Adriana de Melo Silva, portadora do cartão de cidadão número
13005086, residente em Rua D. Fernando, 96 4430-082 Vila Nova de Gaia.

Aceito e autorizo que as imagens e os sons decorrentes da minha participação sejam
utilizados, parcial ou integralmente, para qualquer fim editorial legítimo, em qualquer suporte
conhecido ou a inventariar, incluindo a utilização online, sem qualquer limitação quanto ao
número de projecções.

A produção e o Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e
Artes do Espectáculo, obrigam-se a respeitar integralmente os direitos do participante no
projecto documental.

O participante no projecto

Paulo César da Costa Araújo

O responsável pelo projecto

Adriana de Melo Silva

ANEXO 9:

Notícia jornal *O Público*, *Público online* e P3

16 | LOCAL | PÚBLICO, DOM 17 AGO 2014

Adriana quer salvar as memórias visuais de Arouca

Projecto de uma finalista do mestrado em Fotografia e Cinema Documental resgata e actualiza imagens sobre a agricultura, as festas e a mineração de volfrâmio no concelho

Património
Abel Coentrão

Arouca pode bem agradecer a Manuel Valério e a Adriana Melo e Silva, e seus avós pioneiros, o salvamento de uma parte importante da memória visual do concelho.

Se o primeiro fundou no Facebook a página "Contributos para o Património Arqueológico de Arouca", e segun- da ancora-se nele, e nas memórias da família, para desenterrar, aos 27 anos, um projecto de investigação em fotografia documental que exi- queira o trabalho do seu antecessor, juntando-lhe imagens contemporâ- neas, sons e vídeo que nos ajudam a perceber como se perdem, ou prolongam no tempo, as memórias deste concelho do interior da Área Metropolitana do Porto.

Quando a avó de Adriana morreu, ela herdou uma daquelas caixas com fotografias que, abertas, nos garan- tem que se prolonga à no tempo a memória dos nossos antepassados. "O gosto pelas imagens antigas era já grande", confessa a finalista do mestrado em Fotografia e Cine- ma Documental da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), filha de um aroucense e de uma açoriana que, acasos da vida dos pais, acabou por ser portue- sa com um pé na serra e outro nas ilhas, onde, apetece-lhe dizer, um dia há de tentar fazer algo parecido com o seu projecto de Arouca.

Memórias de Arouca aprofunda- da, densidade e reflexo aos esforços já levados a cabo por Manuel Valé- rio, o conhecido empresário que há duas décadas descobriu e vem preservando fosséis de trilobites que encontrou na sua pedreira em Caniães, onde abriu, há anos, um centro de interpretação daqueles achados.

Para além deste gosto pelo patri- mónio que milhões de anos, Manuel Valério tem-se dedicado a recolher e divulgar no Facebook fotografias antigas, num trabalho incansável, "muito interessante", reconhece a jovem fotógrafa.

Com as imagens de casa, e este es- pírito que Manuel Valério vem most- rando no Facebook, Adriana Melo e Silva decidiu fazer do seu projec- to final de curso uma operação de salvaguarda das memórias visuais



de um concelho que não tem um arquivo fotográfico.

A busca levou-a a casas particu- lares, onde é pouco, por vezes, o cuidado tido com este "patrimó- nio", mas fez-la também conhecer o filho, homónimo, de um antigo fo- tográfico profissional da terra, Adílio

Adriana ateu-se a fazer a documentação fotográfica do abandono do património mineiro, como que simbolizando a passagem do tempo e o esquecimento

Ferreira da Silva, que guarda um importante espólio do pai, entre o qual se contam negativos de vidro sobre o quotidiano deste concelho

na década de 40 do século passad. É material a precisar de análise e Adriana fez já alguma coisa por ele, ao digitalizá-lo conscientemente. "As pessoas guardam fotografias em casa e ao mesmo sabem o valor que elas têm para comunidade", alerta a jovem, que tem dado mais atenção a temas dedicados a três temas: a agricultura, as festas populares e a mineração de volfrâmio.

Para o primeiro, a fotógrafa a documentar, com imagens temporárias, a evolução da at- vidade, no seguimento, impulsionado pelas permanências, notando, no mesmo local, algumas fotografias como as que mostram os jovens da população saírem à noite, na serra da Lage, na serra da Lage, para o recreio tenso, e fora da cidade de encontro a panorâmicas visuais de uma época, à ilusão

Angariação de fundos na Internet

A procura de dois mil euros para mostrar as fotografias esquecidas numa gaveta

A campanha de angariação de fundos que Adriana Melo e Silva tem a correr no Indiegogo pretende reunir dois mil euros para divulgação de um conjunto de 250 imagens recolhidas pela fotógrafa. A verba a angariar será aplicada nos materiais necessários para a mostra: impressões de grande dimensão para exibição em salas ocidentais, serfiosas, luvas e calças brancas e um livro-catálogo com mais de cem páginas.

Os donativos podem concretizar-se em diferentes valores, a começar por um euro, que dá direito a um convite para a exposição no Porto. O contributo de cinco euros tem a vantagem adicional de uma das letras do arquivo impressa em formato postal, e subseqüentemente outras contrapartidas até ao valor máximo de 750 euros.

Por esse montante, o respectivo mecenas é recompensado não só com o convite para a exposição e com cinco postais como também com acesso online ao projecto, um CD com a sua banda sonora, um DVD documental sobre o processo, uma edição autografada do

livro da mostra, um workshop ou sessão fotográfica à escolha e referência expressa na lista de créditos final do projecto como seu produtor executivo.

Adriana Melo e Silva tem também um blogue, propositivamente chamado Memórias de Arouca, no qual é possível ver e ouvir também alguns dos depoimentos já recolhidos pela fotógrafa para este projecto, com o qual termina o mestrado em Fotografia e Cinema Documental da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. O blogue é também um repositório de métodos e de todos os passos seguidos pela autora para chegar à esta fase de um trabalho que, admito, ainda mal começou.



em que, assimila, chegou a haver no concelho uma mina explorada por aliadas e ouzta nas mãos dos alemães. Adriana atreve-se a fazer a documentação fotográfica do abandono do património mineiro, como que simbolizando a passagem do tempo e o esquecimento. A tudo isto junta vídeos com testemunhos orais, forma dominante de fazer passar a memória num território onde é escasso o registo fotográfico, quando comparado com o que acontecia em Lisboa ou no Porto, por exemplo.

O projecto de Adriana Melo vai ser exposto, a partir de 20 de Setembro, num antigo cinema transformado em Loja Interactiva de Turismo, na sede do concelho, em formato vídeo. Mais tarde, a partir de 18 de Outubro, as Memórias de Arouca vão até ao edifício Axa, no Porto, onde por estes dias se exige trabalho de

um dos grandes nomes da fotografia mundial, Irving Carter Simons. Mas até lá, a finalista da ESMAE vai ter de encontrar financiamento para a montagem da mostra porque os seus contactos com empresas do concelho mostraram-se infrutíferos. O que a levou a optar por uma campanha de crowdfunding que corre no site www.indiegogo.com.

Em casa de Adriana, o projecto é acompanhado com carinho pelo pai, Alípio Silva, 64 anos, homem que, ao contrário das irmãs, que emigraram para o Brasil e para a Alemanha, ficou por Portugal, cuidando do património da família na freguesia de Massarelos.

Foram as suas idas constantes à casa dos avós que fixaram na finalista da ESMAE a vontade, agora revelada, como nunca clara e escura, de regressar ali, para regressar o que considera que não pode ser esquecido.



Até 2020, a profissão de
ficou colocada em 13 escolas
depois de ser desativado do



Grã-Bretanha recebeu 1182 pedidos
de pessoas em Portugal que
querem ser emigradas



As duas agricultoras



Clínica de Música de
Centro-Rio tem programa
de saúde à população

MATERIAS

TOPICOS



Adriana quer salvar as memórias visuais de Arouca

ARL. COELHO | 17/06/2014 - 08:50

Projecto de finalista do mestrado em Fotografia e Cinema Documental resgata e actualiza imagens sobre a agricultura, as festas, e a mineração de volfrâmio.



A tradição da mineração de volfrâmio em Arouca, no Vale do Ave, na região do Douro. (Arquivo de Arouca, 1911-1912)

TÓPICOS >

Património

Fotografia

Arouca pode bem agradecer a Manuel Valério e aos avós paternos de Adriana Melo e Silva o salvamento de uma parte importante da memória visual do concelho. Se o primeiro fundou no Facebook a página "Contributos para o futuro Arquivo de Arouca", a segunda ancorou-se nele, e nas memórias da família, para desenvolver, aos 27 anos, um projecto de investigação em fotografia documental que enriquece o trabalho do seu precursor, juntando-lhe imagens contemporâneas, sem e vídeo que nos ajudam a perceber como se perdem, ou prolongam no tempo, as memórias deste concelho do interior da Área Metropolitana do Porto.

Quando a avó de Adriana faleceu, ela herdou uma daquelas caixas com fotografias que, abertas, nos garantem que se prolongará no tempo essa memória dos nossos antepassados. "O gosto pelas imagens antigas era já grande", confessa a finalista do mestrado em Fotografia e Cinema Documental da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, filho de um arouquense e de uma açoriana que, acasos da vida dos pais, acabou por calhar de ser portuense: com um pé na serra e outro nas Ilhas, onde, apetece-lhe dizer, um dia há-de tentar fazer algo parecido com o seu projecto de Arouca.

Memórias de Arouca aprofunda, dá densidade, e reflexão, aos esforços já levados a cabo por Manuel Valério, o conhecido empresário que há duas décadas descobriu e vem preservando fósseis de trilobites que encontrou na sua pedreira em Canelas, onde abriu, há anos, um centro de interpretação daqueles achados. Para além deste gosto pelo património com milhões de anos, Valério tem-se dedicado a recolher e divulgar no facebook fotografia antiga, num trabalho meritório, "muito interessante", reconhece a jovem fotógrafa.

Com as imagens de casa, e este espólio que Manuel Valério vem mostrando no Facebook, Adriana Melo e Silva decidiu fazer do seu projecto final de curso uma operação de salvaguarda das memórias visuais de um concelho que não tem um Arquivo Fotográfico. A busca levou-a a casas particulares, onde é pouco, por vezes, o cuidado tido com este "património", mas fi-la também conhecer o filho, homónimo, de

um antigo fotógrafo profissional da terra, Adílio Ferreira da Silva, que guarda um espólio interessantíssimo do pai, entre o qual se contam negativos em vidro sobre o quotidiano deste concelho na década de 40.

É material a precisar de atenção, e Adriana fez já alguma coisa por ele, ao digitalizá-lo convenientemente. "As pessoas guardam as fotografias em casa, e às vezes nem sabem o valor que elas têm para a comunidade", alerta a jovem que tem dado mais atenção ao material dedicado a três temas: a agricultura, as festas populares e a mineração de Volfêlmo. Para o primeiro, a fotógrafa está a documentar, com imagens contemporâneas, a evolução da actividade; no segundo, interessou-se pelas permanências, recriando, no mesmo local, algumas fotografias como as que mostram os piqueniques da população nas festas da Senhora da Lage, na Serra da Freita.

Já para o terceiro tema, e face à dificuldade de encontrar testemunhos vivos de uma época, a II Guerra, em que, assinala, chegou a haver no concelho uma mina explorada por Aliados e outra nas mãos dos Alemães, Adriana ateu-se a fazer a documentação, fotográfica, do abandono do património mineiro, como se simbolizando a passagem do tempo, e o esquecimento. A tudo isto juntou vídeos com testemunhos orais, forma dominante de fazer passar a memória num território onde é escasso o registo fotográfico, quando comparado com o que acontecia em Lisboa ou no Porto, por exemplo.

O projecto de Adriana Melo vai ser exposto, a partir de 20 de Setembro num antigo cinema transformado em Loja Interactiva de Turismo, na sede do concelho, em formato vídeo. Mais tarde, a partir de 18 de Outubro, as Memórias de Arouca vão até ao edifício Axa, no Porto, onde por estes dias se expõe trabalho de um dos grandes nomes da fotografia Mundial, Henri Cartier-Bresson. Mas até lá, a finalista da ESMAE vai ter de encontrar financiamento para a montagem da mostra porque os seus contactos com empresas do concelho mostraram-se infrutíferos. O que a levou a optar por uma campanha de "crowdfunding" que corre no site www.indiegogo.com (<https://www.indiegogo.com/projects/audiovisual-project-in-arouca/>).

Em casa de Adriana, o projecto é acompanhado com carinho pelo pai, Alípio Silva, 64 anos, homem que ao contrário das irmãs, que emigraram para o Brasil e para a Alemanha, ficou por Portugal, cuidando do património da família na freguesia de Marcozes. Foram as suas idas constantes à casa dos avós que fizeram na finalista da ESMAE a vontade, agora revelada, como numa câmara escura, de regressar ali, para reatar o que considera que não pode ser esquecido.

[- Anterior](#) [Página 1 de 2](#) [Seguinte -](#) [Texto completo](#)

RECOMENDADOS



ECONOMIA
Área de milho quase triplicou na zona do Alqueva em apenas três anos



MONDO
Ex-almorada do Presidente Kim Jong un afinal não foi executada



ECONOMIA
Moody's sobe rating português e admite nova revisão em alta



ECONOMIA
Cartões de cliente: o que as lojas ganham com os seus dados pessoais

ULTIMAS >

Preparar

MAIS

P3

Quanto Gostas do dia?

Tu e 238.208 outras pessoas gostas de P3.

ESMAE

Veja mais de Facebook



- Cultura
- Mús
- Fimes
- Parcs
- Unres
- Exposções
- Design
- Arquitctura
- Actualidade
- Vícios
- Pquê?



Senhora da Laje teaser

from Adriana de Melo

00:24 | **HD**

Segue o nosso Instagram e nós seguimos o teu talento

- 4 Vídeos 1 Vídeos 1 Tags
- # 280 Odeio o Uber e grandes pode ser...
- # Esta casa modular portuguesa montou um p...
- # Jovens usam menus digitais (e conquistam...
- # Britney escolhe morrer a 1 de Novembro
- # Opa está no tapão aos netos em distanciaro...
- # E quando os filhos furriam os pais?

Audio
Ela tem uma certeza a dois

A socióloga Maria das Dores Guerrero fala sobre as consequências para o casal de uma relação profissional

Tecnologia

Jovens usam menus digitais |



Engenheiros dizem que a tecnologia que citam ajuda os restaurantes a "vender mais e melhor". O GMI já vendeu 200 licenças e fecha a abrir um negó...



A população de Arouca costuma fazer picnics na Serra de Fátima nos finais de Domingo da Laje



Adriana tem 27 anos e sempre se interessou por "viagens antigas" Adriana Melo e Silva



Memórias de Arouca

Contribuintes

Etiqu

Fotografia

Adriana quer salvar as memórias visuais de Arouca

Projecto de finalista do mestrado em Fotografia e Cinema Documental resgata e actualiza imagens sobre a agricultura, as festas, e a mineração de volfrâmio

Texto de Abel Carrêdo - 18/08/2014 - 17:24

Desluz

Impressão A A

1196 Votações

17 Em estílo que

Título

Gosto (24)

Twitter (3)

Facebook (4)

Tags

Cultura Livro

crowdfunding

Vê também

#12 12 12 para aprender com o passado

#15 de Setembro se fotografias contra a sustentabilidade

Quando a avó de Adriana faleceu, ela herdou uma daquelas caixas com fotografias que, abertas, nos garantem que se prolongará no tempo essa memória dos nossos antepassados. "O gosto pelas imagens antigas era já grande", confessa a finalista do mestrado em Fotografia e Cinema Documental da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, filha de um aroucense e de uma açoriana que, apesar da vida dos pais, acabou por cair de ser porbuerse: com um pai na terra e outro nas ilhas, onde, apetece-lhe dizer, um dia há-de tentar fazer algo parecido com o seu projecto de Arouca.

Memórias de Arouca aprofunda, de densidade, e reflexo, aos esforços já levados a cabo por Manuel Vareiro, o conhecido empresário que há duas décadas descobriu e vem preservando fósseis de trilobites que encontrou na sua pedreira em Canelas, onde abriu, há anos, um centro de interpretação daqueles achados. Para além deste gosto pelo património com milhões de anos, Vareiro tem-se dedicado a recolher e divulgar na facebook fotografia antiga, num trabalho meritório, "muito interessante", reconhece a jovem fotógrafa.

Com as imagens de casa, e este espólio que Manuel Vareiro vem mostrando no Facebook, Adriana Melo e Silva decidiu fazer de seu projecto final de curso uma operação de salvaguarda das memórias visuais de um conceito que não tem um Arquivo Fotográfico. A busca levou-a a casas particulares, onde é pouco, por vezes, o cuidado tido com este "património", mas fez-la também conhecer o filho, também, de um antigo fotógrafo profissional da terra, Adão Ferreira da Silva, que guarda um espólio interessante na sua casa, entre o qual se contam negativos em vidro sobre o quotidiano deste conceito na década de 40.

É material a precisar de atenção, e Adriana fez já alguma coisa por ele, ao digitalizá-lo convenientemente. "As pessoas guardam as fotografias em casa, e às vezes nem sabem o valor que elas têm para a comunidade", alerta a jovem que tem dado mais atenção ao material dedicado a três temas: a agricultura, as festas populares e a mineração de Volfrâmio. Para o primeiro, a fotógrafa está a documentar, com imagens contemporâneas, a evolução da actividade, no segundo, interessou-se pelas permanências, recorrendo, no mesmo local, algumas fotografias como as que mostram as pequeniques da

preparação nas fotos de bethera da Lage, na Serra da Freixo

Já para o terceiro tema, a falta é dificuldade de encontrar testemunhos vivos de uma época, a II Guerra, em que, assim, chegou a haver no concelho uma mina explorada por Alentejo e outra nas Mões dos Alentejos, Adriana atira-se a fazer a documentação, fotográfica, do abandono do património mineiro, como se simbolizando a passagem do tempo, e o esquecimento. A todo isto junta ideias com testemunhos orais, forma dominante de fazer passar a memória num território onde é escasso o registo fotográfico, quando comparado com o que acontece em Lisboa ou no Porto, por exemplo.

O projecto de Adriana Melo vai ser exposto, a partir de 20 de Setembro num antigo cinema transformado em Loja Interactiva de Turismo, na sede do concelho, em formato vídeo. Mais tarde, a partir de 18 de Outubro, as Memórias de Arouca vão até ao edifício Axa, no Porto, onde por estes dias se expõe trabalho de um dos grandes nomes da fotografia Mundial, Henri Cartier-Bresson. Mas até lá, a finalista do ESMPE vai ter de encontrar financiamento para a montagem de media porque os seus contactos com empresas do concelho mostraram-se infelizes. O que a levou a optar por uma campanha de "crowdfunding".

Em casa de Adriana, o projecto é acompanhado com carinho pelo pai, Alípio Silva, 64 anos, homem que se contraiu das mãos, que emigraram para o Brasil e para a Alemanha. Foi por Portugal, cuidando do património da família na freguesia de Memórias. Foram as suas idas constantes à casa dos avós que foram na fundação do ESMPE a vontade, agora revelada, como numa câmara escura, de regressar ali, para registar o que considera que não pode ser esquecido.

A procura de 3000 mil euros

A campanha de angariação de fundos que Adriana Melo e Silva tem a correr no Indiegogo pretende reunir dois mil euros para divulgação de um conjunto de 250 imagens recolhidas pela fotógrafa. A verba a angariar será aplicada nos materiais necessários para a mostra: impressões de grande dimensão para exibição em salas escuras; acrílicos, luzes e caixilharias; e um livro-catálogo com mais de cem páginas.

Os donativos podem concretizar-se em diferentes valores, a começar por um euro, que dá direito a um cartão para a exposição no Porto. O contributo de cinco euros tem a retribuição adicional de uma das fotos do arquivo impresso em formato postal e sucedem-se outras contrapartidas até ao valor máximo de 750 euros.

Por esse montante, o respectivo mecenas é compensado não só com o cartão para a exposição e com cinco postais, como também com acesso online ao projeto, um CD com a sua banda sonora, um DVD documental sobre o processo, uma edição autografada do livro da mostra, um workshop ou sessão fotográfica à escolha e referência expressa na lista de créditos final do projeto como seu produtor executivo.

Adriana Melo e Silva tem também um blogue, provisoriamente chamado Memórias de Arouca, no qual é possível ver e ouvir também alguns dos depoimentos já recolhidos pela fotógrafa para este projeto com o qual termina o mestrado em Fotografia e Cinema Documental da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto.

[Ver as tags](#) | [Compartilhe](#)

Se sabe que



Adicione um comentário...

Publicar também no Facebook

Publicar como Adriana Melo-Silva (Pública)



Lucy Soares - ENE - Escola Universitária de Desporto

Eu sou arcaizante, e essa terra sempre me apascentou. Assim que fico lá, por saber que mais pessoas sentem o mesmo carinho que eu por Arouca, e também saber os passos do passado, para que estes nunca se percam no passado do esquecimento.

Responde - Gosto - 5 - Segue publicação
- 10/11 de 2017

[Registar-se em Facebook](#)

ANEXO 10:

Notícia Agência Lusa e Porto Canal



Jovem recolhe donativos para criar arquivo com fotografias de Arouca em risco

05-08-2014 13:54 | País
Fonte: Agência Lusa

Arouca, 05 ago (Lusa) - Uma aluna da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculos do Instituto Politécnico do Porto está a promover uma campanha de angariação de fundos para criação de um arquivo de imagens em risco de desaparecimento sobre o passado de Arouca.

Adriana Melo é aluna do Mestrado em Fotografia e Cinema Documental, tem familiares com origens em Arouca e revelou à Lusa que foi através deles que descobriu uma série de imagens antigas que, em risco de desaparecerem, retratam uma realidade diferente da que se associa ao passado das grandes cidades.

"A maioria das pessoas tem alguma noção de como era Lisboa e Porto há décadas, porque essas imagens circulam mais, mas não há o mesmo conhecimento sobre zonas rurais como Arouca, onde se tiravam menos fotografias e agora há o risco de essas se perderem para sempre, por falta de preservação", declarou a autora do projeto.

As imagens que Adriana Melo vem recolhendo "estavam guardadas em caixas ou gavetas, coladas umas às outras, sem nenhum cuidado especial", e corriam por isso o risco de ficarem "estragadas para sempre".

"As pessoas esquecem-se que as fotografias não duram para sempre e que precisam ser preservadas de forma a sobreviverem", observa a jovem fotógrafa. "Como não há muitas iniciativas destinadas a preservar imagens, decidi fazer alguma coisa com elas, para as valorizar e manter vivas as suas memórias", afirma.

Agricultura, festas populares e volfrâmio são os temas mais recorrentes no arquivo de Adriana Melo, cuja designação provisória é "Memórias de Arouca". Envolve cerca de 250 fotografias que são propriedade de diferentes famílias, residentes ou não no concelho, e que, na sua maioria, foram captadas por amadores.

Nessa seleção predominam imagens recolhidas entre a década de 40 e 70 do século XX, no que se incluem fotos do trabalho nos campos, de casamentos no Mosteiro e de piqueniques dos anos 30 e 40 na Senhora da Lage, na serra da Freita.

A campanha de angariação de fundos - sobre a qual se pode ler mais no site indiegogo, pesquisando por "Audiovisual project in Arouca" - pretende assim reunir 2.000 euros para divulgação dessas imagens.

Todos os documentos estão já a ser digitalizados por Adriana Melo, que, em alguns casos, procedeu à recriação dos respetivos cenários, fotografando as suas reencenações no mesmo local das imagens originais.

Considerando que já está prevista para outubro uma exposição sobre o tema no Edifício Axa, no Porto, a verba a angariar também será aplicada nos materiais necessários para a mostra: impressões de grande porte para exibição em salas escuras; acrílicos, luzes e caixilharias; e um catálogo com mais de 100 páginas em formato livro.

Os donativos podem concretizar-se em diferentes formatos, a começar por 1 euro, que dá direito a um convite para a exposição no Porto. O contributo de 5 euros tem a retribuição adicional de uma das fotos do arquivo impressa em formato postal e sucedem-se outras contrapartidas até ao valor máximo de 750 euros.

Por esse montante, o respetivo mecenas é compensado não só com o convite para a exposição e com cinco postais, mas também com acesso online ao projeto, um CD com a sua banda sonora, um DVD documental sobre o processo, uma edição autografada do livro da mostra, um workshop ou sessão fotográfica à escolha e referência expressa na lista de créditos final do projeto como seu produtor executivo.

AYC // MSP

Lusa/Fim



© 2014 Porto Canal.
Todos os direitos reservados.

últimas
norte
política
economia
mundo
país
desporto

programas
vídeos
guia tv
fc porto
Infografias

sobre o Porto Canal
contactos



ANEXO 11:

Transcrições das conversas

Júlia Silva sobre Agricultura:

... era tudo muito racionado, porque o Salazar naquela altura dizia, no tempo da guerra, ele dizia, eu livro-vos da guerra mas não vos livro da fome e realmente fome naquela altura era. Ainda me lembro da minha mãe fazer pão só só só centeio, só centeio, ficava um pão muito escuro...

Então tínhamos de ir à comissão reguladora e eles davam uns tantos alqueires de milho por ano. A minha mãe chegou ir a ameixeira, lá adiante, pra cima de Santa Maria do monte, buscar milho, porque era milho que pertencia... que nos pertencia, e então aquilo devia durar... aquele milho devia durar um ano, que não tínhamos mais mais mais nada para... naquela altura era muita fome... muita fome... muitas pessoas passaram fome...

Júlia Silva sobre Festas Populares - Senhora da Laje:

Olhe.. num.. eu fui poucas vezes à Senhora da Laje.. fui umas duas vezes ou três.. a primeira vez quando eu fui tinha praí quê? uns quinze anos mais ou menos.. depois disso fui lá mais uma vez ou outra mas não.. não era muito frequentadora lá da Senhora da Laje... eu ainda lá fui a pé, a primeira vez.. não tínhamos... não havia nada... estrada pra lá pra Senhora da Laje... isto... tá a ver? já foi há muitos aninhos...

Eu... sei lá... tinha catorze... à volta dos catorze, quinze anos... fomos a pé, porque não havia estrada pra lá... não havia, era só caminhos... eu ainda me lembro muito bem porque eu...

...acabava a festa, não é? e eles, de madrugada, 4, 5 horas da manhã, passavam pelo caminho acima... era um caminho naquela altura, perto de minha casa... a cantar por ali acima... porque num...

... mas a primeira vez que eu fui, lembro-me que tinha a volta de 14, 15 anos e então fui com essas minhas primas...

... lembra-me que fomos por Santa Maria do Monte, a Ameixieira e depois fomos lá acima à Freita...

Aí esta! ta a ver? eles com os garrafões? aquilo era... olhe estes já, já morreram todos..

...aqui é brincadeira com os paus, porque eles levavam paus para... porque era a pé... que eles iam... nesta altura era a pé, não tinha carro, não...

...a senhora da laje..

... não conheço aqui ninguém..

...é... a Senhora da Laje não é a festa da Senhora da Laje, é a Festa das Cruzes... e iam as cruzes de todas as freguesias, principalmente aqui as de mais perto, mas é... muitas vezes iam até de Alvarenga e de Mansores... iam dessas freguesias todas, juntavam-se lá as cruzes todas...

... Festa das cruzes era... juntavam... a freguesia... cada freguesia mandava uma cruz pra aquela procissão... eu acho que ainda se faz essa procissão...

... é uma de cada freguesia... vinha o senhor da cruz com mais um ou dois, com aquelas... como é que se chama? como é que se chama a ? ai! opah! aquelas roupas vermelhas... assim... com aquilo vestido e era a festa da... a Festa das Cruzes... mas o termo popular daqui... se a gente disser Festa das Cruzes ninguém... poucas pessoas sabem... dizem que é a Senhora da Laje...

... fui a pé... sim... fui com umas parentas minhas... parentes que eram dali... daqui... de uma freguesia vizinha... e fui lá... sei lá... tinha 14, 15 anos quando eu fui lá... por ali a cima... fomos... sei lá... até Santa Maria do Monte... e depois subimos acima... como é que se chama? também tem lá outro lugar qualquer... quer dizer... foi a pé!

Naquela idade não me custou nada! e as minhas primas também não... porque depois elas arranjaram uns namoricos e vieram com os namoricos para baixo... pronto...

... tá claro que aquilo levava-se sempre a merenda... porque isso... era aquilo que não faltava... era a merenda era o principal... depois era andar por lá nas brincadeiras e pronto... pois é...

... sim... aquilo juntava-se tudo... aquilo... mas era os mais jovens... os mais jovens é que era... brincadeiras... aquilo... faziam assim umas danças ou tocavam harmónica... (...) sanfona! e pronto... era isso...

... tem as bandas... é quase sempre uma banda de musica e... então depois... tem... fazem assim... no fim da festa fazem assim uma roda com... pelo menos faziam que eu já há uns anos que já lá não vou...

... era raro o ano... e está claro! eles iam e levavam pra lá pipos de vinho! e depois aquilo era... bebiam mais do que a conta... e depois no fim, aí vai pau... com aqueles... eles levavam os paus pra se... pra se... era uma espécie de uma bengala pra pra subir o monte e tudo o mais... mas depois aquilo servia também pra pancadaria... e depois lá vinham todos lá pro... pro concerto pro hospital...

Júlia Silva sobre volfrâmio - Rio de Frades:

Tinha muitos lugarzinhos que tinham minas. Mas as principais é Rio de Frades e Regoufe...

Qualquer bocadinho de minério dava uma fortuna. Era uma fortuna. Eu sei que qualquer umas... umas... Eles diziam "pintas"... Como é que eles diziam?... Ai! Tinha outro nome... Não me recordo agora do nome. Eram umas pedrinhas pequeninas mas tinham muito valor. Aquilo era uma coisa medonha, que aquilo era volfrâmio. Volfrâmio.

Cá estava muita gente de fora. Não era só de Arouca que andavam lá. Ui!... E depois morriam por lá... Sabe o que é, aquelas minas sem

resguardo nenhum, sem nada... Depois colocavam aquele dinamite para extrair o volfrâmio... Quantas mortes não "houveram" aqui!...

Passado pouco tempo aquilo começou a ir a baixo, a ir a baixo, a ir a baixo... Tá claro. Porque o minério depois... Aquele volfrâmio já não era preciso, porque aquilo, pelos vistos, era para fazer bombas. Eu não sei, mas acho que era, não sei.

Isto foi tirado em Rio de Frades.

O meu tio Eduardo... Ele era encarregado das minas de de Rio de Frades. É, isso é a cantina. (...) E o Marito... O Mario Ferreira Pinto. Este senhor levava... o pão e tudo para uma cantina que funcionava aqui. Esta era minha cunhada. Estava ca do Brasil.

Este é o senhor Vasconcelos, este é o meu Tio, esta é a minha cunhada e este é o Marito. É sim senhora... Ele era fiscal lá em Rio de Frades. Se as pessoas levavam minério escondido, e aquela coisa toda. Ele era fiscal, lá, este Vasconcelos.

Isto foi tirado em mil novecentos e cinquenta. Não! Esta não, foi tirada em Cinquenta e... Seis. Foi no ano em que eu me casei. Foi tirada no ano em que eu me casei. Foi, Porque o Marito ainda estava solteiro, mas ele casou passado um ano... Foi em cinquenta e seis, porque esta a Mariasinha e está o tio Eduardo. A primeira vez que se encontraram cá, em Arouca, o tio Eduardo e a Mariasinha. E funcionava lá uma cantina. (...) Ainda funcionava naquela altura... Já não era aquele fluxo do Volfrâmio mas ainda funcionava... (...)

Isaura Fernandes sobre Agricultura:

...agora é diferente...

... é diferente que agora é tudo à base de tractores e... tudo mecanismos não é? antigamente era com os bois a lavrar...

...a gente semeava a batata, não botava adubos como agora, era cinza, estrume, botávamos estrume, cinza e... depois botávamos... a gente chamava a água das fossas assim... ta a perceber? a gente ia com um caldeiro, um caldeiro grande à cabeça e chegava lá e pousava depois tinha um coco grande com um rabo e punha a água num caldeiro e levava pás batatas (...) e era assim como a gente fazia antigamente...

... era pão, era centeio, era o centeinho, era pão, era batata, e era até do que a gente se alimentava. era o leitinho das vacas, pra gente também comer. E era do que até a gente... pouca coisa comprava. Depois tinha também azeitona, dava o azeitinho da terra e era tudo o que a gente comia.

... e agora também... agora é batata, é cenoura, é alface, é... muita coisa que a gente semeia também... mas num... vai mais a loja. Vai mais aos mercados comprar mais coisinhas. Antigamente nem havia o que há agora. A gente também nem tinha frigorífico, nem tinha nada. Era só à panelinha preta (risos) que a gente fazia ao lume a sopa... e eles coitadinhos, não tinham... agora a coisinhas comiam... (...) eles iam à panela buscar malguinhas de sopa e comiam... comiam pãozinho. E eram assim alimentados.

... é diferente... é diferente porque... as coisas... as novidades (..) tem de se botar muito veneno pa terra... é adubos, é... muita coisa. Tem de se sulfatar muitas vezes as batatas, se não se sulfatar dá-lhe o arejo. antigamente não... a gente não botava nada disso... não fazíamos assim... e graças a deus não se estragava nada. Agora se a gente não botar e vier este sol como hoje era quente, ui, e depois este tempo frio, elas ficam logo pretas, as batatas ficam logo estragadas.

... mas eu ainda agora semeio também... olhe que ainda uso. Mesmo aqui os bocadinhos das batatas que são pra vocês. Aqui estes bocadinhos que estão, lá atrás do palheiro, aqui este (...) foi tudo com cinza e estrume das ovelhas.

... porque a gente ouve dizer tanta coisa de ver... mal ruins, mal isto e aquilo e a gente está com medo, de... coisar...

... e depois começam a dizer que é coisas que a gente bota pa terra, que bota estes venenos, e a gente tem medo...

... bota o herbicido por causa de não estar a tirar a erva, depois botam o pó no... a gente chama o shot...

... eu não boto, eu antes quero tirar os grelos... não boto que aquilo faz muito mal... muito mal...

A gente antigamente saxava, arrendava, saxava milho, arrendava... depois do milho já tar grande arrendava o milho, pra tirar aquelas ervas todas. Agora o povo foge mais a botar o herbicido que é pra não andar com a enxada no campo, percebe? Mas eu antes quero andar com a enxada no campo do que botar o veneno...

Antigamente não se matava. Já matei quando criei, mas quando era assim no tempo dos meus pais e assim não coisava... depois é que... agora depois de... comecei a criar assim o gado e assim... matava mas vendia, percebe? Vendia e depois punha... comprei uma arca, e metia na arca.

... agora tem de ser tudo ao matadouro, e gasta-se um dinheirão pra se lá ir... e antigamente a gente matava, vendia, um bocadinho aqui a este e àquele... vendia e a outra ficava pra governo da gente.

... um porco era igual, também matava um porco, também salgava na salgadeira... salgava, depois de ter três meses metia-os no fumo, pra defumar os presuntos, a outra ficava no sal e a gente ia gastando (...) ... e punha-a de molho que era pra ela não ser tão salgada... metia-a numa bacia grande de água, lavava bem lavada, metia na bacia que era pra não ser muito salgada senão fazia mal a gente... e então conservava assim... a carninha de porco... às vezes matava um porquinho e dava pra todo o ano, mas era assim como eu digo... os rojões metia-se no púcaro... fazia-se os rojões, metia-se no púcaro... aqueles rojões eram bons! (risos) Eram muito bons!

Era... ajudávamos uns aos outros... ajudávamos... até no lavrador também... ajudávamos aí às ceifas... cortávamos centeio, e... vinham ajudar a mim, eu de

manhã já ia ajudar a outro. e andávamos a ajudar... ajudávamos uns aos outros... pronto, as pessoas eram dadas...

... é tudo pra gastar... não... nem eu... tenho pouca coisa... a gente semeia pra gente... não dá pra... pra vender... não dá... a gente às vezes ainda... antes quer dar, que estar a vender, não é?

... a semear é... a gente a por assim as batatas no rego... quer dizer... a gente freza... lavra, freza, e depois semeia... assim rego a rego... semeia...

Temos saudades desse tempo... mas tudo tem de passar... não é? Tudo tem de passar... e depois íamos às desfolhadas, aquilo era lindo, lindo... e depois os namoraditos vinham pondo a gente e a gente queria-se era divertir... mas eram tempos... eram tempos bonitos... eram... eram tempos... melhor que agora... era tempos melhores que agora... mas é assim... é assim...

Isaura Fernandes sobre Festas Populares - Senhora da Laje:

Ai eu fui lá era novita... era quando fizeram aqui um rancho muito lindo... fizeram um rancho... e depois a gente foi todo o caminho a pé e era a cantar aquelas cantigas do rancho... aquilo era lindo lindo...!

Isilda Moreira sobre Agricultura:

Pois... era tudo só coisas da terra que não havia dinheiro pra comprar outras coisas... (risos)

Tem as coisas todas no campo e a gente iam colhendo... semeando e colhendo... quando havia dinheiro ia comprar... quando não havia...

Primeiro fazia-se os deveres da escola, e depois íamos pro campo... mas a mãe... ela sozinha não podia fazer tudo...

As ovelhas tínhamos de cortar a erva pra elas... dar-lhe erva... não... não dava mais nada, era só erva... e os coelhos também... mas depois começou... o tempo

mudou... mudou muito o tempo, não sei porquê mas mudou... e os coelhos morriam muito, não se podia deitar a erva que fosse molhada... quando era pequenita, lembro-me que a mão cortava a erva nem se estivesse a chover... e deitava-lhe e eles não morriam nenhum... depois começaram... mais tarde, uns anos mais tarde... não se deitava nada molhado aos animais que eles ficavam com diarreia e morriam... e os animais é como as pessoas... as pessoas agora também não podem comer de tudo..

Era preciso semear batatas, agora nesse tempo já se andava a semear a batata... depois tirava-se a batata e semeava-se o milho... feijão nunca semeamos aqui... era o milho e as batatas... e nabiças pra ter grelhos... ervilhas, feijão pra ter as vagens... mas era sempre pouquita coisa... não havia dinheiro pra comprar as sementes... (risos)

... não, íamos buscar a água à cabeça, com um caneco... ainda está ali um mas não era aquele, era outro mais grande.. por esse monte adiante... quando era de verão... que esta aqui secava... que aqui tínhamos água sempre de inverno... nascia ali debaixo de uma fraga... e a gente bebia daquela água e cozinhava e tudo... aquela água... ela nasce lá mesmo no sítio da fraga, e... mas de verão ela secava... e nós íamos com o caneco à cabeça por aí adiante... pelo monte adiante... eu sei lá... praí 2 km... com o caneco à cabeça e vínhamos pra cá com o caneco... tínhamos de pousar a meio do caminho pra trazer a água... ou íamos por aqui abaixo... pelo caminho abaixo, também tinha ali no meio do monte uma fontita que ela nascia assim numa fraga eles encanaram aquilo ali um pouquinho com uma caleira que tiraram duma raíz de um eucalipto, não havia plásticos nenhuns, nem nada... fizeram assim uma coisa pra água cair ali e a gente apanhava na frente... e era ali naquela...

... e... nós íamos daqui com o caneco à cabeça... lá buscar a água e depois por aquele caminho a subir por aí fora... e trazer a água pra casa. Nunca mais me esqueço na minha vida, não sei como... tenho pena de não saber quantos anos eu tinha nessa altura... trazia um regador na mão e trazia um cântaro à cabeça. um cântaro grande que era... que a mãe punha lá as azeitonas a curtir quando havia azeitonas ela punha-as lá a curtir. Mas depois quando não havia azeitonas lavava-se e a gente passava a água com aquele cântaro... ou com o caneco... mas fui com o cântaro buscar a água e cheguei a porta da Ester... ainda não

havia a casa da Ester nem praí caminhava... mas cheguei aí e tropecei numa pedra no campo... Olha, nunca chorei tanto na minha vida com medo de chegar a casa... sem o cântaro, com o cântaro partido, da maneira que o pai era... deus me livre... levei o caneco e fui buscar outro... ele não me bateu mas fez ai semelhante barulho que... sei lá o que ele disse...

... naquele monte, também passava uma caleira que trazia a água praqui, pra uns daqui ao pé da capela, naquela casa grande de azulejo, que agora parece que taparam aquilo tudo, parece que já não tem azulejo, nem sei... mas era uma casa muito, do alferes, e tinha um tanque muito grande, lá, à beira da casa e a água vinha de lá de cima do castelo, prali pra eles, pra eles regarem o quintal. a água era deles, tinham pra lá uma tapada e nascia pra lá um pouquinho de água e (..) a gente quando era assim na força da sesta, estava toda a gente a descansar, agarrava nas envaselhitas, ia por aí abaixo, pelo monte abaixo e ia roubar a água. (risos) mas não eramos só nós, era... mas ela vinha tão pouquinho, naquelas calheirita que vinha... só um pouquinho... quando vinha... tinha duas calheiras... uma trazia água pra regar, era mais... mas não se podia beber e nós não usávamos essa água. pra regar aqui... a gente não podia regar.. um caneco de água de dez litros, que é que dava pra regar? e... mas na outra que era água que eles diziam que vinha da mina, directo da mina, que vinha do castelo pra cá pra baixo... a gente apanhava com um... com uma canequita, apanhava... uma caneca de alumínio, apanhava... aquela aguita, puxava, com a mão ou até com um farrapo ou qualquer coisa... e apanhava aquela água para poder encher o cântaro ou o caneco para trazer pra casa...

... era muita miséria, deus me livre... deus me livre... esse tempo que não volte mais!

Não, eu lembra era... bois! era bois! depois começaram a vender os bois porque os bois davam muito dinheiro e não davam mais rendimento nenhum senão lavrar a agricultura e andar... então eles começaram a usar as vacas... andava muita gente andava com vacas, mas depois começaram a comprar os tractores, agora... eu acho que até que aqui em Mansores não há... bois nenhuns!

... é com as enxadas... ó... andam a sachar o milho!

... as vacas pretas e brancas é eram melhores pro leite, que davam muito leite. Chamavam-lhe vacas holandesas. Na Holanda só se vê dessas vacas assim...

... mas isso também já é em 63 ou quê... isso já, já é... é vacas, os bois já... estão, estavam a acabar já... estava sol... um porco!

Ai é centeio esse? Mas é parecido assim como o centeio, é parecido assim como o centeio, só é mais curto. O centeio é mais alto. Ai isto era tão mau de cortar... Quando o centeio era cortado, era cortado nos fins de junho, julho é que era cortado... e o calor nas costas?! Nesses campos por aí abaixo... andavam os homens andavam a amarrá-lo e as mulheres andavam todas na frente a cortar... de rabo pra cima, pra baixo, pra cima! e a cortar, a cortar, e a água a correr pela cara abaixo, e os homens de trás amarravam quanto mais depressa podiam, pra chegar ao pé de ti e iam lá com, com o molhe... molhe... o coisa que eles traziam na mão: "anda depressa rapariga!!" (risos) e a gente quanto mais podia andar, mais... pra eles ter que fazer atrás da gente porque ainda deixava ficar, pra eles... amarravam assim aos molhitos e depois juntavam todos e faziam assim umas moreias... e... olha!... aqui está a moreia! e eles atrás de nós... a gente a cortar e eles atrás de nós... ai, ai... em cima e em baixo... em casa dos do Pinho... tinham aquilo nos campos, e a gente ia pra lá sempre... ganhar algum centavo...

... e isto punham... faziam assim um boneco, com a roupa, com roupa vestida, enchido de palha, espetavam numa estaca e punham no meio do milho por causa dos gaios, dos pássaros não irem roubar as espigas... o espantalho!

... ali é a grade... depois de lavrar a terra, passavam-lhe esta grade por cima, pra terra ficar plana, porque ao lavrar, fica toda aos coisa... e então passavam-lhe esta grade, primeiro dum lado, que tem assim uns ganchos pra baixo... parece que na outra fotografia, que... não, pra cá... olha! vê? tem estes ganchos assim muito altos. Primeiro os ganchos pra baixo, ali está... tens a fotografia ao contrário, primeiro é esta e depois é que é esta... e... depois... viram a grade ao contrário pra ela... pra terra ficar plana... fica plana a terra... e depois é que vão com a máquina semear o milho... porque senão aquela terra assim toda coisa, a máquina... não passa...

Isilda Moreira sobre Festas Populares - Senhora da Laje:

A Senhora da Laje fui lá duas ou três vezes a pé... daqui pra lá... íamos... eu ia primeiro às juntas, que era lá que se juntava o leite, pra pra Cambra ou não sei pra onde que vinham buscá-lo... e... e elas juntavam o leite por aí e levavam-no... e de lá íamos pra Senhora da Laje... a pé... mas nesse dia elas queriam deixar as coisas arrumadas em casa também... tinha o pai em casa e... (...) e pediam pra eu ir... e eu ia às juntas... e... eu ia lá buscar o leite... pelo monte abaixo, de manhã, cedo... lá buscá-lo...

... ia buscar o leite e trazia à cabeça... e depois ia aqui a casa do Alferes, a casa do Martins, a casa do Ângelo, a casa do... do Pinho... corria estes lavradores todos, com o canado à cabeça buscar 2 litros aqui, 3 litros acolá, 3 acolá, 5 acolá... (risos) chegava ao fim o canado já estava cheio. E... e levava-o à vila... e elas mediam... a outra que ia buscar... não se era a tia Laurinda se era a tia Gracinda... que ia busca-lo à Avitureira e à Mata e já ia por outro caminho e encontrávamo-nos lá na vila, todas... e... media-se lá o leite, dava-se lá o leite, ficavam lá os canados e nós íamos a pé... ainda levava-mos a bolsa com a merenda! O canado à cabeça e a bolsa com a merenda!! (risos) E íamos a pé...

... mas nesse tempo era só... era um carreirito só... parecia as ovelhas umas atrás das outras... (risos) cantávamos desde aqui de Mansores até... (risos) à Senhora da Laje... a cantar... e... deixávamos ficar os canados, depois vínhamos a noite da festa e vínhamos por lá buscar os canados, à vila e de lá vínhamos pra casa...

... a pé... e descalço... e descalça! com os sapatos na mão, pra não os gastar... (risos) tinha depois um reguito antes de chegar à festa... tinha lá um reguito... então lavava os pés e calçava os sapatos pra andar com os sapatos na festa.. . (risos)

Na festa era só... só tinha uma música... a missa e uma música... não tinha mais nada... comia lá o... a merenda em cima numa fraga e vinha embora outra vez...

José Paiva sobre Agricultura:

Antigamente era tudo feito à mão, depois era só com bois... Agora, o tractor faz tudo... enche o estrume, leva o estrume pro campo, espalha o estrume, lavra, faz tudo...

... antigamente era tudo a bois... o meu pai tinha uma junta de bois.

... é... as vacas agora é só pra dar leite... é só pro comércio... o tractor tirou-lhe o trabalho todo...

Antigamente não se fazia nada... antigamente é... dava a flor, dava o fruto e era assim... agora tem de se botar remédio pra tudo... se não... É preciso podar... Antigamente não se podava árvores de fruto nenhuma... agora podam-se as árvores... o que nascesse era colhido, agora se não deitar as fruteiras a tempo e horas, apodrece tudo...

... dava... melhor do que agora...

... é o clima... é o clima... a culpa é do Homem... o Homem é que estragou o clima...

Agora continua a ser assim mas é por dinheiro... ajudam mas é tudo através de dinheiro... vou ajudar sim se ganhar, se não ganhar não vou...

... ninguém ganhava nada e ia-se ajudar aquele e aquele e outro e outro... e os outros vinham-nos ajudar a nós e era... prontos... era tudo troca de favores... e ao fim, ia dar tudo certo...

... havia menos confusões...

... pois... o meu pai tinha uma junta de bois... e eu pegava... andava na escola na terceira classe e já pegava neles sozinho... ia buscá-los ao curral, punha o carro e ia ter com eles ao campo...

Não, mas eu planto sempre tomates, alface, feijão... faço sempre o meu cantinho, apesar de não estar com... com a mulher... faço o meu cantinho pra ter as minhas coisas... crio frangos e...

... o que é da quinta é da quinta, o que é do aviário é tudo do aviário...

Nós aqui é... toda a gente cultiva o que tem pra casa...

.. não se for... como os porcos como os porcos que nós criamos agora em casa.. já não tem o mesmo sabor que tinha há dez anos atrás... nós criávamos um porco... o meu pai matava dois porcos por ano, e tinha que dar pro ano inteiro... não havia geladeira, era tudo na salgadeira, tudo no sal. Eu quando tinha os meus 18 anos levava pra lá colegas, ia a salgadeira, partia um pedaço de presunto, se fosse preciso à meia noite... estavam lá até às duas, três da manhã... alguns saiam de lá sabe deus como... e comíamos... aquela parte gorda, que uma pessoa lhe chama o unto, que é mesmo só gordo, aquilo sabia tão bem como um pedaço de uma fêvera... que aquilo era salgadinho, tava durinho, uma pessoa ia lá à salgadeira, partia uma fatiazinha, comia com broa, sabia às mil maravilhas... e agora não se pode comer, nem que seja de porco caseiro... agora... compra-se aí, mata-se aí um porco caseiro com três, quatro meses, a pesar 100 kilos! E antigamente era de ano a ano, era de fevereiro a fevereiro, de janeiro a janeiro, ou de dezembro a dezembro...

... ao fim haviam aquelas merendas... então eu... eu alevantei me, cheguei me a levantar as 5 da manhã pra ir pro campo, às 8 horas chegava lá a minha mãe com... com o tal dito pequeno almoço que o... que o pequeno almoço nós já o tínhamos tomado em casa... mas levava-nos se fosse preciso uns rojões... e uma pessoa comia uns rojões, bebia um copo de vinho, às 9 horas... e aquilo sabia que era uma maravilha. Agora às 9 horas é tomar pequeno almoço e...

José Paiva sobre Festas Populares - Senhora da Laje:

Claro que me lembro... íamos lá todos os anos... saíamos de manhã de casa... a pé... por aí fora... tudo... tudo num bando.. juntávamos os das Agrads.. da Avitureira, das Agrads, da vila.. do Soutelo adiante e chegávamos lá... lá acima praí 100 ou 200 pessoas... a pé pra cima e depois pra baixo igual...

Não... eu acho que a Senhora da Laje pouca gente vai a pé agora... (...) só se for por promessa ou...

Alice Neves sobre Festas Populares - Senhora da Laje:

... saía a procissãozinha e dava a volta naqueles cruzeiros que lá tem... não tem muitos cruzeiros lá em cima? Dava a volta naqueles cruzeiros todos e voltava a recolher à capelinha... depois tinha a musica o resto da tarde tinha a musica...

... e às vezes ia sem os meus pais saberem... (risos) ia com os amigos e eles só à noite quando eu chegava a casa é que eles sabiam que eu que tinha ido... (risos)

Isaura de Rio de Frades sobre volfrâmio - Rio de Frades:

Aqui é Rio de Frades.

Aqui tem minas muito grandes... Mas pronto, agora tá tudo coberto, tudo coberto com mato. Vocês passam lá á porta e não vêem.

As de Regoufe eram dos ingleses e aqui eram as dos alemães. Os patrões eram da Alemanha, mas os empregados e os gerentes eram todos portugueses. Mas também tinha alemães. Tinham lá umas casas muito boas. Tinham lá umas ricas casas, mas depois, olhe, destruíram aquilo tudo.

Não há nada, não há nada. Queimaram para aí tudo pois, eu sei lá... A papelada que havia deram cabo de tudo. E mais, eles sabiam bem quantas pessoas é que cá trabalhavam. Ah pois sabiam!

As minas ali eram um, era uma cidade. Tudo iluminado. Há dias teve aqui um senhor e trouxeram uma fotografia das minas... Ai, era uma coisa rica!... Tudo iluminado... Porque eles tinham lá luz e nós aqui não tínhamos! Depois é que veio para aqui já muito mais tarde.

Eram filões que apareciam! O martelo furava, estourava o fogo e depois eles andavam e escolhiam. Onde havia minério eles tiravam e transportavam cá para fora.

Tinham umas cestas para trazer as coisas de lá para cá, passavam de baixo de um tubo e passavam para o outro lado para a lavaria... Depois as mulheres daquele lado escolhiam e é que botavam o bom pra pra lavaria e o fraco botavam fora... O seixo ia p'ra fora...

Eles andavam lá nas minas mas aquilo tinha os encarregados a tomar conta deles. Pois. Os carregadores do fogo... Tinha os "espiches"... E... Tinha aquilo tudo, aquilo era tudo urbanizado.

Era por mês. Mas era pouco, coitados... Mas tinham que se sujeitar, não havia muito...

Sei lá de onde é que eles eram, coitados. Se a família não queria saber, eles ficavam para aí. Ai, mas era muita gente, deus me livre, aquilo era um "ror" de gente.

As minas, antigamente, eles furavam para baixo. Ficou la muita gente enterrada, você pensa que não? Eles faltavam, eles ficavam para lá e eles eram tantos que eles até nem sabem onde é que eles ficavam, coitados.

É verdade, isso é verdade.

*E o martelo matou muita gente. (ah pois matou, coitados...)
Alimentavam-se mal e depois aquele pó entrou pró... Morreu muito homem novo, já... Contaminou, morreu. Muita gente nova que morreu.*

Era o martelo. Só que para furar com o martelo aquele pó entra por dentro da da boca. Eles usavam uma máscara mas aquilo não valia de nada. Pois não.

As pessoas morava tudo lá para o lado da companhia. E tinha umas barraquitas por aí, havia umas barracas no cemitério, para o lado de baixo, e haviam lá seis casas.

Ainda moram lá, ai moram lá... Ora um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete. Umas sete ou oito famílias.

Havia lá uma messe. Havia uma cantina e uma messe, lá em baixo. Onde estão aquelas casas lá em baixo. Havia, havia.

Trabalhavam e depois, à hora da refeição, iam lá. Tinha a messe para aqueles que quisessem comer comida feita e tinha uma cantina para os servir também. Tinha lá um senhor a servir as coisas para eles comprar para cozinhar. Tinha o posto da guarda e tudo, lá em cima.

E havia um... Um posto de socorros, lá em baixo... Havia lá um enfermeiro... E tinha um médico que vinha ali a.. Também vinha lá...

Aquilo... Isto aqui estava bem manobrado, depois acabou tudo.

As minas acabaram quando acabou a guerra.

Ficou uma gentita aí mas aquilo foi tudo embora, acabou tudo... Depois começaram a vender as coisas, uns e outros, aqueles que podiam...

Depois, pronto. Cerraram tudo... Ficou só as ruínas.

Acabou tudo. Foi, foi...

Só se ouve os passarinhos, não se ouve mais nada. E a água!... É verdade...

ANEXO 12:

Partituras das músicas

750

CANCIONEIRO DE AROUCA

Santa Maria do Monte (Santa Eulália)

449

À oliveirinha da serra...

The musical score is written on ten staves. The first staff is the vocal line in treble clef, 3/4 time. The second and third staves are piano accompaniment in bass clef. The fourth staff is a vocal line in treble clef, 7/8 time. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in bass clef, 4/4 time. The lyrics are written below the staves.

À o - li - vei - ri - nha da
ser - ra, O ven - to
le - va a "fe - lor", Ai!
- Só a mim nin - guém me
le - va Car - ti - nhas ao meu "a -
- mo - re". Só a - mo - re".

À oliveirinha da serra,
O vento leva a *felor*,
Ai!
Só a mim ninguém me leva
Cartinhas ao meu *amore*.

Cartinhas ao meu *amore*,
Cartinhas à minha amada,
Ai!
Passava a noite inteira
Na *jinela*, debruçada.

Na *jinela*, debruçada,
E ao *quelarão* da Lua,
Ai!
Eu passava a noite inteira
Na *jinela* e tu na rua.

Tobilhão (Cabreiros)

28

Adeus, ó Rio de Frades!

Alto

Raso

Baixo

A - deus,

A - deus, ó Ri - o de Fra - des, A - deus,

ó - val' da Sar - dei - ra ! do "Pai -

ó - val' da Sar - dei - ra ! A - deus, mi - na do "Pai -

o - le", A - deus, com - pa - nhi - a mi - nei - ra !

o - le", A - deus, com - pa - nhi - a mi - nei - ra !

ANEXO 13:

Notícia da exibição em Arouca

«VESTÍGIOS» DÃO A CONHECER A IDENTIDADE DE AROUCA, ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA



Adriana Melo, estudante de mestrado em fotografia, partiu numa viagem à procura da identidade arouquense, com base nas fotografias antigas que foi encontrando. Aí encontrou memórias, tradições, gestos e hábitos que ficaram eternizados, e aos quais pretende dar nova vida, refotografando essas imagens, dando-lhes nova vida e tornando-as mais próximas de quem as quiser conhecer. «Vestígios» é o nome deste projeto, que pretende perpetuar esta identidade. O filme que o dá a conhecer será exibido na Loja Interativa de Turismo, sábado dia 20 de setembro, às 18:30, com entrada livre.

«Desenvolvido a partir de fotografias de arquivo guardadas pelos locais de Arouca, este projeto pretende dar a conhecer este concelho, no passado e no presente, ao mesmo tempo que é salientada a importância da fotografia como documento.

O concelho de Arouca é bastante rico em memórias e tradições mas, na realidade, não existe muita documentação visual sobre as mesmas. A memória é mantida através da tradição e da oralidade.

Ao refotografar imagens de arquivo amadoras guardadas pelos locais, que representam atividades do passado, que ainda são praticadas no presente, pretende-se salientar o facto da tradição ser preservada em Arouca ao longo dos anos, fazendo como que um elogio a esta forma de manter viva a memória. As imagens antigas, quase esquecidas, são trazidas de novo à vida, revalorizadas num novo contexto. A memória oral e a tradição são também integradas no projeto através do som, que contribui para uma nova visão das imagens.

Como contraponto, surge o vazio, o esquecimento, a consequência da falta de preservação de um passado quase esquecido. As ruínas das antigas minas de volfrâmio surgem como um aviso para o futuro, lembrando como o passado pode ser esquecido».

Conheça [aqui](#) a campanha de «crowdfunding» para apoio a este projeto.

Conheça o [blog](#) de divulgação do projeto

Conheça a [página do facebook](#) do projeto

ANEXO 14:

Fotografias da maquete

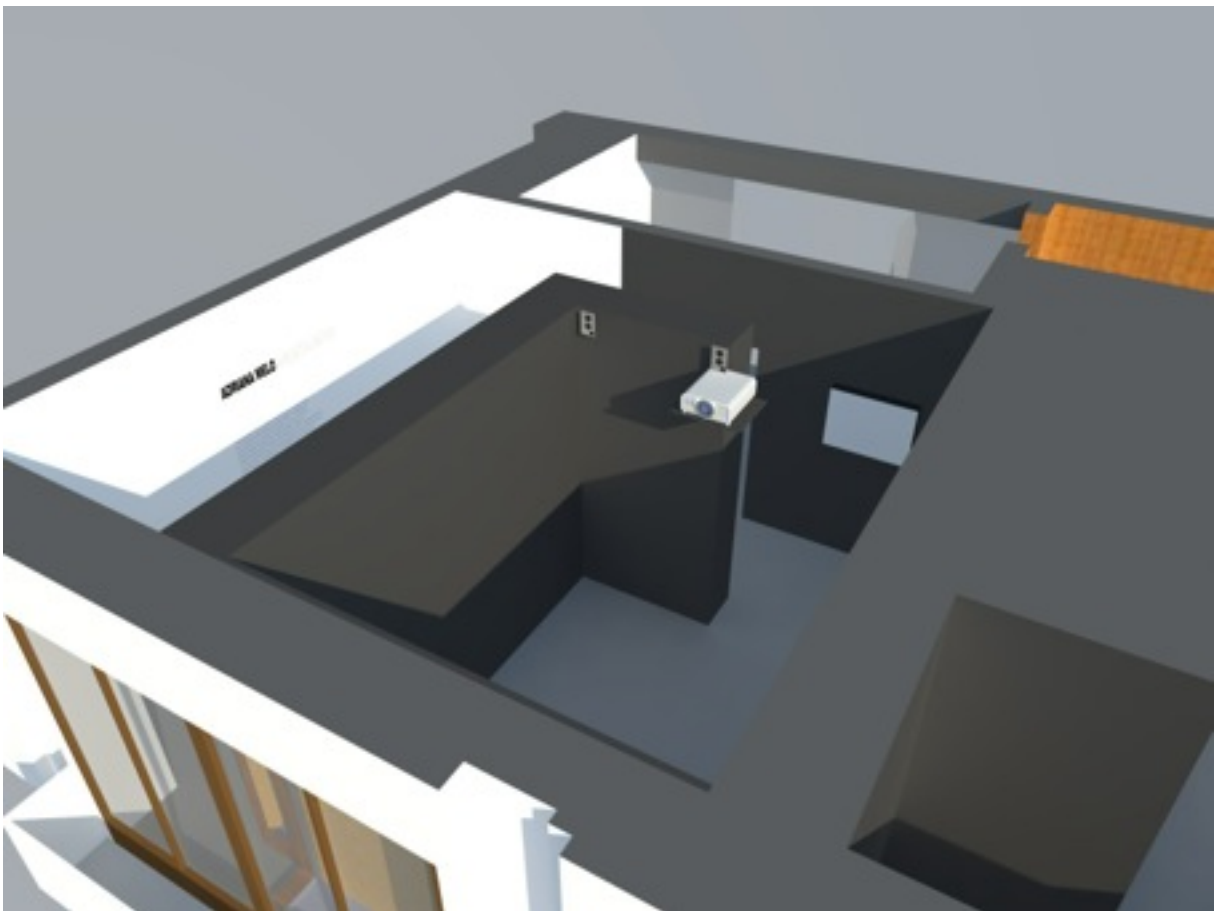




ANEXO 15:
Maquete 3D









ANEXO 16:

Cronograma

	Novembro	Dezembro	Janeiro
Recolha de imagens			
Conversas sobre arquivo e memória (pesquisa)			
Seleccção de imagens			

	Fevereiro	Março	Abril
Registo audio de memórias			
Registos audio: ambientes			
Registos audio: re-criação			
Reperage: preparação dos re enactments			
Re enactments			

	Maio	Junho	Julho
Digitalização das imagens de arquivo			
Digitalização dos re enactments			
Edição de imagem - re enactments			
Restauro das imagens de arquivo			
Edição de som			
Edição de video			
Montagem			

	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro
Exposição em Arouca				
Recolha de opiniões sobre projecto				
Edição do livro de autor				
Impressão do livro de autor				
Exposição no Porto				

Cronograma de Produção

	28 de Fevereiro (6F)	2 de Março (Domingo)	7 de Março (6F)	8 de Março (Sábado)	9 de Março (Domingo)	23/03, 29/03, 12, 13/04	6 de Abril (Domingo)	2 de Maio (6F)
	RIO DE FRADES + CARLOS SOUSA	ADILIO SILVA + MAE	REPERAGE AGRICULTURA + SOM ISAURA + MANUEL VALERIO	ENSAIO SENHORA DA LAJE	DIGITALIZ AÇÕES	IMAGEM AGRICULTURA	IMAGEM SENHORA DA LAJE	FESTA DA SENHORA DA LAJE
8H								
9H	Buscar material ao IPP + Partida para Rio de Frades (Minas de Volfrâmio)		Partida para Arouca (Mansores)	Captação de som ambiente (Mansores)			Captação de som ambiente Senhora da Laje	
10H	Captação de som ambiente		Reperage (campos alternativos)	Conversa com Helena, Adelino ou Guilherme sobre Agricultura			Preparação da imagem da Senhora da Laje	
11H	Reperage		Conversa com Isaura (captação de som)					
12H	Exploração do local							
13H	Captação de sons interessantes							
14H	Almoço	Partida para Arouca	Ensaio da imagem de agricultura	Preparação da imagem na Senhora da Laje				
15H	Realização de imagens	Encontro com Adílio Ferreira da Silva	Captação de sons interessantes para a imagem de Agricultura	Realização de testes da imagem da Senhora da Laje	Digitalizações com Adílio		Realização da imagem da Senhora da Laje com Armando Neves e família	Realização de imagens da festa
16H	Realização de imagens	Digitalizações de alguns negativos		Captação de som ambiente Senhora da Laje				Captação de som ambiente + entrevistas
17H		Captação de som: Conversa com mãe de Adílio	Digitalizações com Manuel Valério (Canelas)					
18H	Encontro com Carlos Sousa em Arouca			Regresso ao Porto				
19H	Regresso ao Porto	Regresso ao Porto						
20H								

Falta marcar:

Entrevistas sobre arquivo: Rosário Guimarães, Bernardino Castro, José António Teixeira, Adílio Ferreira da Silva

Fotografias em Arquivo Histórico do Porto

Digitalizações Carlos Sousa?

Um dia em Rio de Frades

Repetição Agricultura

Repetição Senhora da Laje