

# MEMÓRIA RECAPTURADA: IMAGENS DE UMA COMUNIDADE

## RECAPTURED MEMORY: IMAGES OF A COMMUNITY

Catarina Cortes Pereira, Laura Castro

*Universidade Católica Portuguesa, CITAR Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Artes, Escola da Artes  
catarinacortes@gmail.com; lcastro@porto.ucp.pt*

### RESUMO

O presente artigo aborda o processo de concepção e produção de uma exposição assente na problemática da imagem fotográfica e na importância do estudo do negativo e da prática do retoque para o cabal conhecimento dessa imagem. Dedicada à fotografia de retrato e ao trabalho do estúdio fotográfico, centrada no espólio da antiga Foto-Carvalho, um estúdio em funcionamento em Estremoz desde 1936 até c. 2000, a exposição revela a complexidade da construção da imagem fotográfica. A sua organização envolveu a cidade e conferiu dimensão performativa à pesquisa académica, correspondendo às tendências actuais da investigação e da diversificação dos seus resultados.

### PALAVRAS-CHAVE

**Imagem fotográfica | Participação | Retrato | Retoque | Foto-Carvalho.**

### ABSTRACT

The present text deals with the conception and production of an exhibition based on the problem of the photographic image and the importance of studying the negative and the retouching work for the thorough knowledge of that image. Dedicated to portrait photography and the work in a photographic studio, it focusses on the archive of Foto-Carvalho, a photography studio in operation in Estremoz from 1936 until c.2000; the exhibition reveals the complexity of the construction of the photographic image. The city was involved in its organization, and a performative dimension was added to the academic research, corresponding to the current trends in research and diversifying its results.

### KEYWORDS

**Photographic image | Participation | Portrait | Retouching | Foto-Carvalho.**

## A IMAGEM FOTOGRÁFICA ENTRE O NEGATIVO E O POSITIVO

Nos arquivos públicos e privados guarda-se o legado de antigos estúdios fotográficos no formato de grandes colecções de negativos. Ainda que estes sejam uma parte importante da história e do trabalho no estúdio fotográfico, pode considerar-se que mostram uma narrativa incompleta por não incluírem o produto final, a prova. Quando a comparação é possível, torna-se evidente que, para além da polaridade, negativo e prova apresentam imagens diferentes. Essa diferença está no grande leque de possibilidades ao dispor do fotógrafo e que vai desde o enquadramento até à escolha do tipo de papel para impressão, incluindo a manipulação com carácter técnico e estético.

A fotografia sempre esteve envolvida na problemática entre o registo verdadeiro da realidade e o que era esperado pelo fotógrafo a que, no caso particular do retrato, se acrescentava a expectativa do sujeito fotografado (Henisch e Henisch, 1994). Com vista ao acerto entre estas expectativas, a fotografia foi alvo de ajustes e retoques e no estúdio de fotografia era obrigatória a presença do retocador. Retocar a fotografia é a prática que vai aproximar a imagem captada friamente pela lente da câmara fotográfica ao que foi imaginado pelo fotógrafo e idealizado pelo cliente. E a prova, a fotografia já no positivo, é o culminar dessa vontade.

Para o completo estudo da prática fotográfica há, portanto, a necessidade de encontrar e reunir as provas e os negativos correspondentes. Este confronto é uma forma de verificar a medida do afastamento entre a imagem preservada actualmente, nos arquivos e a intenção original do fotógrafo. O estudo do arquivo do antigo estúdio Foto-Carvalho representa uma oportunidade importante, por ser ainda possível identificar os indivíduos e famílias que foram retratados pelos seus fotógrafos e localizar as provas correspondentes na sua posse. Organizar uma exposição foi o pretexto ideal para gerar tal correspondência.

Nas imagens, nos objetos e nas experiências da exposição *Memória Recapturada* revê-se a actividade de um estúdio de fotografia da cidade de Estremoz. Tributária dos modelos da museologia comunitária e participativa, a exposição articulou diferentes agentes e interesses: primeiro, os da pesquisa que a motivou, interessada em explorar modos de conferir dimensão performativa aos problemas de investigação, depois os do estúdio fotográfico que detém o arquivo da Foto-Carvalho e os da Câmara Municipal de Estremoz, na sua dinâmica cultural e, por último, mas talvez determinante, os da população da cidade.<sup>1</sup>

## O ARQUIVO – VALOR MATERIAL E IMATERIAL

Com a industrialização da fotografia, que se dá nos finais do século XIX, popularizam-se estúdios fotográficos por todo o país. Na primeira década do século XX, apenas em Lisboa, chegam a existir quase uma centena (Pavão, 1990).

Foi prática comum em muitos estúdios fotográficos guardar um arquivo dos negativos produzidos. Frequentemente, as fotografias entregues em papel tinham no verso um número que permitia identificar o negativo original e assim facilitar a duplicação de qualquer imagem, em qualquer momento, e permitir ao cliente a obtenção de novas cópias (Fig. 01).

Com o advento da era digital, muitos estúdios fecharam portas ou foram obrigados a adaptar a sua actividade às novas necessidades da sua clientela. Permanecem os espólios de negativos salvaguardados nos Arquivos e Museus de Portugal ou em colecções particulares, preservados pelo reconhecimento da sua importância patrimonial e da sua relevância cultural e social. Entre outros, podemos assinalar os fundos da Fotografia Alvão, no Porto, actualmente no Centro Português de Fotografia, ou da Foto-Estefânia, em Lisboa, em parte preservado pela empresa LUPA.

<sup>1</sup> A exposição esteve patente de 30 Setembro a 2 de Dezembro de 2018, no Palácio Marquês de Praia e Monforte, em Estremoz, integrada numa investigação sobre as técnicas de retoque em negativos de gelatina e vidro de espólios fotográficos portugueses da primeira metade do século XX, no âmbito de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais. A organização foi da investigadora e dos Estúdios Correia, com o apoio da Câmara Municipal de Estremoz.



**Fig. 01.** Retrato de grupo (1941), a) Prova original, b) detalhe do verso da prova com carimbo da Foto-Carvalho e número de cliché, c) negativo de gelatina e vidro convertido digitalmente para positivo. (Foto-Carvalho, a-colecção privada b-colecção Estúdios Correia).

Em meados do século XX, antes da facilidade de manipulação da imagem e da rapidez de processamento que as tecnologias digitais proporcionaram, o processo fotográfico era incomparavelmente moroso e a pose e o cuidado nele envolvidos, caracterizava o trabalho dos estúdios como aquele aqui abordado, a Foto-Carvalho.

As fotografias registavam indivíduos, famílias, celebridades e eventos. São testemunhos de hábitos sociais, cerimónias religiosas – as comunhões solenes, os casamentos – e militares – o alistamento no exército ou a partida para a guerra. Cada uma possui valor rememorativo para aqueles que são retratados, seus familiares e amigos, e valor cultural pelas informações que nos fornece sobre a época e a sociedade. O conjunto de imagens, em negativo, guarda a memória de comportamentos, representações sociais, do gosto dominante e da moda.

Mas as imagens destes negativos dão também testemunho da prática da fotografia de estúdio, pois registam a forma de trabalhar do fotógrafo. Vejam-se, por exemplo, os negativos com as suas imagens não enquadradas e não recortadas, que mostram mais do que a imagem entregue ao cliente. Neles permanecem vestígios visuais do trabalho de carácter técnico, nomeadamente de iluminação ou cenografia, determinantes para obter o resultado pretendido (Fig. 02). Encontram-se igualmente, e com frequência, anotações e outras alterações à imagem, como retoques e máscaras que apenas se percebem no negativo e que espelham as rotinas da actividade.

Em síntese, estes aspectos inscrevem-se no património material – os negativos e todos os instrumentos relacionados – e no património imaterial – conhecimento, técnicas e ritos sociais.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, UNESCO, 2003. Disponível em [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por) (2019.06.01).





**Fig. 02.** Caravana – grupo musical de baile, que actuou no Palácio Marqueses de Praia e Monforte (anos 50), negativo de gelatina e vidro convertido digitalmente para positivo. (Foto-Carvalho, Coleção Estúdios Correia).

## O RETOQUE FOTOGRÁFICO

Estudar os negativos dos arquivos, como o da Foto-Carvalho, é uma oportunidade para conhecer como se trabalhava dentro de um estúdio fotográfico. Devido à pesquisa em curso, já mencionada, sobre o retoque de negativos, uma das tarefas que mais nos interessa, e que é das menos conhecidas, é a do retocador.

Retocar fotografias é uma prática tão antiga como a própria fotografia e uma profissão obrigatória num estúdio.<sup>3</sup> Consiste em alterar uma imagem para

eliminar defeitos ocorridos no processo, melhorar a técnica fotográfica ou apurar esteticamente a imagem, de modo a corresponder à intenção do fotógrafo e ao gosto do cliente. Na verdade, esta actividade é uma entre a de outros agentes que participam na criação de imagens.<sup>4</sup> Ela traduz a diversidade de instâncias em que uma imagem vive – no seu suporte material (negativo e positivo), no medium que a transporta (fotografia), mas também na imaginação

3 Dos exemplares fotográficos, que sobreviveram até aos nossos dias, que testemunham um dos primeiros usos de retoque em negativos, conhece-se um par de provas em papel salgado e correspondente negativo de papel, de 1846, obtido por Calvert Richard Jones durante uma viagem a Malta. A imagem retrata um grupo de monges capuchinos e no negativo observa-se a existência de 5 figuras, estando uma tapada com tinta da china que não aparece registada na prova. Em 1945 Jones aprendeu a fotografar com William Henry Fox Talbot, que tinha patenteado em 1941 o processo do Calotipo, o primeiro processo de produção de negativos, uma inovação que permitia a reprodução ilimitada da mesma imagem. Sabe-se ainda que Jones teria acesso limitado a produtos químicos e que quem revelou esta e outras imagens das suas viagens foi, possivelmente, Nicolaas Henneman, antigo funcionário de Talbot e, por isso, terá sido aquele ou algum dos seus associados o autor do retoque. (Fineman, 2012).

4 Referimo-nos a todas as opções que o fotógrafo faz desde a toma da imagem até ao produto final, como a escolha da iluminação, pose, processamento químico, tipo de impressão ou apresentação final da prova em moldura ou colada num suporte secundário. Mas também, para lá do retocador e do fotógrafo, aos editores, a distribuidores de conteúdos, curadores, a um vasto espectro de profissões que, em diferentes contextos culturais, têm impacto no modo como a imagem é construída. Em certos casos, o próprio modelo poderia ser considerado um dos agentes que contribui para essa construção.



de um produtor e na mentalidade de uma sociedade (Belting, 2011).

Antes das fotografias digitais, o retoque era realizado à mão, com paciência, cuidado e um sentido artístico, fosse pelo próprio fotógrafo ou, mais comumente, por um retocador. No retrato, saber decifrar e apreciar a figura humana, no seu contexto, é o maior requisito para um retocador, já que se pretende que, ao retocar e melhorar, se preservem as características do retratado.<sup>5</sup> Não é de estranhar, por isso, que a Foto-Carvalho tenha empregado retocadores com formação em belas artes, como foi o caso de Manuel dos Santos. A minúcia e paciência requeridas para este trabalho, aspectos conotados com uma ideia de feminilidade, também chamou várias mulheres à profissão, como foi o caso de Esmeralda Cavaco, última retocadora deste estúdio.

No retrato a preto e branco as principais técnicas de retoque parecem simples, mas os resultados são surpreendentes (Fig. 03).

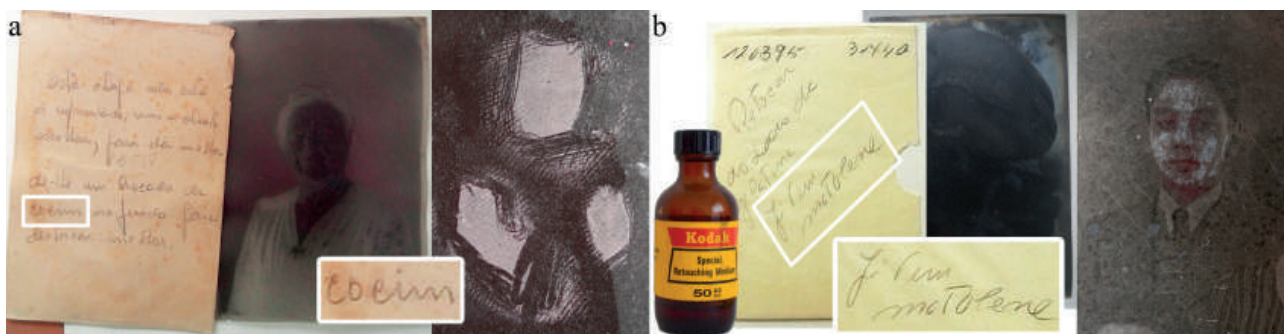


**Fig. 03.** Retrato de grupo (1945), a) Negativo de gelatina e vidro convertido digitalmente para positivo, b) detalhe de impressão actual, c) detalhe de prova original com retoque. (Foto-Carvalho, a-colecção privada b-colecção Estúdios Correia).

A fotografia a preto e branco não regista de igual forma todas as cores, algumas mais escuras aparecem em tons mais claros do que o esperado ou vice-versa. Uma das cores que não era correctamente registada era o vermelho que resultava sempre mais escuro. Por isso, usava-se a cor vermelha para alterar as zonas escuras no negativo que se convertiam em zonas mais claras no positivo. Um corante frequentemente

utilizado para este propósito recebe o nome de “neo coccine”. Por isso, na linguagem corrente dentro do estúdio, se dizia “dar cocim” como forma de referir o retoque com cor vermelha, numa curiosa adaptação terminológica. A moda ditava que a pele devia ser clara, por isso se encontram nos negativos caras e braços retocados com tinta avermelhada. Retocar com lápis dava à pele o aspeto aveludado tão característico das imagens dos meados do século

<sup>5</sup> O retocador tinha necessidade de aptidões específicas como se verifica nas indicações encontradas em antigos manuais de fotografia que recomendam o estudo de desenho, anatomia e se faz frequentemente relação com outras artes, como a pintura ou escultura. Citem-se, entre outros, os manuais de retoque de Ourdan (1876) ou Piquepé (1890).



**Fig. 04.** a) Retoque com tinta vermelha. Instruções para retoque com referência ao uso do corante Neo Coccine como “Cocim”. Detalhe da sua aplicação sobre braços e face de uma criança. B) Retoque com verniz e grafite. Verniz de retoque KODAK; Instruções para retoque com referência à aplicação de verniz como “já tem matolene”. Detalhe da forma de trabalhar a grafite sobre a face de criança. (Foto-Carvalho, n. dat., Colecção Estúdios Correia).

e permitia também apagar algumas rugas. Para o lápis escrever sobre o negativo, passava-se primeiro um verniz designado “matolene”, outra palavra que entraria na gíria dos estúdios (Fig. 04).

## O ESTÚDIO FOTO-CARVALHO

Teodósio de Carvalho foi fotógrafo em Lisboa com estúdio situado em Alcântara, na Rua Gilberto Rola, n.º 67, 1.º. Não se sabe ao certo quando fecha o estúdio em Lisboa e quando se muda para Estremoz, com seu filho e filha, onde continua o trabalho como fotógrafo e dirige outros negócios incluindo uma residencial e uma pastelaria. A 11 de Junho de 1936, abre um novo estúdio de fotografia, a Foto-Carvalho, situado na Rua 31 de Janeiro.<sup>6</sup>

Teodósio de Carvalho regista o estúdio em nome de sua filha Beatriz Alda de Carvalho. Esta será a gerente até à data da sua morte, mas sem nunca exercer a actividade de fotógrafa. Esta actividade ficaria a cargo do seu filho, Rogério de Carvalho (1915-1988) que seria a figura central e o nome pelo qual é reconhecido o trabalho deste estúdio.

Herdando de seu pai a aptidão para a fotografia, Rogério de Carvalho vai completar a sua formação em Évora, no Estúdio Foto-Nogueira, antes de se estabelecer definitivamente no estúdio de Estremoz, onde será o principal fotógrafo até falecer em 1988.

Rogério de Carvalho foi fotógrafo atento ao detalhe. O seu trabalho, reconhece-se pela pose dos retratados e pela iluminação. Muitos ainda se recordam de lhes ser exigido manter a posição por ele escolhida e de como a paciência das crianças se esgotava face à exigência. De toda a região vinham pessoas fazer o seu retrato a Estremoz, num período em que este não era acessível a todas as bolsas. Nas épocas de feira, ocasiões privilegiadas para o fazer, ir ao fotógrafo era um acontecimento.<sup>7</sup> O arquivo preserva principalmente o trabalho de fotografia de retrato em estúdio, mas a Foto-Carvalho realizava também serviço de reportagem a cerimónias, como casamentos ou baptizados, eventos públicos e a toma de imagens para publicação na imprensa local ou para a venda de postais com temáticas várias, incluindo paisagem, arquitectura e costumes.

A actividade da Foto-Carvalho cresce e abrem-se outros estúdios em localidades como Redondo e Castelo-Branco.

Ao longo dos anos, passam pelo estúdio vários funcionários e aprendizes, património humano

<sup>6</sup> A Rua 31 de Janeiro foi até 1974 também chamada de Rua Dr. Oliveira Salazar e Rua de Santa Catarina antes da proclamação da República.

<sup>7</sup> Dados sobre a Foto-Carvalho e o trabalho de estúdio, referidos ao longo do texto, foram recolhidos em 2017 a partir de depoimentos orais de antigos funcionários da Foto-Carvalho e herdeiros de Rogério de Carvalho. Outras conversas foram tidas com antigos clientes do estúdio.

revelador dos processos de transmissão que dominam estes saberes e técnicas.<sup>8</sup> A todos Rogério de Carvalho incentivava a aprender os diferentes passos da fotografia e as etapas de elaboração da imagem, ainda que cada um se viesse a dedicar especialmente a determinadas tarefas. Alguns deles foram: Manuel dos Santos, artista retocador, com curso da Escola de Belas Artes de Lisboa; Joaquim Jaleca Borda D'Água que nos anos 60 deixa a Foto-Carvalho e abre um estúdio de fotografia em Portalegre; Carona que vai trabalhar com Borda D'Água em Portalegre e posteriormente por conta própria, sem, no entanto, abrir um estúdio; Manuel Travassos que vai para o estúdio da Foto-Carvalho no Redondo e será por fim único dono deste, após a morte de Rogério de Carvalho mantendo, no entanto, o mesmo nome; Adelina, que se ocupou principalmente do laboratório; Esmeralda Cavaco, retocadora; Olímpio Ferreira, que seria o continuador da actividade deste estúdio.

De entre os colaboradores do estúdio destacou-se Olímpio Ferreira que começou como aprendiz na Foto-Carvalho, com apenas 13 anos. O seu trabalho é fazer serviço de recados, lavar a montra, espalhar aparas de madeira no chão do laboratório, carregar material fotográfico nos trabalhos fora do estúdio.

Aos 16 anos aprende a fotografar. Quando tem idade, sai para o serviço militar regressando depois ao estúdio. Já adulto, faz sociedade com Rogério de Carvalho e a irmã. Após a morte de Beatriz Carvalho, Rogério de Carvalho divide a gestão do estúdio com Olímpio Ferreira. Em 1988, após a morte daquele, o estúdio mantém o nome, sendo a parte de Rogério de Carvalho adquirida por Emília Ferreira, esposa de Olímpio Ferreira, passando os dois a gerir o negócio e a fotografar a comunidade de Estremoz. O trabalho de Olímpio Ferreira reflete a aprendizagem com o seu mestre, ainda que tivessem personalidades muito diferentes, reconhecidas por quem conheceu ambos os fotógrafos. Olímpio distingue-se principalmente pelo trato mais complacente com os clientes em comparação com o vigor inflexível que caracterizara Rogério de Carvalho.

Mantendo a tradição do retrato de estúdio a preto e branco, acabaria por encerrar portas em 2001, vendendo o espaço e o espólio, incluindo o arquivo de negativos, a Joaquim Branco Correia, fotógrafo. A Família Correia herda assim a tradição da fotografia de estúdio em Estremoz, estando ainda hoje em atividade.

## A EXPOSIÇÃO

Nas últimas décadas, com a pulverização de categorias artísticas e patrimoniais e um olhar não hierarquizado sobre elas, os estudos de cultura visual contribuíram para promover expressões e produções visuais não directamente associadas ao universo artístico, mas de grande representatividade cultural. Paralelamente, disciplinas como a história da arte e os estudos de conservação e restauro passaram a encarar estas imagens, os seus usos e os seus canais de difusão, como legítimos objectos de estudo.

A exposição procurou trazer para primeiro plano um arquivo de incidência local, cujo estudo e divulgação são ainda pouco comuns. O valor patrimonial com origem na actividade comercial tardou em ser reconhecido face a outras categorias, como a do património industrial, por exemplo. Estamos perante colecções geradas a partir da iniciativa de casas comerciais que, conquanto tenham atingido

uma grande popularidade, esta terá sido sempre circunscrita a uma região. Estes espólios, marcados pelo anonimato das práticas e das expressões, habitualmente conotados com usos quotidianos e sociais de impacto regional, têm atraído menos os investigadores. Enquanto que estúdios cuja prática atingiu um alcance nacional e cujos fotógrafos foram erguidos ao estatuto de autores consagrados, acabaram por ver as suas colecções integradas em arquivos institucionais, de âmbito nacional ou municipal que, pela posição que ocupam no panorama museológico e arquivístico de Portugal, têm recebido maior atenção por parte da investigação.

A exposição afigurava-se como uma estratégia de trabalho que ultrapassava a simples pesquisa sobre o arquivo, trabalho invisível e de retaguarda procurando despertar a curiosidade da sociedade local, potenciar a sua apreciação sobre as imagens em questão

<sup>8</sup> Os processos de transmissão inter-geracional, oral, nas práticas profissionais e em contextos sociais, são fundamentais na identificação do património imaterial de uma comunidade, sendo a recolha de depoimentos um procedimento básico para a sua salvaguarda.



e garantir o seu envolvimento na recuperação do património e da memória a ele associada.<sup>9</sup>

Uma etapa fundamental para a realização da exposição foi garantir a colaboração de um dos actuais proprietários do arquivo, Paulo Correia. Se o arquivo da Foto-Carvalho, adquirido por seu pai, Joaquim Branco Correia, continua a representar uma fonte de rendimento associada ao negócio, pois é possível obter cópias a partir dos seus negativos, o seu detentor reconhece também o valor cultural deste património. É por isso que disponibiliza a colecção para a investigação e colabora na sua divulgação. Estava conquistado um dos principais agentes neste processo.

O estudo mais alargado, que já referimos, sobre as técnicas de retoque em negativos de gelatina e vidro motivou o interesse sobre esta colecção, paralelamente a outras seleccionadas para pesquisa. Uma característica comum às colecções estudadas é não incluírem exemplares originais das impressões em positivo, ou provas, pois estas eram adquiridas pelos clientes. Como já se referiu, a colecção Foto-Carvalho apresenta valor acrescido para este estudo, pois ainda que não existam provas originais em arquivo, é possível localizar nas famílias com tradição em Estremoz, e arredores, alguns exemplares. Esta possibilidade de relacionar negativos com as respectivas provas é invulgar e permite reconstituir o processo completo do trabalho de retratista fotográfico nos meados do século XX.

## RECOLHA DE DEPOIMENTOS

A identificação de figuras relacionadas com o estúdio, para lá do proprietário, foi um passo decisivo porque a colecção conduzia a rostos conhecidos da cidade, às suas histórias e reclamava a recolha das suas memórias, processo sublinhado por autores como Laura Solanilla quando afirma: "Life stories are so important and can justifiably be considered significant manifestations of the heritage, because they form part of a much more complex construct related to the collective memory of a community or human group and are part of their identity mechanisms. Within contemporary museology therefore, as well as within modern library and archive practice, personal memoirs and reminiscences of all kinds are now recognized as forming a significant part of the intangible cultural heritage, within which the individual experience forms a part of the common and shared memories that make up the identity of a community [...]" (2008). A prática defendida pela museologia comunitária considera-se, portanto, como uma referência relevante para a exposição projectada e os processos privilegiados na sua organização.

Procurava-se o envolvimento destas figuras no processo da exposição e perceber se esta corresponderia às

suas expectativas. No caso dos profissionais que ali trabalharam, os seus depoimentos contribuíram para estabelecer uma brevíssima história do estúdio e para a descrição dos processos técnicos utilizados. As narrativas obtidas confirmaram o reconhecimento e a importância que os próprios atribuíam ao contexto profissional em que actuavam.<sup>10</sup> Estas entrevistas levaram ao contacto com herdeiros de Rogério de Carvalho que forneceram retratos, que pelo seu carácter familiar nunca fizeram parte do arquivo do estúdio. Numa comunidade da dimensão de Estremoz, rapidamente circula a notícia de que existe uma investigação em curso, o que proporcionou conversas com antigos clientes. Estas conversas menos formais ajudaram a caracterizar o funcionamento do estúdio na sua componente social e a explicar a percepção geral e o impacto que teve na comunidade.

Deste modo se gerava um discurso sobre o património por quem o produz e utiliza, passível de conduzir à sua auto-legitimação, e se reunia matéria relevante para a exposição, procedimentos defendidos pelos estudos críticos de património, como forma de evitar a hegemonia do "authorized heritage discourse" e promover a participação de vozes "não autorizadas"

<sup>9</sup> Na investigação já mencionada, o estudo da colecção começou com a observação aleatória de uma amostra das caixas originais do arquivo onde os negativos permanecem organizados de forma sequencial de produção, apenas separados por tamanhos. O objectivo era perceber como o retoque aparecia na colecção e caracterizar o seu uso, perceber o efeito na imagem final e o estado de conservação geral.

<sup>10</sup> Os relatos obtidos, em primeira mão, no trabalho de campo, forneceram dados concretos que permitem confirmar os panoramas históricos existentes, como é, a título de exemplo, a obra de António Sena (1991). Percorrendo uma cronologia de notícias publicadas em revistas e jornais, dá conta da evolução da fotografia e de como, a nível nacional, se percepcionava o impacto e desenvolvimento da mesma e quais as figuras mais destacadas. Frequentemente, estas eram fotografias estabelecidas com estúdio aberto ao público.

na atribuição de valor, significado e responsabilização sobre o património (Smith, 2006: 11-42).

À conversa com Olímpio Ferreira, antigo dono do estúdio, percebe-se que ser fotógrafo em meados do século XX era um trabalho de distinção. Quando começa, aos 13 anos, o seu trabalho distingue-o dos demais rapazes da sua idade – tinha acesso a locais que poucos conheceriam e, recorda, trabalhava com casaco (Fig. 05). Lembra as pessoas que fotografou e, ao comentar uma imagem com enfermeiros e médicos da Cruz Vermelha, não deixou de salientar que “todos trabalhavam de graça”.

Conversando com Esmeralda Cavaco, que dedicou quase toda a sua vida profissional à Foto-Carvalho, lembram-se os processos de retoque. Perceptível no negativo, o seu trabalho de retoque não ficava

expresso nas provas dos clientes, era um trabalho invisível. Já outro retoque, com carácter correctivo, era feito nas provas quando estas apresentavam defeitos que logo tratava de eliminar, um por um, com toda paciência. Chama a esta tarefa, o repicar das provas, termo que comumente designa o retoque no positivo. O que mais gostava de fazer era “alindar” as provas, comentou. E acrescenta que em diferentes ocasiões Rogério de Carvalho lhe chamou a atenção para não “alindar demais” pois as pessoas deixariam de se reconhecer. Foi trabalho que “lhe custou a vista”, queixa-se. Lembra, ainda, a primeira vez que foi convidada a experimentar o retoque: “no estúdio todos têm de saber tocar as teclas todas”. É deste modo que descreve como Rogério de Carvalho incentivava todos a aprenderem as várias tarefas dentro do estúdio.



**Fig. 05.** Olímpio Ferreira junto a uma câmara de chapas de vidro, à porta do antigo lagar de azeite da povoação de Veiros (c. 1949); Impressão actual em papel fotográfico de cor a partir de prova original. (Fot. de Rogério de Carvalho, gentilmente cedida por Olímpio Ferreira).

## RECOLHA E PRODUÇÃO DE IMAGENS

A exposição confrontou-se com a limitação legal relativa à mostra e publicação dos retratos, factor também relevante para a escassa divulgação destes arquivos. Realizados por encargo individual, os retratos estão protegidos pelos direitos de personalidade consagrados no Art. 79.º do direito à imagem.<sup>11</sup> Este artigo confere estatuto especial a retratos de pessoas que não sejam figuras públicas ou que não sejam realizados em eventos públicos. As pessoas retratadas, ou os seus herdeiros, no caso de pessoas falecidas, devem autorizar a exibição ou publicação das imagens.

Era necessário pois identificar cada pessoa retratada. Como não se preserva qualquer registo detalhado da venda das fotografias e os negativos não têm leitura directa, a solução encontrada foi convidar a população a procurar, nas suas próprias casas, fotografias com o carimbo da Foto-Carvalho e a disponibilizá-las para a exposição.

Os estúdios Correia promoviam directamente o acontecimento, referindo-o aos clientes e exibindo um cartaz. Sendo uma cidade pequena, mesmo incluindo as povoações dos arredores, o primeiro convite foi feito através de contactos pessoais que se alargavam à medida das redes de conhecimento de cada um. Outra estratégia consistiu em solicitar a colaboração do Cónego Fernando Afonso, da Igreja de S. Francisco de Estremoz. Assim, no início da celebração eucarística era transmitida a notícia da exposição e feito o apelo à participação.

Por fim, o convite foi reforçado no jornal local “Os Brados”, a 1 de Março de 2018, com um anúncio (Fig. 06), e a 5 de Julho com o mesmo anúncio e uma notícia. A resposta da sociedade foi positiva. Cada participante deslocou-se aos Estúdios Correia e autorizou, por escrito, a cedência de direitos de imagem para a exposição e publicações subsequentes.

Pretendia-se que as imagens recolhidas representassem os vários anos de produção do estúdio, isto é, até ao ano 2000. Verificou-se, no entanto, que devido a uma percepção de valor histórico e patrimonial das imagens, empiricamente estabelecido em cerca de

50 anos, as pessoas desvalorizavam as mais recentes, considerando não justificarem a sua exposição. Por este motivo as imagens recolhidas apenas englobaram a produção desde a abertura do estúdio até aos anos 60.

Na exposição mostraram-se algumas provas originais, mas a maioria das imagens foi ampliada e impressa, a partir dos negativos originais, com retoque de Paulo Correia. Esta colaboração consistiu, portanto, na recuperação de processos técnicos do passado, orientados para uma re-significação e uma fruição presente.

Se a ideia da exposição partiu de uma investigação académica sobre colecções fotográficas, os agentes principais foram o proprietário do estúdio, os seus antigos colaboradores e outros membros da comunidade de Estremoz. Foram estes que proporcionaram o material expositivo, entendido enquanto tal, mas, principalmente, encarado, por cada participante, como parte integrante da sua história pessoal e da sua identidade comunitária. O processo de trabalho implicou os locais, envolveu-os activamente na iniciativa, fez deles autores e actores da exposição. O movimento de cada cidadão na procura das peças solicitadas e respectiva disponibilização, bem como o seu empenho para os ver expostos num espaço prestigiado da cidade correspondeu ao reconhecimento do valor de tudo quanto foi mostrado. Mas correspondeu, principalmente, a uma dupla toma de consciência, implícita, é certo: a de que é a partir do presente que se confere valor ao passado; e de que é na recuperação de expressões e práticas do passado que o património é gerado e construído.

A participação da comunidade, descrita, pode considerar-se inspirada pela proposta de Marilena Alivizatou: “The transmission of cultural expressions should be led not by strict criteria and measures imposed by governmental institutions, but rather through the active and ongoing engagement of practitioners [...] Exhibition has become a central area for exploring and negotiating these relationships.” (2012: 190-191).

11 Artigo 79.º - (Direito à imagem) – Código Civil Português. Decreto-Lei n.º 47344 - Diário do Governo n.º 274/1966, Série I de 1966-11-25. Disponível em <https://dre.pt/web/guest/legislacao-consolidada/-/lc/34509075/view> (2019.06.01).





Fig. 06 . Anúncio publicado no Jornal “Os Brados”, e detalhe com exemplo de carimbo da Foto-Carvalho com identificação do cliché.

## O ESPAÇO E O DISCURSO EXPOSITIVOS

Dos vários espaços para exposições dependentes da Câmara Municipal de Estremoz, identificou-se o Palácio dos Marquês de Praia e Monforte, sob gestão do Museu de Estremoz. A escolha deste palácio deveu-se à sua localização e história. O palácio situa-se na zona central da cidade, a poucos metros do Rossio de Estremoz, proporcionando fácil acesso a pé, conveniente para a população mais idosa, já que seria aquela que melhor se recordaria do estúdio Foto-Carvalho e por isso um dos públicos-alvo da exposição. Recuperado em 2013, especificamente para exposições temporárias, o edifício é recordado na cidade como salão de bailes, em funcionamento até à década de 70 do século passado.

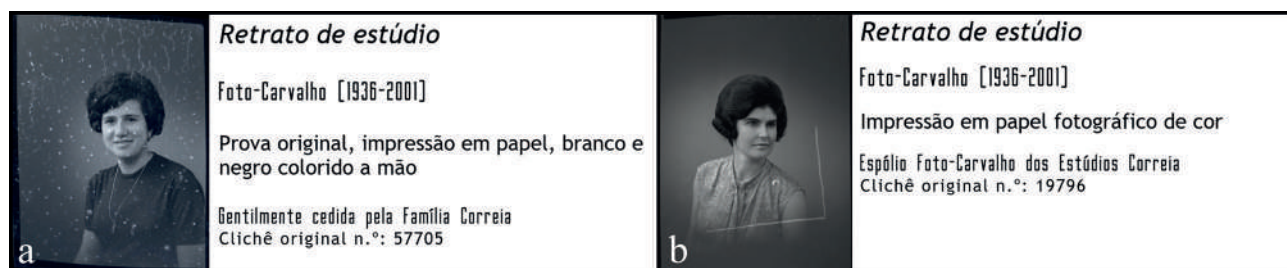
O espaço expositivo distribui-se por 10 salas do primeiro andar do palácio. Por isso, optou-se por criar núcleos temáticos dedicados à história da Foto-Carvalho, ao retrato de estúdio e à sociedade retratada, evoluindo num guião que envolvia progressivamente as pessoas e culminava numa experiência de reconhecimento (Fig. 07).

Cada fotografia foi acompanhada de uma legenda que, para além do texto identificador, incluía uma pequena imagem do negativo completo, transferida para positivo, sem qualquer retoque. Pretendeu-se com estas imagens sublinhar a materialidade dos objectos do arquivo, as alterações existentes entre o negativo e a imagem final ou, nos casos em que os negativos apresentavam deterioração avançada, alertar para a fragilidade deste património (Fig. 08).

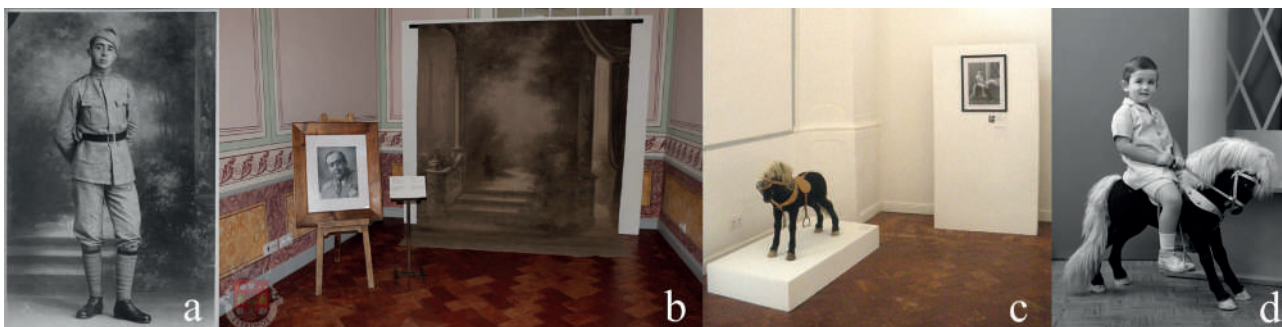
Para além das fotografias, reuniu-se outro material do arquivo da Foto-Carvalho, ou cedido por herdeiros de Rogério de Carvalho, particularmente um cenário original, facilmente identificado nas imagens expostas, e uma imagem de Rogério de Carvalho ainda novo, sem data, mas anterior a 1936, sugerindo que o cenário já teria sido usado no estúdio de Lisboa por seu pai, Teodósio de Carvalho. Dos objectos de maior porte, incluiu-se um genuflexório e um cavalo de madeira que eram usados como acessórios para a composição das imagens (Fig. 09).



**Fig. 07.** Aspectos da exposição e visitantes no dia da inauguração, 1 de Setembro de 2018. (Fot. da Câmara Municipal de Estremoz).



**Fig. 08.** Exemplos de legendas com a imagem correspondente à exposta, a) exemplo exibindo deterioração de bolhas, típica dos negativos de película; b) exemplo com linha de enquadramento para impressão da imagem em ângulo.



**Fig. 09.** Aspectos da exposição com adereços da Foto-Carvalho e imagens correspondentes mostrando o seu uso. a) Retrato de Rogério de Carvalho, jovem de uniforme (fotografia de Teodósio de Carvalho, prova original, anterior a 1936, gentilmente cedida por Maria Luísa e Natalino Guilherme); b) Aspecto da sala onde se expôs um cenário original; c) Aspecto da sala onde se expôs o cavalo em madeira; d) fotografia exibindo o uso do mesmo. (Foto-Carvalho, n. dat., Colecção Estúdios Correia).

Em duas das salas incluíram-se quatro vitrines com objectos e instrumentos de trabalho do estúdio fotográfico, nomeadamente duas dedicadas ao retoque de negativos, uma das quais com materiais utilizados por Esmeralda Cavaco. Da outra constava a réplica de uma mesa de retoque e um negativo em vidro retocado (Fig. 10).

Noutra sala mostrava-se uma das últimas câmaras utilizadas em estúdio, montada junto a uma janela, enquadrando as vistas para o pelourinho da cidade,

demonstrando o princípio da câmara escura, em que a imagem fica invertida ao passar a lente.

A exposição incluiu ainda painéis documentais com informação adicional sobre o estúdio e a fotografia de retrato e legendas desenvolvidas que convidavam o visitante a deter-se num ou outro detalhe.

Na inauguração estiveram presentes algumas das pessoas que cederam imagens, o antigo dono, Olímpio Ferreira que, na primeira pessoa, partilhou com os visitantes as suas memórias.





**Fig. 10.** a) Aspecto de vitrine com objectos utilizados por D. Esmeralda Cavaco; b) Vitrine com reprodução actual de mesa de retoque. (Fot. Da Câmara Municipal de Estremoz).



**Fig. 11.** Teatro Amador de Estremoz, durante o encerramento da exposição: a) Retrato de grupo com os actores usando o cenário original da Foto-Carvalho; b) Aspecto da apresentação teatral. (Fot. De Paulo Correia, Estúdio Branco dos Estúdios Correia).

Os serviços da Câmara Municipal de Estremoz fizeram o registo fotográfico, publicado em álbum na página oficial e nas redes sociais, e o jornal “Os Brados”, que publicara os anúncios, noticiou a exposição.

Um livro foi disponibilizado aos visitantes que nele registaram, para além de felicitações gerais, comentários de quantos vivenciaram uma experiência relevante e actualizaram a memória de uma prática profissional e do retrato de estúdio. Algumas associações culturais, como a Universidade Sénior de Estremoz, organizaram visitas de grupo, partilhando também as suas experiências nas respectivas páginas sociais.

Organizado por Paulo Correia, o encerramento da exposição proporcionou uma experiência adicional: a realização de uma fotografia, usando o antigo cenário que integrava a exposição. O grupo de Teatro Amador de Estremoz foi convidado a dinamizar a exposição, através da encenação da visita a um estúdio fotográfico, antes do digital, tendo adaptado a peça “Alípio pio passarinho, fotógrafo de muita arte” (Fig. 11).

Limitações financeiras impediram o cabal desenvolvimento das dimensões educativas da exposição, inicialmente planificadas. Com o desenvolvimento e imposição da fotografia digital, o processo negativo-positivo é já desconhecido nas camadas etárias jovens. Considera-se que teria sido importante mostrar em maior detalhe



o que são os negativos, já que estes compõem maioritariamente a colecção. Mas para isso teriam sido necessários outros recursos, como por exemplo sistemas com luz transmitida (mesas de luz).

## MAIS DO QUE IMAGENS

Aqueles que visitaram a exposição, na inauguração e nos momentos posteriores, revestiram-se de uma dupla condição: por um lado foram visitantes e, por outro, foram os seus principais construtores. De forma espontânea orientaram visitas de envolvimento emocional e afectivo muito particular. Aquilo a que assistiam, como espectadores, tinha origem na sua própria experiência e constituía uma narrativa vivenciada. Estas actividades aproximaram-se, conceptualmente, dos princípios da museologia participativa: “I define a participatory cultural institution as a place where visitors can create, share and connect with each other around content [...] By presenting multiple stories and voices, cultural institutions can help audiences prioritize and understand their own view in the context of diverse perspectives.” (Simon, 2010: IHV).

Considerando os processos de patrimonialização *bottom-up*, não podemos afirmar que a concepção e a produção da exposição lhes tenha correspondido de forma purista, uma vez que a iniciativa não partiu dos intervenientes atrás referidos que foram, antes, estimulados por um desafio externo. No entanto, consideramos extremamente positiva a dinâmica gerada, entre investigadores e os detentores e utilizadores deste património. A exposição abriu caminho a um compromisso patrimonial e a um sentido de responsabilidade partilhada que, mais do que liderado, consideramos ter sido facilitado pelo papel mediador da investigadora.

Necessariamente limitada pelos recursos e pelo período disponíveis, procurou-se pôr em prática as ideias de autores como Silvia Singer e valorizar a memória colectiva: “Intangible heritage (...) concerns all of us, as museums are creators of collective memory. Therefore, we should be aware that one of our main objectives is to bring to the present the meaning of any object or topic we are dealing with, be it art, history, ethnography, or science.” (2006).

A pulsão do presente para a criação de significado em torno do património encontra, igualmente, uma importante referência no pensamento de Laurajane Smith: “[...] heritage is used to construct, reconstruct and negotiate a range of identities and social and cultural values and meanings in the present.” (2006: 3).

Finalmente, do ponto de vista da investigação em conservação e restauro, que enquadra todo este processo, consideramos ter dado um contributo para a valorização deste património, num tempo em que ainda é possível recolher a informação da memória colectiva, a partir dos seus intervenientes. E, ao mesmo tempo, ter contribuído para fomentar o reconhecimento social da imagem fotográfica, popularizada, sensibilizar para a complexidade da sua produção e promover a sua conservação e salvaguarda.

## AGRADECIMENTOS

Especial agradecimento a Paulo Correia sem o qual este trabalho não teria sido possível. Os autores agradecem ainda o contributo de: Ana Isabel Rolão Correia; Carolina Barata; Catarina Rocha; Dulce Correia; Esmeralda Cavaco; Fátima Crujo; Cónego Fernando Afonso; Hugo Guerreiro; João Belchior; João Maria Ferreira Ribeiro; João Serrano; Joaquim António Santos; José Manuel Semedo; Leonilde Borralho Biscaia; Margarida Rolão Branco Correia; Maria Antónia Cortes; Maria da Conceição Banha

Godinho; Maria da Luz Carapeta Dias Alves; Maria Domingas Cortes; Maria Emília Santos; Maria Luísa Banha Contente; Maria Luísa Pinto de Carvalho Guilherme; Maria Rosalina Lopes Ribeiro; Natalino João Salvado Guilherme; Olímpio Ferreira; Rita Lagarto; Rui Abelho; Orfeão de Estremoz – Tomás Alcaide; Câmara Municipal de Estremoz e os Estúdios Correia. Projecto de doutoramento com financiamento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia ref.: SFRH/BD/116315/2016.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIVIZATOU, Marilena – *Intangible heritage and the museum: New perspectives on cultural preservation*. Walnut Creek: Institute of Archeology, Left Coast Press, 2012.
- BELTING, Hans – *An anthropology of images*. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- FINEMAN, Mia – *Faking it: Manipulated photography before photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.
- HENISCH, Heinz K. & Henisch, Bridget Ann – *The photographic experience, 1839-1914: images and attitudes*. University Park, Pa: Pennsylvania State Univ. 1994.
- OURDAN, J.P. - *Concise instructions in the art of retouching*. London: Burrows and Colton, 1976. Disponível em <https://archive.org/details/conciseinstructi00ourd> (2019.07.25)
- PAVÃO, Luís – *The photographers of Lisbon, Portugal from 1886 to 1914*. Rochester, NY: University Educational Services, International Museum of Photography, 1990.
- PIQUEPÉ, Paul – *Traité pratique de la retouche des clichés photographiques suivi d'une méthode très détaillée d'émaillage et de formules et procédés divers*. Paris: Gauthier-Villars, 1890. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1161150m> (2016.07.25).
- SENA, António – *Uma história de fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- \_\_\_\_\_ – *História da imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.
- SIMON, Nina – *The participatory museum*. Santa Cruz, Calif.: Museum 2.0, 2010.
- SINGER, Silvia – "Preserving the ephemeral: the international museum day 2004 in Mexico". *International Journal of Intangible Heritage*, 1 (2006), 68-73. Disponível em <http://www.ijih.org/volumeMgr.ijih?cmd=volumeView&volNo=1#none> (2019.05.21).
- SMITH, Laura Jane – *The Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.
- SOLANILLA, Laura – "The internet as a tool for communicating life stories: a new challenge for 'Memory Institutions'". *International Journal of Intangible Heritage*, 3 (2008), 104-116. Disponível em <http://www.ijih.org/volumeMgr.ijih?cmd=volumeView&volNo=3> (2019.05.21).