

*Faculdade de Letras Da Universidade do Porto*

*Departamento de Ciências e Técnicas do Património*

*VIANA ONTEM, A*

*PRETO E BRANCO*

*Relatório de Projeto para obtenção do Grau de Mestre  
em Museologia*

*Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Alice Duarte*

*Maria Susana Gomes Martins Branco*

*Porto 2012*

## Dedicatória

À memória do Artur – meu Pai.

À minha irmã Ana.

Ao meu marido Javier Saldarriaga

Aos meus filhos Xavier e Pedro Saldarriaga

## Resumo

O projeto “Viana ontem, a preto e branco” combina, através de uma exposição, a matéria-prima da fotografia - a luz- com o acervo de um fotógrafo galego, Manuel Filgueira Tilde, que se apaixonou e se fixou em Viana do Castelo em 1900. Pretendemos, assim, convidar o visitante para uma partilha de conhecimento entre gerações de forma a ajudar na compreensão de uma cidade em transformação.

## Palavras – Chave

Cidade, fotógrafo, fotografia, coleções, exposição itinerante.

## Abstract

The project “Viana yesterday, in black & white” combines through an exhibition, photography’s raw material – light - with the pile of a Gallician photographer, Manuel Filgueira Tilde, who fall in love and establish in Viana do Castelo in 1900. This way, we intend to invite the visitor to a knowledge share between generations, in manner to help on the understanding of a city in constant transformation.

### Key-words:

City, photographer, photography, collections, itinerant exhibition.

## Résumé

Le projet "Viana hier, en noir et blanc", à travers d'une exposition, combine la matière première de la photographie -la lumière- avec l'acquis d'un photographe galicien Manuel Filgueira Tilde qui tombant amoureux de Viana do Castelo, s'y est installé, en 1900. Nous avons l'intention, par conséquent, d'inviter le visiteur à un partage de connaissances entre les générations afin de faciliter la compréhension d'une ville en mutation.

Mots – Clés :

Ville, photographe, photographie, collections, exposition itinérante.

## Agradecimentos

À Doutora Alice Duarte, por tudo.

D. Marilena Barbosa Filgueira, filha do fotógrafo, pela disponibilidade.

Aos colegas da Biblioteca Municipal, do Arquivo Municipal e do Arquivo Distrital de Viana do Castelo.

Dra. Ilda Zabumba, do Centro Português de Fotografia do Porto.

À minha irmã Ana, por poder contar sempre com ela.

Ao meu irmão João pelas “luzes”.

À cunhada Isabel pela ajuda.

Ao Sr. Mário Ferreira pela valiosa oferta do livro “Espólio Fotográfico Português”.

Ao Filipe Galego.

À Catarina Lima do Departamento de Física da Universidade de Coimbra.

Ao José Manuel Dias, fotógrafo vianense, pelos conselhos.

Ao Rui Carvalho por reproduzir virtual e fielmente os meus esboços.

À Filipa Leite.

Ao carpinteiro e amigo Cunha.

A todos os que não mencionei, e que me acompanharam durante estes meses, muito obrigada.

## Índice

Dedicatória .....	3
Resumo – Palavras- Chave .....	4
Abstract –Keywords .....	5
Résumé – Mots-Clé .....	6
Agradecimentos .....	7
Lista Figuras .....	9
Lista de Abreviaturas .....	10
Introdução .....	12
Capítulo I	
1. História da Fotografia .....	18
2. O Aparecimento da Fotografia em Portugal .....	27
3. A fotografia em Viana do Castelo .....	32
3.1 Manuel FilgueiraTilde .....	36
Capítulo II	
1. Metodologias de trabalho .....	41
Capítulo III	
1. Exposição e sua importância .....	45
1.1. Conceito da exposição “Viana Ontem, a preto e branco” .....	48
2. Projeto de exposição	
2.1. Breve Historial do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo .....	49
2.2. Plano inicial .....	53
2.3. Desenho preliminar .....	55
2.4. Desenho detalhado- esboços da exposição .....	56
2.5. Desenho final – espaço e iluminação .....	62
Conclusão .....	71
Bibliografia .....	76
Anexo .....	82

## Lista de Figuras

Fig.1- Princípio Camara escura.

Fig. 2- Primeira ilustração conhecida da câmara escura. 1544 por Reiner Gemma Frisius, físico-matemático Holandês.

Fig.3- Primeira fotografia de Joseph Nicéphore Niépce.

Fig. 4- Manuel Filgueira Tilde

Fig.5- Planta galeria Museu

Fig. 6- Entrada para a caixa (produção própria)

Fig. 7- Interior da caixa (produção própria)

Fig. 8- Desenho de vitrina (produção própria)

Fig. 9- Saída da caixa (produção própria)

Fig. 10- Estrutura para fotografia (produção própria)

Fig. 11- *Design* final (Rui Carvalho)

Fig. 12- *Design* final (Rui Carvalho)

Fig. 13- *Design* final (Rui Carvalho)

Fig. 14- Pré- projeto de luzes (1)

Fig. 15- Pré- projeto de luzes (2)

Fig. 16- Projeto de luz (João Branco)

## Lista de abreviaturas

MAD – Museu de Artes Decorativas

CER – Centro de Estudos Regionais

CCAM – Centro Cultural do Alto Minho

CPF – Centro Português de Fotografia

Fig. – Figura

Nº - Número

“Toda a Fotografia é um certificado de presença”. (Roland Barthes, 1984: 129)

## INTRODUÇÃO

O presente Relatório de Projeto realiza-se no âmbito do Mestrado em Museologia para obtenção do grau de Mestre, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. No seguimento do Curso Integrado de Estudos Pós Graduados em Museologia, no ano de 2008, a discente desenvolveu o seu estágio curricular na instituição onde desempenhava funções, Município de Viana do Castelo – Museu de Artes Decorativas. Nesse mesmo ano, decorriam as comemorações dos 750 anos da cidade de Viana do Castelo, devido à atribuição do Foral, a Viana da Foz do Lima, por D. Afonso III, em 1258. Assim, 2008 foi o momento ideal para que a equipa do museu repensasse a remodelação da exposição permanente de forma a transformar o seu discurso museológico num discurso coerente. Tratava-se de proporcionar ao visitante uma “viagem” à cidade desde os tempos remotos até à atualidade, através do acervo em exposição e de algumas peças emblemáticas que estavam em reserva, e que nunca tinham sido expostas nem estudadas. A necessidade de criar uma cronologia tinha como objetivo contar a história de Viana, pois a localização da cidade (litoral norte) cedo lhe conferiu grande importância devido ao porto de mar. Desde a expansão marítima e sobretudo no apogeu do açúcar brasileiro, o movimento do porto confere-lhe o terceiro lugar a nível nacional em rendimentos alfandegários, chegando a ter no mar setenta navios (MOREIRA, 1984). O porto era a porta de saída e de entrada dos produtos que se comercializavam. Algum do acervo que o museu possui, nomeadamente a coleção de mobiliário Indo-Português, terá utilizado como porta de entrada para chegar até nós o porto marítimo. Era este raciocínio que a equipa pretendia tornar público através da exposição permanente do museu.

Além da exposição permanente, sugeriu-se desenvolver uma exposição itinerante, permitindo, assim, que o museu saísse à rua e contasse uma parte da sua história. É neste contexto da exposição itinerante que a discente se propõe desenvolver o seu Projeto de

Mestrado, que tem por tema *Viana Ontem, a Preto e Branco* e é baseado numa coleção de fotografias, da autoria de Manuel Filgueira Tilde.

De forma inata, ou não, o ser humano sempre teve a necessidade de guardar, preservar e captar testemunhos da sua existência. Desta forma, foi possível deixar pistas sobre si, a sua vivência, as suas descobertas e invenções.

Na Antiguidade grega, já era conhecida a câmara escura que séculos mais tarde, viria a ser transformada em câmara fotográfica. Mas foi em meados do século XIX, que se deu a grande revolução; a fotografia surge como um dos grandes acontecimentos na história das técnicas, e rapidamente se impõe nas áreas artísticas e científicas. Esta invenção originou profundas mudanças ao nível cultural, social e político. Jaques Le Goff (1982:48) afirma que “a fotografia revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. Daí a importância dos arquivos fotográficos.

Para Kossoy (1999) a fotografia guarda as experiências da vida que são irreversíveis. Contudo, a fotografia permite que essas experiências possam ser lembradas e, até, ajudar numa melhor compreensão do presente.

Por vezes, as aprendizagens que fazemos das coisas através de experiências visuais são as que retemos por mais tempo. São as mais fáceis de recordar. Ao fotografar, congelamos momentos, para mais tarde recordar. As coleções de fotografias, retidas em arquivos ao longo dos anos, são referências essenciais para ativar a memória adormecida pelo tempo.

Foi escolhida a fotografia por ser ela a que representava o tema que se pretendia explorar – a cidade de Viana ontem. Igualmente importantes foram as características físicas da fotografia pois permitem fazer reproduções, salvaguardando assim os originais que são únicos. E há ainda a assinalar o fácil acondicionamento e transporte, questão fundamental para um projeto itinerante. Para o projeto foram selecionadas somente vinte fotografias, tiradas pelo fotógrafo Galego, Manuel Filgueira Tilde, nos anos vinte, trinta e quarenta do século XX. Ele captou e procurou demonstrar as transformações urbanísticas da cidade.

Uma parte da coleção foi exposta pela primeira vez em maio de 1997, na galeria da ala nova do MAD, em parceria com o Centro de Estudos Regionais de Viana do Castelo. Essa exposição tinha como propósito homenagear o fotógrafo no seu centésimo trigésimo

aniversário de nascimento. Foi uma exposição que, devido à sua temática, teve uma enorme afluência de público, principalmente vianenses.

Na incapacidade de ser mantida e cuidada a coleção de Manuel Filgueira Tilde, foi doada ao Museu em 1963 pela sua filha Marilena Barbosa Filgueira, anos após o falecimento de sua mãe. De qualquer forma e segundo informação da filha Marilena, sempre que o pai fotografava alterações urbanísticas da cidade, de importância significativa, ele próprio realizava uma série de álbuns que posteriormente entregava ao Governo Civil, ao Museu e à Câmara Municipal para constituírem memória futura.

Durante o período de investigação para este Projeto foi encontrada, no Centro Cultural do Alto Minho, uma coleção de 280 negativos em vidro (emulsão de gelatina e sais de prata) de 13x18cm. No primeiro contacto com a coleção, verificou-se que alguns dos negativos correspondiam a fotografias da coleção do Manuel Filgueira Tilde existentes no MAD. Esta situação despertou curiosidade pelo facto de estarem separados os negativos das fotografias. Não foi possível descobrir qual a sua procedência, devido à inexistência de inventário organizado no CCAM. Contudo de imediato foi pedida autorização para uma breve análise dos mesmos no Centro Português de Fotografia, assim como para serem usados na exposição deste Projeto.

Após a visita ao CPF foi comunicado ao CCAM a importância da coleção em termos de objeto e de legado histórico. Assim, foi reconhecida, de imediato, a incapacidade do CCAM em manter tão valioso acervo na instituição, por não ter forma de proporcionar as melhores condições para a sua salvaguarda. Decidiu, então, a direção do CCAM, fazer a transferência da coleção para a guarda do MAD. Neste momento, o Museu tem à sua guarda 280 negativos de vidro, alguns ainda embalados nas caixas originais da Agfa, datados de 1920.

Aquando da receção da coleção no MAD, a primeira tarefa a ser executada foi uma triagem dos negativos. Como se apresentavam todos amontoados e sem qualquer resguardo entre si, a primeira preocupação, após a sua observação, foi perceber o estado de conservação dos mesmos. Então, depois de separados, fez-se uma primeira identificação e foram guardados individualmente em envelopes. Assim, conclui-se que dezoito negativos, dos 280, correspondiam a dezoito fotografias do acervo existentes no museu. Após esta primeira fase, procedeu-se ao registo dos negativos no livro de depósito do MAD. Este trabalho permitiu que logo de início fosse possível fazer uma seleção dos espécimes a utilizar na exposição *Viana Ontem, a Preto e Branco*.

Este Projeto tem como objetivos ativar a memória e provocar reações. Apesar de não ser dirigido a um visitante específico, a estimulação será mais significativa na camada sénior porque irá remeter para uma temporalidade que o visitante mais jovem não conheceu. Ao visitante mais novo, contudo, também, ajudará a refletir e a compreender melhor a cidade na atualidade.

O Relatório foi dividido em dois capítulos com a seguinte estrutura:

- O primeiro capítulo é dedicado à história da fotografia a nível mundial, nacional e local. Subdividiu-se este capítulo em três partes. Na primeira, faz-se uma abordagem do aparecimento da fotografia e seus principais inventores. A segunda parte é dedicada ao aparecimento da fotografia em Portugal, focando a divulgação das primeiras notícias cá publicadas sobre a descoberta oficial da fotografia em França. Tenta-se também compreender quem foram os primeiros fotógrafos profissionais a trabalhar em Portugal e o grande contributo dado à fotografia portuguesa pelos fotógrafos amadores. Na terceira e última parte deste capítulo, fala-se da fotografia em Viana do Castelo. Refere-se a existência centenária de uma Casa de Fotografia, que ainda se mantém na mesma família e aberta ao público - Casa Roriz. É também abordada a figura de Manuel Filgueira Tilde, o autor das fotografias seleccionadas para este Projeto de Exposição Itinerante, procurando compreender porque se fixou na cidade de Viana do Castelo, depois de ter viajado por quase todo mundo.

Pretende-se desta forma contextualizar o tema do Projeto, através de uma cronologia histórica da fotografia, dos seus iniciadores em Portugal e do respetivo autor das fotografias utilizadas.

- O segundo capítulo é dedicado às metodologias adotadas para o desenvolvimento e implementação do Projecto. Neste, serão explanados todos os procedimentos efetuados desde a pesquisa bibliográfica, as deslocações a entidades públicas, as entrevistas, os *ateliês* com idosos e o trabalho com o *designer* o luminotécnico e o carpinteiro.

- O terceiro capítulo foi também ele subdividido em duas partes. Na primeira, faz-se uma pequena contextualização da exposição enquanto forma de comunicação. Aborda-se o conceito de exposição - o que é, porque se faz e que tipos de exposições existem. Explica-se ainda o conceito da exposição *Viana Ontem, a Preto e Branco* – o porquê deste título, qual a mensagem que se pretende transmitir. Na segunda parte aborda-se toda a conceção do

projeto da exposição, iniciando com uma apresentação do aparecimento do MAD em Viana do Castelo, e explica-se o processo logístico da conceção da exposição. Procura-se explicar como nasceu este Projeto que tem como propósito a realização de uma Exposição Itinerante.

O desenvolvimento do Projeto baseou-se numa componente teórica, através de pesquisa bibliográfica. De forma complementar foram realizadas entrevistas abertas com a filha do fotógrafo e com fotógrafos de Viana do Castelo, para a recolha de informações necessárias sobre a biografia de fotógrafos vianenses. Foi através destes contactos e convívios com os fotógrafos, que o desenho da Exposição começou a clarificar a sua corporalização. As histórias que eram contadas, os materiais que eram usados pelos seus antepassados, foram uma fonte de inspiração para a realização do Projeto *Viana Ontem, a Preto e Branco*.

Foi igualmente concretizada pesquisa documental nos Arquivos Distrital e Municipal. O dispositivo metodológico acionado socorreu-se ainda de outras estratégias. Assim, realizou-se no MAD um *ateliê* com utentes de uma instituição de terceira idade, com o objetivo de conseguir uma identificação de algumas fotografias e ao mesmo tempo observar que tipos de reações eram expressas ao que estava a ser mostrado. O processo de pesquisa envolveu ainda algumas visitas ao CPF do Porto, no sentido de perceber com que tipo de fotografias e negativos se estava a trabalhar e quais as precauções a ter em consideração na exposição, pensando sempre na salvaguarda dos espécimes que são frágeis, originais e únicos. Também foi realizada uma viagem ao Registo Civil de Pontevedra com o intuito de obter informações específicas sobre Manuel FilgueiraTilde.

*Capítulo I*

*1. História da Fotografia*

Em 1826 surge a notícia da invenção da fotografia. Joseph Nicéphore Niépce conseguiu algo de extraordinário: finalmente fixou uma imagem. Para que Niépce chegasse a esta descoberta, muitos cientistas, filósofos e óticos, através dos seus estudos e experiências, procuraram estudar e compreender a luz. Foram alguns filósofos gregos do século VI a.C. os primeiros a enquadrar a luz num mundo natural e físico, descrevendo as suas propriedades e tentando aplicar os fenómenos a ela associados. Eles centravam-se na interpretação dos processos sensoriais, envolvendo os cinco sentidos, sendo a visão a mais nobre (BERNARDO, 2005:45).

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora, 2006) chama-se luz “ao fluxo radiante capaz de estimular a retina para produzir a sensação visual; aplicada à física é uma designação que compreende, não só radiações visíveis, mas também as radiações eletromagnéticas invisíveis”.

Sendo a luz um elemento primordial da fotografia, constituindo assim uma das suas matérias-primas, fotografar é desenhar/escrever com luz, seja ela natural ou artificial. A luz é o meio que nos permite ver, captar e sensibilizar. Sem ela, não somos capazes de perceber a cor, a forma e o conteúdo. Para que exista a fotografia, além da emulsão que o negativo possui, é necessária a luz para que a fotossensibilização se faça. A palavra fotografia deriva do grego e é composta por *foto*, que é luz, e *grafia*, que significa desenho ou escrita.

A fotografia tem origem na câmara escura ou pinhole, um quarto estanque à luz. Segundo as descrições mais antigas, o método usado era demonstrada seguinte forma: num quarto escuro, a luz atravessava um pequeno orifício (estenopo) na parede frontal e projetava uma imagem invertida numa parede ou numa tela ao fundo do quarto (Fig. 1).

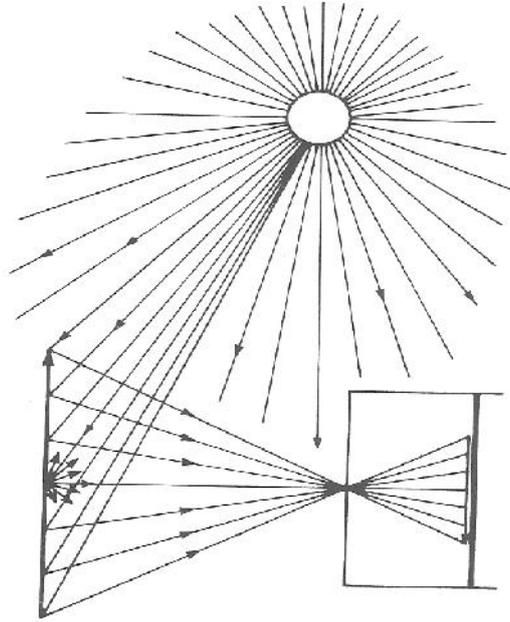


Fig. 1 - Princípio da Câmara escura (Fonte: <http://img.docstoccdn.com/thumb/orig/424993.png>)

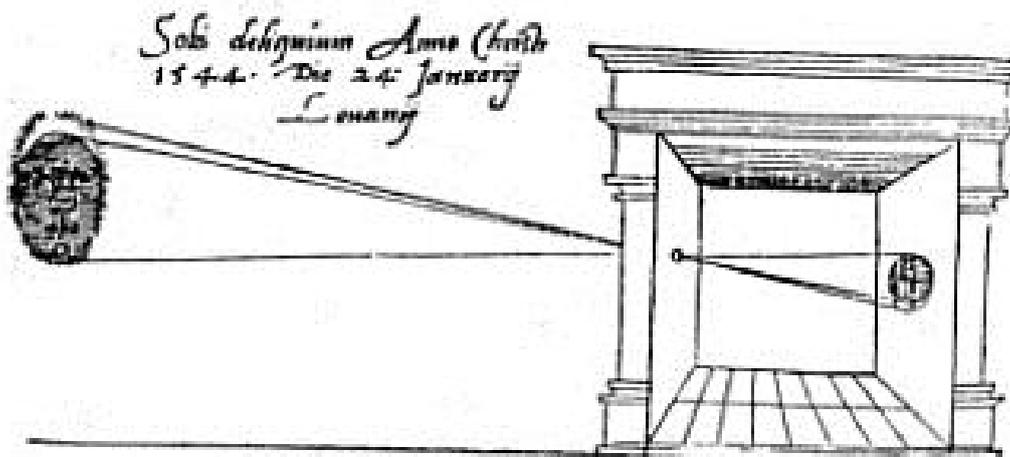
Na civilização chinesa, os moístas preocupavam-se com problemas relacionados com a física e a ótica. O filósofo Mo Tzu (470 – 391) teria sido o primeiro a verificar a formação de uma imagem invertida pelo orifício de uma câmara escura. Ele apercebe-se, também, de que os objetos refletem luz em todas as direções (BERNARDO, 2005).

No início do século XI, na Corte de Constantinopla, o filósofo Ibn al Haitam, mais conhecido por Alhazem (965-1038) e considerado uma das maiores autoridades na ótica, desenvolveu um profícuo trabalho de investigação científica. É-lhe atribuída uma vasta produção de escritos sobre geometria, física, medicina e ótica. Escreveu um tratado intitulado *Kitab – u – al - Manazia*, em que rejeita a teoria platónica da visão, afirmando que a visão era causada por um agente externo, a luz. Toda a luz vinda de qualquer fonte luminosa é uma substância que quando toca num objeto é espalhada por todos os pontos desse mesmo objeto. Este filósofo vai exercer uma profunda influência sobre todos aqueles que se interessavam pela ótica, devido à qualidade dos seus escritos (BERNARDO, 2005).

Ele observava eclipses solares através da câmara escura que era utilizada meramente com fim científico. Assim, nos séculos seguintes, a câmara escura passa a ser difundida na Europa como meio de observação dos eclipses solares, tornando-se também uma garantia de proteção do olho contra os efeitos nocivos das radiações.

Durante a Renascença, século XVI, a câmara escura será aperfeiçoada. Leonardo da Vinci faz a sua descrição minuciosa num conjunto de apontamentos sobre espelhos.

Devido aos estudos e registos gráficos sobre anatomia humana e animal e dos manuscritos sobre ótica, ele associa o funcionamento do olho humano à câmara escura. Assim, pensando no princípio de funcionamento desta, o diafragma que controla a entrada da quantidade de luz tem a mesma função que a íris do olho humano. A lente que lhe é associada tem por objetivo tornar a imagem mais nítida, equivalendo ao cristalino do olho. E por fim, a placa que tem a emulsão sensível à luz e sobre a qual se forma a imagem corresponde à retina.



### PRIMEIRA ILUSTRAÇÃO DE UMA CÂMARA ESCURA EM 1544

Fig. 2 - Primeira ilustração conhecida câmara escura. 1544 por Reiner Gemma Frisius, físico, matemático holandês (Fonte: Sougez,1996).

Ao longo do tempo foi-se verificando que a imagem projetada tinha pouca definição. Então concluiu-se que se o orifício por onde passava a luz fosse mais pequeno, a definição da imagem melhoraria. Com este ajuste surge um problema: a imagem no interior da câmara

torna-se muito escura. É então que Jérôme Cardan, em 1550, vai substituir o furo por um vidro, que possivelmente seria uma lente convergente, para melhorar a visão. Em 1558, o seu discípulo, artista e cientista napolitano, Gianbattista Della Porta, publicou no IV volume da sua obra *Magia Naturalis*, uma descrição detalhada da câmara escura e suas utilizações (SOUGEZ, 1996). Ainda no século XVI, Daniel Bárbaro propõe o uso de um diafragma para reduzir o tamanho do furo por onde passa a luz, e aumentar a nitidez da imagem.

Com o avanço da técnica, no século seguinte, a câmara escura torna-se menor, o que permite a sua deslocação com maior facilidade. As classes sociais mais abastadas possuíam a sua câmara, como um instrumento básico da sua educação. Através dela podiam dedicar-se à observação da natureza e ao desenho, com finalidades científicas e artísticas (FREUND, 2010).

A utilização da câmara escura rapidamente assume outros propósitos, o de desenhar e pintar. Sabe-se que Vermeer a usou para produzir algumas das suas obras. Foi através do seu amigo e vizinho Anton Van Leeuwenhoek, grande microscopista e fabricante de lentes, que Vermeer adquiriu algum conhecimento no campo da ótica. Ele usou a câmara escura de forma quase impercetível (SCHNEIDER, 2004: 16). A sua utilização apenas é detetada pelos contornos desfocados e pelos pontos de luz, o famoso *pointillé*. São várias as obras em que existem referências ao uso da câmara escura, por exemplo *Rua de Delft* – os edifícios salpicados de minúsculos pontos granulados de cor que fazem brilhar as gretas nas paredes de tijolos. Este aspeto estático da pintura está diretamente ligado com uma imagem que não pode ser obtida a olho nu, mas só com o auxílio de uma lente.

A utilização da câmara escura começa a ser tão usual que nova inquietude surge: a fixação das imagens obtidas através dela. É neste processo que entra a química. Na Idade Média, o alquimista Alberto Magno conhecia as propriedades fotossensíveis do cloreto de prata, que escurece pela ação da luz. Estas propriedades dos sais de prata conferiam-lhes variadas utilizações, tais como tingir marfim, madeira e, inclusivamente, o cabelo. Contudo, até finais do século XVII as propriedades da prata não foram objeto de estudo (SOUGEZ, 1996, 24).

Em 1725, Johann Heinrich Shulze, professor de anatomia da Universidade de Altdorf (Alemanha), verificou que um vidro com ácido nítrico, prata e gesso, escurecia quando exposto à luz. Batizou este produto sensível à luz de “escotóforo (que traz as trevas), em

oposição aos produtos fotofóricos (que trazem a luz) ” (Armar, 2001: 163). Após várias experiências, demonstra que os cristais de prata ao receberem luz, e não calor, como até então se pensava, se transformavam em prata metálica negra. Ao longo do século XVIII, são realizados vários trabalhos de grande rigor científico sobre a reação da prata à luz, efetuados por Wilhem Scheele (1747 – 1786), Senebier (1742 – 1809) e Giacomo Beccaria (1716 – 1781). Estavam, assim, lançadas as bases da sensitometria - ciência da medição da sensibilidade dos materiais fotográficos à luz.

Em 1802, Thomas Wedgwood e Humphrey Davy publicam um artigo no *Journal of the Royal Institution of Great Britain* sobre o resultado das suas investigações fotoquímicas. Noticiavam a obtenção e as dificuldades na fixação da imagem. Apenas era possível admirá-la à sombra e por escassos minutos. A fixação da imagem não tinha ainda sido alcançada. Entretanto, Thomas Wedgwood não teve tempo de aprofundar a sua investigação, porque morre precocemente (SOUGEZ, 1996, 25).

Sem conhecimento das investigações que eram feitas em Inglaterra, Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833), em Saint-Loup-de-Verennes (França), também efetuava investigações no campo da química com o objetivo de fixar a imagem. Em 1816, consegue fixar umas imagens da câmara escura sobre papel tratado com cloreto de prata e ácido nítrico. Era possível, desta forma, admirá-las, ainda que em condições excecionais. Finalmente, a investigação iniciada por Wedgwood e Davy era concretizada: conseguia-se a fixação de uma imagem. Mas Niépce ainda não estava satisfeito com o resultado, pois tinha obtido um negativo, quando o objetivo era um positivo. Assim, a investigação continua. Descobre, então a propriedade fotossensível do betume da judeia, um hidrocarboneto muito idêntico ao asfalto de petróleo, que endurece sob a ação do sol. Como revelador utilizou o óleo de lavanda, que dissolvia o betume nos vários pontos da chapa conforme a maior ou menor ação da luz nesses pontos, formando-se assim a imagem fotográfica. Chama a este processo heliografia - gravura com luz solar (SOUGEZ,1996: 30).

Com o avançar da investigação, começa a sentir necessidade de material mais sofisticado para a captação de imagens com maior qualidade. Tendo conhecimento da deslocação, a Paris de seu primo, o Coronel Niépce de Senney-le-Grand, encomenda-lhe novo material, uma nova câmara com prisma menisco, ou seja, a primeira câmara com uma lente com face côncava e outra convexa, a adquirir na ótica dos irmãos Chevalier. Durante a compra, o

coronel comenta com os óticos que, após várias experiências, o seu primo Joseph Nicéphore Niépce havia conseguido fixar uma imagem e como prova do que afirmava mostra-lhes uma heliogravura com uma jovem rapariga fiandeira (SOUGEZ, 1996: 39).

Em 1826 Joseph Niépce expõe, novamente, uma placa com betume da judeia durante oito horas na sua câmara e, desta vez, capta com êxito a mesma imagem de 1816: a vista da sua janela da propriedade em Gras. Finalmente, obtém desta forma o positivo. Nasce oficialmente a primeira imagem permanente – a fotografia.



Fig. 3 - Primeira fotografia de Joseph Nicéphore Niépce  
(Fonte: Sougez,1996)

A descoberta de Niépce suscita a curiosidade de Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor e decorador dos arredores de Paris, que era conhecido pelo seu espetáculo “Diorama”, onde aplicava os seus conhecimentos de perspetiva e jogos de luz. Este espetáculo consistia na

pintura de uma tela, que era colocada num ambiente escuro e iluminado de uma forma que dava a ilusão de profundidade e de movimento, e que ao mesmo tempo dava a sensação de tridimensionalidade.

Daguerre teve conhecimento do trabalho de Niépce através dos óticos Chevalier, que tinham observado a prova heliográfica de Niépce. De imediato revela interesse pela descoberta, encetando, assim, uma troca de correspondência com o inventor. Em dezembro de 1829, Niépce e Daguerre constituem sociedade. Têm como propósito aperfeiçoar a heliografia e partilhar os seus conhecimentos. Contudo, a sociedade não correu da melhor forma porque havia desentendimento quanto à escolha dos materiais a usar na sensibilização da placa fotográfica. As limitações do uso do betume da judeia, rapidamente reconhecidas por Daguerre, foram o objeto da discórdia entre ambos.

Apesar da morte de Niépce, em 1833, Daguerre dá continuidade à investigação. Assim, consegue melhorar o meio de obter imagens positivas, diminuir o tempo de exposição e fixar a imagem de forma definitiva. A esta invenção chamou-lhe daguerreótipo, uma imagem positiva obtida através de uma chapa de cobre, coberta com uma camada de prata polida. As zonas claras são formadas por uma liga de mercúrio e prata. A placa era sensibilizada durante vinte a trinta minutos na câmara escura e os cristais de iodeto de prata, quando atingidos pela luz, transformavam-se em prata metálica. Surge então uma imagem de grande detalhe depois de a chapa ser submetida aos vapores de mercúrio. Esta imagem possui várias tonalidades de cinza. Dada a sua fragilidade, o daguerreótipo era protegido dentro de um estojo com cobertura, de forma a ajudar a criar a zona escura necessária à correta leitura da imagem. Normalmente, eram apresentados em pequenos estojos de veludo, ricamente decorados. Esta invenção é divulgada oficialmente em agosto de 1839, por François Arago, na Academia de Ciências de Paris. A notícia rapidamente desperta a atenção e o interesse de uma classe dominante que possuía o verdadeiro poder e para quem a fotografia irá ser um meio de auto representação da sua condição económica e social. Torna-se acessível a industriais, banqueiros, proprietários de fábricas, homens de estado e todos aqueles que pertenciam aos meios intelectuais de Paris, ou seja, às classes sociais mais poderosas (FREUND, 2010: 35).

Antes de Daguerre, já Hipolyte Bayard havia conseguido uma imagem positiva em papel, com uma solução à base de cloreto de sódio (sal). Contudo, o positivo de Bayard ainda não possuía a qualidade e a definição de imagem do daguerreótipo. Assim sendo, Arago, em

benefício de Daguerre e do seu invento, o daguerreótipo, convence Bayard a não tornar pública a sua invenção. Como consequência dessa atitude, o nome deste físico fica para sempre arredado na história da fotografia.

Com o tempo, foi-se verificando que o método do daguerreótipo tinha alguns inconvenientes, tais como incomodidades físicas impostas pelo longo tempo de exposição. O uso de aparelhos e artigos em forma de cabides para aguentar a cabeça e manter as costas retas a que normalmente se recorria para que o modelo não pudesse mover-se, era um calvário, e por vezes, as gotas de suor escorriam pela face. Relativamente aos inconvenientes técnicos, existia o facto de cada imagem ser única, não havendo a hipótese de duplicação porque cada placa deveria ser preparada pouco tempo antes da sua utilização e revelada imediatamente após a sua exposição (FREUND, 2010: 41).

Apesar destes inconvenientes, o interesse do público pela fotografia e a importância económica que lhe estava associada favoreceram os esforços de aperfeiçoamento da técnica e dos aparelhos para fotografar. Desta forma, em 1839 o barão Sérguier construía um modelo mais leve com apenas quatorze quilos, contra os cinquenta do que era usado por Daguerre. Este aperfeiçoamento técnico tornou os aparelhos, que até à data eram estáticos, em aparelhos portáteis que permitiram aos fotógrafos sair do estúdio.

Outra inovação fundamental foi introduzida pelo inglês, William Henry Fox Talbot, em 1841. A partir do mesmo cliché negativo, consegue inúmeras provas positivas em papel - o calótipo ou talbótipo. Este processo produzia uma imagem em negativo que, posteriormente, podia ser tornada em positivo quantas vezes as necessárias.

Em 1851, o escultor inglês Frederick Scott Archer inventa a emulsão de colódio húmido que iria substituir o daguerreótipo e o calótipo. O colódio húmido era uma técnica de substituição do papel por placas de vidro. Com esta substituição do suporte era possível obter um negativo com mais qualidade, ou seja, mais nítido e igualmente reproduzível. Este negativo tinha tanta qualidade quanto o daguerreótipo. De qualquer forma, apresentava um inconveniente: a emulsão tinha de ser preparada antes de captar a fotografia, ainda húmida, e revelada logo de imediato. Só assim era possível obter a definição desejada. Isto fazia com que o fotógrafo se fizesse acompanhar de todo o material cada vez que saía para fotografar.

Em 1871, o médico e microscopista inglês Richard Leach Maddox publica no *British Journal of Photography* o resultado das suas experiências feitas com uma emulsão de gelatina e

brometo de prata como substituto do colódio húmido. Tinha conseguido assim as primeiras placas secas estáveis. Este processo foi melhorado e acelerado por Jonh Burgess, Richard Kennett e Charles Benett, entre o período de 1871 a 1878. As mudanças introduzidas permitiram diminuir o tempo de exposição para obter uma fotografia e, ao mesmo tempo, simplificaram o trabalho dos fotógrafos. Depois de preparadas, as placas tinham uma validade de seis a doze meses, antes de serem sensibilizadas. Várias empresas iniciaram o seu fabrico em quantidades industriais. Porém, as placas secas de gelatina tinham também alguns inconvenientes: eram pesadas, frágeis e o fotógrafo perdia algum tempo a substituí-las na câmara. Tornava-se necessário substituir o vidro por um suporte menos pesado e mais prático. Esse suporte é inventado pelos americanos George Eastman e W.H. Walker, que, em 1884, criam o “American Film”, um suporte maleável de gelatina pura, coberto por uma solução de gelatina de brometo de prata (SOUGEZ, 1996: 147). Iniciava-se assim a era moderna da fotografia.

## 2. O Aparecimento da Fotografia em Portugal

Nesta parte do presente Relatório não é meu objetivo apresentar um estudo exaustivo sobre a história da fotografia em Portugal, mas, antes reunir algumas evidências sobre as primeiras notícias no país relativas à descoberta da fotografia, assim como dar conta dos principais impulsionadores desta técnica em Portugal, num momento conturbado da nossa história.

Após o período das Invasões Francesas, da Guerra Civil e do triunfo da Revolução Liberal de 1820, Portugal viveu uma época de grandes e variadas alterações, a diferentes níveis: político, com a implementação dos ideais liberais que defendiam a igualdade e a liberdade entre os homens, a abolição da pena de morte e o fim do tráfico de escravos; económico, com a modernização da indústria, o desenvolvimento da mineração, a modernização da agricultura, das vias de comunicação e dos transportes; social, com a defesa dos direitos humanos, as reformas do ensino e o recenseamento da população; e, finalmente, cultural, com a disseminação do realismo como corrente artística que procurava reproduzir o mundo tal como era visto, sem o recurso aos sentimentalismos poéticos típicos do romantismo. Na pintura, destacamos Columbano, Bordalo Pinheiro, José Malhoa, Silva Porto e Aurélia de Sousa. Na literatura, temos como expoentes máximos Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Antero de Quental. A escultura está representada por Soares dos Reis (SANTOS, 1996).

O aparecimento dos cafés como um fenómeno urbano que propiciava o encontro fomentou as tertúlias e as conferências entre os artistas, liberais e todos os que quisessem fazer parte das transformações da época. Era muitas vezes nestes espaços que eram organizadas novas formas de intervenção e de luta, numa sociedade que tentava modernizar-se com o advento da industrialização. A liberdade de imprensa vai contribuir diretamente para um aumento significativo de publicações, sobretudo de jornais, fazendo crescer a circulação de ideias e constituindo, ao mesmo tempo, um estímulo à produção literária (SANTOS, 1996: 372).

Embora a grande massa da população continuasse a apresentar grandes taxas de analfabetismo, o culto de bem escrever e bem falar era largamente difundido e apreciado pela nova sociedade burguesa que começava a liderar, através da importância que ia adquirindo.

Todas estas transformações da sociedade portuguesa do século XIX são propícias ao aparecimento de algo inovador como a fotografia. Ela veio mudar radicalmente as formas de relacionamento entre as pessoas e veio ainda ilustrar as profundas mudanças sociais que decorriam ao longo desse período.

Em fevereiro de 1839, chega a Portugal a primeira notícia sobre a fotografia. Foi o jornal *O Panorama, de Lisboa*, que, num artigo intitulado *Revolução nas artes do desenho*, anunciava as descobertas de Daguerre e Talbot. Um mês após, em março, a *Revista Litteraria do Porto* publica outra notícia intitulada *Desenho obtido pela luz, ou processo segundo o qual os objetos por si mesmo se desenharam sem socorro a lápis*. Em janeiro de 1840, uma vez mais, *O Panorama* descreve pormenorizadamente todo o processo de produção do daguerreótipo (SENA, 1991).

Durante os anos quarenta do século XIX, os fotógrafos de daguerreótipos espalham-se por todo o mundo e Portugal não é exceção. Chegam a Lisboa e ao Porto por via marítima, já que estas cidades faziam parte das escalas dos navios que viajavam para o Brasil, Argentina e Oriente. A informação sobre a passagem dos retratistas estrangeiros por Portugal é escassa, sendo unicamente noticiada através de pequenas notas em alguns periódicos existentes na época (SENA, 1991). O novo invento é introduzido em território português por retratistas estrangeiros que estavam de passagem ou que por cá fixaram residência. Na ilha da Madeira, por exemplo, em 1847, dada a existência de uma colónia britânica influente, regista-se a utilização do daguerreótipo por dois retratistas, Mr. Leanly e Mr. Seweles, cuja permanência durante um mês na ilha é anunciada no periódico local *O Defensor* (SOUGEZ, 2001: 169).

A maioria dos fotógrafos que se instalou temporariamente em Portugal procurava locais perto dos centros das cidades, principalmente nas ruas com maior movimento comercial. Tratava-se de espaços frequentados pela burguesia abastada que, não olhando a contenções nos gastos, era recetiva à moda do retrato, através da qual se fazia representar perante a sociedade a que agora pertencia (SENA, 1991).

Em 1841 foram feitos, por William Barclay, os primeiros daguerreótipos em Portugal, que servirão de base às litografias do álbum *Le Portugal Pittoresco et Architectural dessiné d'Après Nature*, que será publicado em Paris em 1846 (SOUGEZ, 2001). Por volta de 1847, Wenceslau Cifka, agrónomo nascido em Praga, é um dos primeiros a abrir um estúdio de

retratos daguerreótipos em Lisboa, na Rua Direita das Necessidades. Porém, em 1854 parte para Paris com o objetivo de estudar técnicas fotográficas mais avançadas.

Em fevereiro de 1847, o jornal *Chronica Eborensis* anunciava que, entre 25 de março de 1846 e 6 de setembro de 1852, hábeis professores estrangeiros tiravam retratos daguerreótipos no convento de Loios. Eram eles: o inglês William Reynolds; o retratista italiano Caetano Marras; o espanhol José de Mera e o francês Jules Forestier. Além destes, destacaram-se também a exercer em Portugal o inglês James Joseph Forrester, mais conhecido por Barão de Forrester (MAGALHÃES, 2009:24), a família Fritz, Jean Laurent, Francesco Rocchini, Karl Emil Biel (conhecido como Emílio Biel) e Frederick William Flower (SENA, 1991).

Em 1858, o pintor e fotógrafo francês Amédée Lemaire de Ternante, que integrava a comitiva acompanhando a princesa D. Estefânia aquando do seu matrimónio com D. Pedro V, realiza o *Álbum de Fotografias de Lisboa*. A particularidade deste álbum residia no facto de ter sido feito por um cidadão estrangeiro que estava de passagem por Lisboa. É o registo mais completo de albuminas originais que existe da cidade do século XIX. São representados aspetos do património monumental, como também algumas das vistas gerais da cidade.<sup>1</sup>

Mas não foi somente através dos fotógrafos estrangeiros, profissionais e amadores, que Portugal viu a fotografia introduzir-se no território. A partir de 1850 são fundados os primeiros estúdios de fotografia através de Miguel Novais, no Porto, dos irmãos Gomes, em Lisboa, de Lucas Almeida Marrão, também em Lisboa, e da Casa de Fotografia de Vicente Gomes da Silva, na Madeira. Para além destes estúdios, tem início uma geração de fotógrafos profissionais portugueses, dos quais se destacam João Francisco Camacho, Augusto Bobone, José Joaquim da Costa Fernandes e, mais tarde, Joshua Benoliel, que contribuíram largamente para a divulgação das técnicas fotográficas. Joshua Benoliel é considerado o criador da reportagem fotográfica. Fez a cobertura jornalística dos grandes acontecimentos da época, acompanhando os reis D. Carlos e D. Manuel II nas suas viagens ao estrangeiro (BAPTISTA, 2010).

---

<sup>1</sup> Associação Portuguesa de Photographia – <http://apphotographia.blogspot.pt/2007/02/Coimbra-nos-primordios-da-Photographia.html>.

Ser fotógrafo de profissão, ou mesmo como amador, era entendido como pertencer a uma elite, na medida em que era necessário ter capacidade económica para adquirir os materiais, que eram caros e na sua maioria provenientes do estrangeiro, e também pelo convívio social de que os fotógrafos usufruíam. Como foi referido anteriormente, a fotografia continuava ainda a ser acessível somente a quem tivesse poder económico.

Pela segunda metade do século XIX, quer os jornais, quer as revistas da época - A Revista *Pittoresca e Discriptiva de Portugal*, dirigida por Narciso da Silva, em 1862, *A Ilustração Portuguesa*, *O Álbum Lisbonense* de Augusto Xavier Moreira e *Os Contemporâneos* de 1866, começam a utilizar a fotografia para ilustrar as notícias. A intenção era o leitor compreender melhor o que lia e, principalmente, conseguir captar novos leitores, uma vez que eram raros os livros adornados com imagens.

Surgem também publicações em exclusivo dedicadas à fotografia, como *A Arte Photographica*, revista mensal cujo primeiro número é publicado em janeiro de 1884, no Porto, pela *Photographia Moderna – Editora*. Em janeiro de 1900, inicia-se a publicação do *Boletim Photographico*, em Lisboa, sob a direção de Arnaldo Fonseca e a edição comercial da casa Worm e Rosa, que consegue manter a periodicidade mensal até 1914. Grande parte desta atividade editorial dedicada à fotografia deve o seu sucesso aos fotógrafos amadores portugueses, uma vez que a fotografia era mais um passatempo do que um modo de vida. Assim, destacamos a principal figura portuguesa da época, Carlos Relvas, que foi, graças à sua condição económica e social, um dos grandes impulsionadores da fotografia em Portugal. A sua fortuna permitiu-lhe uma intensa atividade no que respeita às viagens ao estrangeiro que frequentemente fazia para conhecer os principais *ateliês* da Europa. Desta forma conseguia contactar com os melhores mestres e obter material bastante sofisticado, desde máquinas fotográficas aos melhores livros técnicos. Por conseguinte, José Relvas conseguiu uma “variedade de aparelhagem fotográfica e produtos químicos que lhe possibilitaram adotar as técnicas e os processos mais modernos que a sua época conheceu” (Vicente, 1984: 45). Mas a sua vasta actividade fotográfica não ficou apenas pela execução de fotografias. A ele se deve, a invenção de um sistema de substituição rápida e cómoda de objectivas que acaba por ganhar o prémio de Medalha de Progresso na exposição de Viena de Áustria em 1873 (VICENTE, 1984: 44). Mais tarde o sistema viria a ser comercializado nos Estados Unidos da América. De destacar, ainda, a construção, no jardim da sua casa na

Golegã, do primeiro estúdio fotográfico de raiz, e causou grande impacto e admiração em Portugal e no estrangeiro. O qual foi desenhado pelo próprio. A dedicação de José Relvas à fotografia foi de tal maneira empenhada que se viu obrigado a remodelar alguns espaços do estúdio para habitação, pois fazia as suas refeições e descansava no próprio estúdio para, desta forma, estar mais perto dos seus trabalhos e invenções. É igualmente reconhecida a sua generosa hospitalidade e os seus ensinamentos a quem pretendia aprender a arte de fotografar.

Outro fotógrafo amador que deu importante contributo à fotografia, mas aplicada à ciência, foi José Júlio Rodrigues, formado em Matemática pela Universidade de Coimbra e lente de Química na Escola Politécnica de Lisboa. No reinado de D. Luís, em 1872, é fundada sob sua orientação a Secção Fotográfica da Direção-Geral dos Trabalhos Geodésicos. É ainda uma equipa chefiada por ele que faz as primeiras fotografias com luz de magnésio, no interior dos túneis de lava da Ilha Terceira nos Açores, em 1891 (BAPTISTA, 2010).

Em Portugal como na restante Europa, a nobreza perde importância a favor de uma nova burguesia que ascende rapidamente. De certa forma esta mudança social vai ajudar a que a fotografia se democratize e se torne acessível a qualquer pessoa (BAPTISTA, 2010). Existe ainda outro fator relevante para a sua democratização. Surgem os fotógrafos ambulantes, que eram curiosos da fotografia, não detendo qualquer conhecimento aprofundado da técnica, e que, a troco de alguns centavos tiravam retratos. Estes “profissionais” percorriam as feiras e romarias por todo país. Como não podiam transportar o laboratório de revelação consigo, apenas levavam o essencial, o que não era suficiente para fazer bons retratos devido ao escasso tempo que possuíam. De qualquer forma, foi através deles que a fotografia chegou aos locais mais recônditos de Portugal.

### 3. A Fotografia em Viana do Castelo

Dada a pouca bibliografia existente sobre o tema da fotografia e fotógrafos de Viana do Castelo, houve necessidade de fazer um demorado trabalho de campo. Este requereu a deslocação por várias vezes à cidade Porto, no intuito de obter informações através da filha (Marilena Barbosa Filgueira) do fotógrafo Manuel Filgueira Tilde, o autor da coleção que serviu de base ao atual Projeto de Exposição. Também foram efetuadas várias deslocações aos *ateliês* dos fotógrafos mais antigos existentes em Viana do Castelo.

Nos dois casos, a metodologia acionada foi a das entrevistas abertas. Optou-se por esta modalidade de recolha de informação, por ser aquela que permitia dar ao entrevistado alguma liberdade de falar informalmente e, assim, obter dados mais diversificados.

Na entrevista aberta, a interferência do entrevistador deve ser mínima, este deve assumir uma postura de ouvinte e só em caso de necessidade deve interromper o entrevistado. A principal vantagem deste tipo de entrevista é a de permitir aos entrevistados aceitarem falar sobre determinados assuntos (SELLTIZ, 1987).

HAGUETTE (1997) define a entrevista como um processo de interação social entre duas pessoas, na qual o entrevistador tem como objetivo a obtenção de informações da parte do entrevistado. Para que uma entrevista seja bem sucedida é necessário criar uma atmosfera amistosa e de confiança com o entrevistado. Só assim, é possível obter resultados benéficos e fiáveis.

A interação entre o entrevistador e o entrevistado favorece as respostas espontâneas, ao mesmo tempo que se dá uma maior proximidade, o que vai permitir ao entrevistador tocar em assuntos mais complexos e delicados. Isto só é possível devido ao carácter informal da entrevista, que conduz a uma troca afetiva entre as duas partes.

Esta modalidade de recolha de dados permite, ainda, entrevistar pessoas que não sabem ler ou escrever. Oferece a possibilidade de corrigir enganos dos entrevistados. É permitido ao entrevistador recorrer a materiais visuais – fotografias, neste caso – que permitam ao entrevistado lembrar de alguns acontecimentos e situações (SELLTIZ, 1987).

A investigação recorreu ainda a pesquisas em publicações da época, nomeadamente: *Almanak de Vianna do Castello e seu District* todos anos de 1894, 1896, 1898, 1899, 1900, 1905, 1906, 1908, 1909, 1910; *Anuário do Distrito de Viana do Castelo*, Volume I de 1932;

*Arquivo de Viana de Viana do Castelo - Repositório de Estudos e Curiosidades Regionais*, Volume I número 11, de novembro de 1934 e *Alto Minho Revista Ilustrada de Investigações Regionais, Arte Arqueologia, Etnografia*, Volume I, de 1934. Através destas publicações foi possível dar conta de alguma da atividade profissional de Manuel Filgueira Tilde, atendendo à publicação de anúncios relativos à sua casa comercial.

Com as estratégias metodológicas enunciadas, foi possível alcançar algumas informações que se passam a referir. As fotografias mais antigas que se conhecem de Viana do Castelo datam de 1862/63 e foram tiradas por Antero Seabra, numa passagem que fez pelo Minho<sup>2</sup>. O seu trabalho valorizava as povoações mais importantes, os lugares históricos e as paisagens pitorescas do reino distribuídos pelo Minho e Beiras (OLIVEIRA, 2003:12).

Tal como aconteceu nos grandes centros urbanos de Porto e Lisboa, o primeiro fotógrafo profissional de que há registo em Viana do Castelo é de Pontevedra – Espanha. Chamava-se José Maria Mesêgo Y Paso e tinha o seu laboratório no *chalet-atelier* na Rua Manuel Espregueira (hoje Rua Cândido dos Reis). No mesmo ano (1894), existiam outros fotógrafos, mas todos amadores: Júlio Pereira Gomes Roza, na Avenida Rocha Paris, Severino António de Castro, na Rua do Loureiro e José Maria Rodrigues Carvalho, na Avenida Conde Carreira. A partir de 1905, surge nas publicações vianenses um anúncio de mais uma Casa de Fotografia: a *Viannense, de M. Filgueira, na Rua S. Sebastião*.

Só em 1911 surgirá outra Casa de Fotografia em Viana do Castelo, a de Domingos Roriz. Conseguiu-se apurar que este fotógrafo só publicitará a sua casa comercial em 1932, quando começa a ter reconhecimento público. A sua atividade como fotógrafo desenvolveu-se no 1º andar da Rua 8 de maio (hoje, Rua Gago Coutinho), a mais movimentada da cidade. Além de estúdio fotográfico, era aqui que, também, vivia com a sua família. Era num dos patamares das escadas que tirava as fotografias para poder aproveitar a luz natural, proveniente da claraboia e controlada através de grandes cortinados. Os cenários de fundo eram feitos pelo próprio Domingos Roriz, que foi um dos aprendizes de Manuel Filgueira Tilde.

---

<sup>2</sup> De nome completo, Antero Frederico Ferreira de Seabra da Mota e Silva, nasceu em Pombal, em 1821, e faleceu em Lisboa, em 1883. Foi militar de profissão, mas sempre teve inclinação para as artes, o que o levou a frequentar a Academia Portuense de Belas Artes entre 1848 e 1852. Em 1863, ganha uma medalha de prata, na classe de fotografia, na Exposição Agrícola de Braga.

Recentemente comemoraram-se os cem anos de atividade da Casa Roriz, que se mantém, ainda, na mesma rua e no mesmo espaço comercial. Esta homenagem foi feita pelo seu descendente Joaquim Roriz, que além de perpetuar a memória do seu tio-avô, mantém a atividade da família.

Durante os anos trinta do século XX e com o advento da Guerra Civil Espanhola, radica-se no distrito de Viana do Castelo outro fotógrafo (na realidade pintor de profissão, com curso de Belas Artes da Real Academia de São Fernando de Madrid), vindo de Ferrol – German Iglesias. Segundo informações obtidas através do seu neto (Félix Iglesias Llano), também ele atualmente fotógrafo em Viana do Castelo, ter-se-á tornado fotógrafo por mero acaso.

German chega clandestinamente ao distrito de Viana do Castelo e, para não ser capturado pelas autoridades portuguesas, não se fixava numa única cidade ou vila. Por onde passava pedia alojamento nas paróquias e, como forma de pagar a sua hospitalidade, começou por exercer uma profícua atividade artística nas igrejas, pintando altares e quadros com cenas religiosas. O reconhecimento do seu trabalho começa a despertar a atenção das personalidades locais que, então, pretendiam fazer-se retratar aos olhos de tão exímio artista, como forma de perpetuar a sua imagem. German começa então a fazer pintura de retrato, trabalho que requeria a presença do modelo por várias horas. Tendo conhecimento que outros pintores utilizavam a fotografia como forma de encurtar o tempo e até de ausentar o modelo, esta arte acaba por alterar a vida do pintor. De forma a agilizar o seu trabalho, decide também adquirir material fotográfico e começa a pintar a partir da fotografia (FÉLIX IGLESIAS LLANO, 2011).

Com o passar do tempo, torna-se fotógrafo ambulante, percorrendo romarias, feiras e festas por todo o país. Para onde quer que fosse, levava a sua “*barraquinha*” construída em pano, onde não faltavam os adereços necessários para tirar os retratos. Apesar de não ser fotógrafo de formação, a exigência de perfeição e qualidade era a mesma que colocava na pintura.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Os atuais descendentes de German Iglesias mantêm, há vários anos, a tradição de visitarem os locais por onde ele passou e deixou obra. A Igreja Matriz de Ovar é talvez o local mais emblemático. Ela possui uma pintura cujas figuras representadas tiveram como modelos de inspiração a esposa e os filhos de German Iglesias. Estas visitas organizadas pelos descendentes é a maneira encontrada por eles, para não deixarem que os novos membros da família esqueçam um legado artístico e patrimonial.

Em suma, a história das Casas Fotográficas de Viana é feita pelas memórias contadas pelos descendentes dos primeiros fotógrafos que se fixaram na cidade. A forma por eles encontrada para fazer perdurar tão nobre profissão foi dar-lhe continuidade. Desta feita, a grande maioria das casas comerciais da cidade hoje existentes em Viana do Castelo mantém-se nas famílias dos fotógrafos de outrora.

### 3.1. Manuel Filgueira Tilde



Fig. 4 Manuel Filgueira Tilde

(Fonte: fotografia cedida por Gonçalo Fagundes Meira)

Dedicamos uma atenção especial a Manuel Filgueira Tilde, por se tratar do autor das fotografias escolhidas para desenvolver este Projeto. Foi bastante difícil encontrar informação biográfica sobre este fotógrafo, tendo apenas sido detetados dois artigos que o referem. Um deles publicado em 1997 é da autoria de António Matos Reis, então Diretor do Museu Municipal. Foi produzido aquando da primeira exposição em torno do fotógrafo no Museu, intitula-se *Manuel Filgueira Fotógrafo de Viana (1866 – 1955)*. O outro é de Gonçalo Fagundes Meira, e foi publicado em 2009, na revista *A Falar de Viana Romaria de Nossa*

*Senhora da Agonia*, com o título *Manuel Filgueira Um Eminente Fotógrafo de Viana do Castelo*. Apesar do primeiro anúncio à sua Casa Fotográfica datar de 1905, Manuel Filgueira tinha iniciado a sua atividade como fotógrafo já em 1901. A primeira fotografia que fez em Viana representa uma senhora em pé, num cenário de jardim. Nela encontra-se escrito, na frente, a seguinte inscrição: “Primera fotografia que quite en Vianna”, sendo ainda visível a data de dezembro de 1901 e a assinatura M. Filgueira (REIS, 1997).

Da pesquisa efetuada no Arquivo Distrital, no Arquivo Municipal e no Registo Civil, foi escassa a informação reunida, uma vez que Manuel Filgueira Tilde nunca chegou a adquirir a nacionalidade portuguesa. Assim, todos os registos relativos à sua pessoa se encontram em Espanha, o seu país de origem<sup>4</sup>. Foi contudo possível reconstituir parte significativa da sua vida. Manuel Filgueira Tilde era filho único de Manuel Filgueira Ruival e de Benedita Tilde Camacho. Adotou a cidade de Viana do Castelo como sua segunda cidade natal, tendo aí constituído a sua numerosa família (esposa e quinze filhos) e desenvolvido a sua atividade como fotógrafo profissional. Nasceu a 22 de abril de 1866, em Espanha, na província de Pontevedra, e morreu a 16 de janeiro de 1955, em Viana do Castelo, na freguesia de Monserrate (MARILENA FILGUEIRA 2011).

Após uma longa viagem de barco pelo mundo, chega a Viana em 1901. Num curto passeio que fez à cidade e ao Monte de Santa Luzia, fica deslumbrado com a paisagem que tem diante de si. A mesma paisagem que o inspirou a tecer o gracioso elogio à cidade *o cenário perfeito da ópera*, querendo referir-se ao rio, ao mar e à montanha (MARILENA FILGUEIRA, 2011). Assim, o magnetismo paisagístico levou-o a fixar-se em Viana durante os 54 anos seguintes, onde montou o seu estúdio fotográfico e a sua residência localizada no número 154 da Rua São Sebastião (REIS, 1997).

Apesar de não existir nenhum registo oficial que confirme o seu vínculo profissional a quaisquer instituições locais, nos seus anúncios assumia-se como o fotógrafo oficial da Câmara Municipal e da Comissão de Iniciativa e Turismo de Viana do Castelo (anexo nº1).

---

<sup>4</sup>Por outro lado, em Pontevedra, cidade de onde é natural, não foi possível ter acesso a nenhum tipo de informação sem a autorização dos familiares.

A pedido dessas instituições para quem fazia trabalhos ou por vontade própria, vinha várias vezes para a rua com o tripé de madeira, a caixa com a objetiva e as chapas fotográficas às costas, com a intenção de captar pela última vez imagens de casas e paredões prestes a serem demolidos, ou, então, para registar obras em curso, das quais resultavam a alteração de muitos dos aspetos da cidade. Foi assim, designadamente com a construção do Templo de Santa Luzia, com o novo porto de mar, o alargamento de ruas, a construção de novas urbanizações e a abertura da avenida principal da cidade (REIS, 1997). Fotografou ainda a visita a Viana do Castelo do rei D. Carlos e do príncipe Luís Filipe em 1903.

No início do século XX, a fotografia utilizava fundamentalmente a luz natural. Por isso os estúdios tinham de ser locais bem iluminados e, ao mesmo tempo, estarem preparados com cortinas que permitissem dosear a quantidade de luz nas várias fases de execução do trabalho. Assim, como Carlos Relvas, também Manuel Filgueira Tilde construiu o seu próprio estúdio ao fundo do quintal da sua casa (MEIRA, 2009). O *Almanak de Viana e seu Distrito de 1905*, num pequeno anúncio, informava da existência do *ateliê* de Manuel Filgueira Tilde construído segundo o modelo americano, correspondendo a todas as exigências da arte fotográfica (anexo 2). O telhado do estúdio era feito em telhas de vidro, para tirar o melhor proveito da luz natural, e possuía vários cenários construídos e pintados pelo próprio e por sua filha, Marilena Filgueira (MARILENA FILGUEIRA, 2011).

Como bom profissional, Manuel Filgueira sempre procurou a perfeição nos trabalhos que executava. Essa procura constante da perfeição exigia um profundo estudo das fórmulas químicas utilizadas, o que permitia alterá-las para obter efeitos de luz e de tonalidades diferentes (REIS, 1997).

Foi também mestre de alguns jovens de Viana que queriam iniciar-se na profissão de fotógrafo.

Manuel Filgueira era igualmente rádio amador, talvez dos primeiros em Viana do Castelo. Esta era uma forma de se manter em contacto com várias partes do mundo e de conseguir informações acerca do que se fazia lá fora na área da fotografia (MARILENA FILGUEIRA, 2011).

Como naquela época viver somente da fotografia não garantia o sustento de tão numerosa família, aproveitou o facto de ser um conhecedor em várias matérias para montar, no rés do chão de sua casa, uma oficina onde reparava todo o tipo de aparelhos elétricos. Construía,

transformava e reparava aparelhos para ondas extra curtas, médias e longas, chegando mesmo a tornar-se representante da PHILIPS em Viana (MARILENA FILGUEIRA, 2011).

Como estudioso tinha interesse pela área da saúde e da medicina. Sempre que os seus conhecimentos o permitiam, ajudava quem o procurava. Os reconhecimentos dos seus préstimos nesta área, durante a Primeira Guerra Mundial, valeram-lhe uma condecoração pela Cruz Vermelha Portuguesa (REIS, 1997).

*Capítulo II*

*1. Metodologias de trabalho*

*Viana ontem, a preto e branco* é um Projecto que aborda os vários caminhos a percorrer para a conceção de uma exposição itinerante de fotografias. Estes caminhos dividiram-se em várias direções. Assim começou-se por fazer uma contextualização do tema, viajando através da cronologia histórica da fotografia. A contextualização parte da história geral da fotografia a nível mundial, a sua descoberta e seus inventores, para a história nacional, focando-se sobretudo nas primeiras notícias sobre a fotografia e os seus impulsionadores. Finalmente foca a história local identificando quem foram os primeiros fotógrafos e como surgiram. O afunilamento da informação tinha em mente os propósitos do Projeto.

Para obter estes resultados, o primeiro passo realizado foi uma consulta à biblioteca pessoal. Durante esta pesquisa começou a ser necessário o cruzamento e o complemento de informação. Deste modo, e a partir daqui, deu-se início à pesquisa bibliográfica na biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e na Biblioteca Municipal de Viana do Castelo. Nesta última, além da pesquisa efetuada na sala pública, houve necessidade de recorrer à secção dos reservados, que é o local onde estão as publicações mais antigas sobre a cidade. Não é permitida a requisição destes documentos. Deste modo efetuaram-se várias deslocações para fazer o seu estudo *in loco*. No total da pesquisa foram consultadas as seguintes publicações: *Almanak de Vianna do Castello e seu Districto Commercial, Burocratico, Descriptivo, Chorographico e Histórico* para 1898/ 2º Anno da sua Publicação; *Almanach Viannense, Vianna do Castello e o Districto* de 1900, 1905, 1906, 1908, 1909 e 1910; *Alto Minho, Revista Ilustrada de Investigações Regionais – Arte, Arqueologia, Etnografia*, 1º Volume, Edição nº1 de Janeiro e Fevereiro de 1935; *Anuário do Distrito de Viana-do-Castelo, Volume I* 1932; *Arquivo de Viana-do-Castelo, Repositório de Estudos e Curiosidades Regionais, Volume I nº 11*, Novembro de 1934.

Durante a fase de investigação bibliográfica verificou-se a existência de pouca informação sobre o fotógrafo e o seu trabalho. Sendo as fotografias da autoria de um fotógrafo galego, que se radicou na cidade de Viana do Castelo e como forma de conseguir obter informação relevante sobre a sua identidade pessoal e atividade profissional, houve também

necessidade de recorrer ao Registo Civil e Arquivo Distrital de Viana do Castelo para consultar os Livros de Assentos de Nascimento. Contudo, não foi encontrada nenhuma informação pelo fato de Manuel Filgueira Tilde nunca ter adquirido a nacionalidade portuguesa. Portanto, a informação necessária encontrava-se no Registo Civil de Pontevedra. No Arquivo Municipal de Viana do Castelo, a documentação consultada foi o livro de Atas da Câmara Municipal de Viana do Castelo datadas de Maio de 1888, Julho de 1921, 1961, 2008 e Janeiro 2012. Foi ainda consultado o Livro de Registos de Inumações de Adultos de 1945 -1958, cota: 2402. Neste conseguiu-se unicamente averiguar o seu óbito no ano de 1955 na Freguesia de Monserrate em Viana do Castelo. Na sequência desta pesquisa e segundo algumas informações biográficas fornecidas por uma descendente (filha) de Manuel Filgueira Tilde foi efetuada, ainda, uma viagem ao Registo Civil de Pontevedra, com o intuito de consolidar a informação obtida. Aí não foi possível consultar dados biográficos por ser necessária uma autorização especial, por escrito, dos familiares e por o pedido ter de dar entrada através do consulado de Espanha em Portugal. Como seria um processo bastante moroso e burocrático esta linha de pesquisa foi colocada de parte nesta fase do Projeto. Não foi, contudo, excluída de todo pois, mais tarde no futuro, poderá ser utilizada para enriquecer a coleção do MAD.

Uma vez que as fotografias e os negativos eram originais solicitou-se apoio técnico ao CPF do Porto, no sentido de obter informações sobre a sua conservação quer para a sua salvaguarda e manutenção, enquanto coleção do MAD quer para a utilização na exposição, mas devido à fragilidade dos materiais conclui-se que o mais sensato seria efetuar uma digitalização e utilizar este processo para obter cópias quando fosse necessário visualizar e utilizar estes materiais. Além deste trabalho também se conseguiu identificar a tipologia dos espécimes. A reprodução das fotografias foi feita pelos técnicos do Gabinete de Design da Câmara Municipal de Viana do Castelo. Quanto aos negativos em vidro, como não havia a possibilidade de reproduzi-los, e uma vez que a exposição teria um carácter itinerante conseguiram-se as informações técnicas necessárias sobre as suas condições óptimas de humidade relativa, temperatura, luminosidade e transporte.

A história da fotografia em Viana do Castelo foi contada na primeira pessoa pelos familiares dos antigos fotógrafos da cidade, nomeadamente pela filha de Manuel Filgueira Tilde - Marilena Barbosa Filgueira, pelo descendente de German Iglesias – Félix Iglesias Llano, pelo descendente de Domingos Roriz – Joaquim Roriz - e ainda José Manuel Dias, que não sendo

descendente de fotógrafos, abraçou a profissão há 50 anos. Este ainda se recordava, de quando era criança de espreitar pela porta do estabelecimento do Sr. Manuel Filgueira na Rua de S. Sebastião (atual Rua Manuel Espregueira).

Para a abordagem destas pessoas a técnica utilizada foi a entrevista aberta com duas variantes. Com a filha do autor das fotografias -Marilena Filgueira- recorreu-se à entrevista semi-estruturada. Para tal, foi feito um portefólio com as cópias das vinte fotografias selecionadas para o Projeto, às quais se anexou uma folha em branco onde eram anotadas todas as informações sobre as imagens e memórias que elas traziam sobre o seu pai. Por este processo foi possível conduzir a entrevista de forma a chegar à informação necessária, ou seja, a uma informação bastante específica sobre o pai, sobre a sua vida enquanto fotógrafo que viajou pelo mundo e se radicou em Viana do Castelo, e ao mesmo tempo obter outros dados centrais para a montagem da exposição, tais como: identificação espacial e temporal de algumas fotografias e o seu percurso até integrarem o acervo do MAD. As entrevistas com a filha do fotógrafo, num total de sete, foram efetuadas na sua residência, localizada no Monte dos Burgos, na cidade do Porto.

Com os quatro fotógrafos de Viana do Castelo as entrevistas foram completamente abertas ou não-estruturadas, ou seja, não existiu um guião nem indutores pré - definidos. Esta opção foi tomada porque se pretendiam depoimentos livres sobre a restante história da fotografia em Viana do Castelo. Esta modalidade de recolha de dados foi profícua na medida em que permitiu deixar as pessoas falar livremente sobre os seus antepassados e da importância que tiveram no aparecimento da fotografia em Viana do Castelo. As entrevistas, num total de três a cada fotógrafo, foram todas realizadas nos seus laboratórios. Também com estes, as entrevistas foram registadas em suporte escrito manual com o nome dos fotógrafos e respetivas casas comerciais.

Após todo este trabalho e já com a ideia conceptual da exposição foi premente contactar técnicos especializados na área do *design*, da luz e da carpintaria para a execução da montagem deste Projeto. A constituição desta equipa de trabalho serviu de apoio à materialização das ideias, à consolidação e ao conhecimento de materiais a usar na concretização da exposição, tendo sempre em mente o seu carácter itinerante. O trabalho com o *designer* foi importante, na medida em que ajudou a desbloquear algumas questões concetuais, nomeadamente o fato de inverter o aspeto físico e funcional da “máquina fotográfica”, ou seja, a imagem é captada pela objetiva, e neste Projeto a imagem sai da

objetiva. Esta solução dá uma organização estético - espacial mais equilibrada mantendo a essência da fotografia e modificando unicamente a forma de a apresentar.

Para finalizar todo um percurso metodológico foi realizado no dia 18 de maio de 2011, um *ateliê* com idosos. Este foi integrado nas atividades desenvolvidas pelo MAD para assinalar o Dia Internacional dos Museus. Assim foram convidados idosos do Lar de Santiago. A escolha recaiu sobre esta instituição por se localizar perto do museu, facilitando-lhes a sua deslocação autónoma. O número de participantes foi de oito, sete do sexo feminino e um do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 75 e 86 anos. Através do *ateliê* foi possível a identificação de algumas fotografias sendo estas, também, utilizadas como um veículo para percepcionar e perceber emoções e lembranças que as mesmas lhes traziam. As fotografias foram projetadas no auditório onde era possível vê-las em grande plano.

Durante esta atividade foram registadas através de suporte escrito manual, valiosas histórias e informações para este Projeto e para o MAD.

*Capítulo III*

*1. Exposição e sua importância*

Como seres sociais que somos, temos necessidade de partilhar. A partilha assume várias formas e momentos: é comunicar, é dar continuidade a algo iniciado por outro, noutra momento e noutra época, é um bem que passa de geração em geração, é não esquecer o nosso legado cultural. Essa partilha, porque não, pode assumir a forma de uma exposição. Que função mais nobre tem um museu do que a de comunicar, sendo que expor pode também ser partilhar, revelarmo-nos como interlocutores de uma mensagem que se pretende transmitir.

As exposições converteram-se num fenómeno sociocultural no âmbito das atividades habituais dos museus. Constituem nos nossos dias um instrumento indispensável de apresentação, interpretação e difusão das coleções. Como define a nova museologia (FERNÁNDEZ, 1999), a exposição é uma das formas mais importantes de comunicação que o museólogo tem ao seu dispor. Trata-se de um trabalho essencial de aproximação e diálogo com a comunidade. Uma exposição pode ter como finalidade dar a conhecer alguns dos momentos mais significativos da história e da cultura, evidenciando acontecimentos e personagens centrais para a sociedade local. É um meio que permite ao museu abrir-se para o exterior. Como afirma Greenhill (1994) as exposições são veículos de transmissão de ideias, de conhecimentos e de valores. Das várias atividades desenvolvidas nos museus, a exposição é aquela que mais impacto tem, por ser um ato que se torna público. O trabalho de investigação, de inventariação, de conservação e restauro que uma equipa de profissionais do museu desenvolve ao longo de meses ou até anos, é recompensado no momento em que é tornado público, por exemplo, no momento da inauguração da exposição. Segundo Scheiner (1998), sem as exposições, os museus poderiam ser centros de documentação,

arquivos, eficientes reservas técnicas, centros de pesquisa ou laboratórios de conservação, mas não museus.

O museu é uma instituição que tem vindo a sofrer constantes mudanças. No século XVIII, os museus eram autênticos gabinetes de curiosidades, que tinham os objetos expostos segundo uma só perspectiva, a dos seus proprietários, unicamente refletindo o seu gosto (BARROS, 2008: 5). Nessa altura eram espaços em que não existia qualquer tipo de classificação, ordenação ou relação entre os seus objetos. Os colecionadores apenas pretendiam mostrar os seus tesouros e quão ricas eram as coleções do ponto de vista monetário, em detrimento da transmissão do conhecimento, do saber e da educação. A fruição era de acesso restrito, limitando-se a uma elite culta e dominante.

Nos anos vinte do século XIX, dá-se uma transformação política – o Liberalismo – que vai alterar por completo a situação dos museus. O período coincide com o momento em que as instituições deixam de ser privadas para passarem a públicas, tornando a cultura mais acessível a todos. Bennett (1995) e Greenhill (1991) entre outros autores, associam este fenómeno de museu público à conjuntura económica e social da época. Esta alteração motivou também a necessidade de transformar a forma de expor. O mundo dos museus estava realmente em mudança e estes começavam a ocupar um importante espaço entre os meios de comunicação e cultura.

No início do século XX já se afirmava que um bom museu atraía visitantes, despertava a curiosidade e sugeria perguntas, promovendo assim a aprendizagem. Desta feita, também o discurso expositivo se modificou. Começa, numa primeira fase, por haver uma seleção e restrição do número de peças que se expõe, tanto em exposições temporárias como em permanentes, em contraste com a tendência antiga de expor coleções inteiras que ocupavam todo o espaço disponível. Numa segunda fase, verifica-se a introdução de elementos novos na conceção da exposição. Há uma rutura com as tendências tradicionais, onde o mais importante era o objeto e a sua informação. Passa a ser concedida mais atenção aos meios expositivos, procurando levar a que o público se sinta atraído pela exposição e faça parte dela. Mais tarde, a partir dos anos sessenta com a nova museologia recorre-se a elementos auxiliares como a luz, o som, a cor e a meios audiovisuais, com o objetivo de converter a exposição em algo agradável e educativo (DAVALLON, 1996).

A comunicação museológica tem como objetivos apresentar e divulgar o património, transmitir conhecimentos, promover a investigação e desenvolver a função didática/pedagógica do museu. Para que estes objetivos sejam atingidos recorre-se a vários tipos de exposições, como sejam a permanente (de longa duração); a temporária e itinerante (de curta duração e móvel) e a exposição *insitu* (locais musealizados) (BELCHER, 1991).

O aperfeiçoamento da comunicação é uma preocupação constante no mundo dos profissionais dos museus, tendo motivado a organização de vários encontros ao longo do século XX. São destacados apenas alguns dos mais emblemáticos que marcam as mudanças significativas a nível da museologia e dos quais resultaram importantes instrumentos de trabalho. Em 1958 no Rio de Janeiro, o Seminário Regional da Unesco<sup>5</sup>, sobre a Função Educativa dos Museus. Em 1972, a Declaração da Mesa Redonda de Santiago do Chile<sup>6</sup> sobre os Princípios de Base do Museu Integral. Em 1985 em Lisboa, o II Encontro Internacional - Nova Museologia/Museus Locais. Foi durante este último evento que se oficializou o Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM), sendo seguido, em 1992, pela Declaração de Caracas<sup>7</sup>. Estas Conferências tornam-se importantes na medida em que deixam instrumentos de trabalho para a nova museologia.

A exposição passa a ter um papel educativo e de reflexão, assumindo como seus propósitos levar o visitante à descoberta da mensagem que se pretende transmitir ou discutir através dos objetos expostos. O desejo de promover a fruição, no sentido de possibilitar às pessoas livremente apreenderem uma obra de arte, e viverem uma experiência única de enriquecimento cultural, é igualmente definido como objetivo.

Em suma, as exposições são reconhecidas como veículos de aprendizagem, tanto cognitiva como afetiva. A componente afetiva é mais do que nunca valorizada já que é ela que nos liga aos objetos.

---

<sup>5</sup> <http://www.icom.org.br/mem%C3%B3ria%20do%20pensamento%20museol%C3%B3gico4.pdf>

<sup>6</sup> idem

<sup>7</sup> <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345>

### 1.1. *Conceito da Exposição “Viana Ontem, a Preto e Branco”*

“Viana Ontem, a preto e branco” é um projeto que culmina com uma Exposição Itinerante de fotografias, na qual se pretende contrastar o presente com o passado apelando à memória e emoções das pessoas. Esse tempo está patente nas fotografias e na exposição/cenário recriado para este efeito. Para contextualizar a exposição proposta dentro da lógica de mudança do discurso expositivo do museu, e conhecendo bem o acervo que o museu tem, logo se percebeu que a temática pretendida de dar a conhecer a cidade, estava na coleção de fotografias do museu. Portanto, a Exposição Itinerante seria de fotografia e iria mostrar Viana Ontem, nos seus aspetos urbanísticos e panorâmicos mais significativos. Optei por intitulá-la *Viana Ontem, a Preto e Branco*, por ser a preto e branco o material que nos conduziria nesta viagem pela cidade num tempo passado, ajudando-nos a compreender a sua evolução até aos dias de hoje.

O carácter itinerante da exposição pretende também remeter para o trabalho dos fotógrafos ambulantes que, profissionais ou não, jogaram um papel crucial na história da divulgação da fotografia. Simultaneamente, considerou-se, que o formato escolhido ajudaria a despertar a curiosidade sobre o tema.

A exposição terá a duração de três meses, estando prevista a sua abertura para agosto de 2013, no Museu de Artes Decorativas.

## 2. Projeto da Exposição

### 2.1. Breve Historial do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo

Uma vez que a discente desempenha funções no Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo, e está a trabalhar com a coleção da instituição, entendeu que a exposição *Viana Ontem, a Preto e Branco* dará início à sua itinerância pelo Museu. Portanto, far-se-á uma breve apresentação do Museu.

Por deliberação Camarária de 9 de maio de 1888, através da proposta do Presidente da Câmara, Major Luís de Andrade e Sousa, propõe-se a criação de um Museu.<sup>8</sup>

Oito anos depois e no decorrer da *Exposição de Arte Ornamental do Distrito de Viana do Castelo*, em 1896, evidenciou-se o rico património de coleções privadas existentes na região. Assim, a exposição despertou, ainda mais, o impulso para a criação de um museu local (SANDÃO, 1967). Desta forma, o Museu foi criado e instalado nos Claustros do Convento de Santo António em Viana do Castelo. Como inicialmente, a coleção do Museu era composta por artefactos de arqueologia e de etnografia, recebe o nome de *Museu Regional*.

Passados vinte e quatro anos (1920) a Câmara já era detentora de um razoável património arqueológico. Nesse mesmo ano, realizam-se escavações arqueológicas na Citânia de Santa Luzia, das quais resultou um valioso acervo que foi devidamente encaminhado para o Museu. Como consequência, as instalações tornaram-se diminutas para a quantidade de património existente. Então, novamente em reunião Camarária de julho de 1921, foi proposta a aquisição de um novo edifício que satisfizesse as necessidades do Museu. Assim propõe-se a compra da *Casa das Figuras*, que era o *Palacete do Barbosa Maciel*. Este edifício seria ao mesmo tempo Biblioteca e Arquivo Municipal tendo sido inaugurado nas Festas da Senhora d' Agonia, a dezoito de agosto de 1923 (LEMOS, 1978: 30). Em 1953 o colecionador Manuel Espregueira e Oliveira doou ao município a sua coleção privada que era composta sobretudo por faianças nacionais e estrangeiras, mobiliário português e indo-português e várias pinturas. Este foi mais um rico acréscimo ao acervo já existente, e como o Museu passou a possuir uma coleção que não se integrava nas especificidades de regional, em 1961

---

<sup>8</sup> Livro de atas da Câmara Municipal de 9 maio de 1888.

altera a sua denominação, para *Museu Municipal*. Esta designação continuará até 2008, quando passa a chamar-se *Museu de Arte e Arqueologia* como consequência de uma aquisição camarária e requalificação de um edifício antigo (do século XV) no Centro Histórico, a *Casa dos Nichos*. Esta *Casa* seria uma extensão dos Serviços Educativos do Museu. Por essa altura, quase todo o acervo arqueológico que o Museu tinha exposto e em reserva, foi transferido para a *Casa dos Nichos*, exceto seis pequenas vitrinas com alguns fragmentos de cerâmica arqueológicas que continuariam em exposição. Contudo em 2011, a *Casa dos Nichos* deixa de ser uma extensão educativa do *Museu de Arte e Arqueologia*, passando a sua gestão a pertencer ao Gabinete de Arqueologia da Câmara Municipal de Viana do Castelo. Por conseguinte, o que restava de acervo arqueológico no Museu foi transferido definitivamente para a *Casa dos Nichos*. Uma vez mais a coleção do museu não se integrava nas especificidades da arqueologia. Assim, recentemente por deliberação da Câmara, em janeiro de 2012, o Museu passa a designar-se de *Museu de Artes Decorativas*.

Para além das mudanças de designação, em 1993 foi inaugurada uma ampliação ao edifício do século XVIII. Com projeto de Luís Teles, este novo edifício foi construído de raiz, de forma a resolver falhas existentes ao nível de espaços necessários para o desempenho de tarefas relacionadas com a museografia. Assim, o novo edifício está equipado com zona de reservas, gabinetes de trabalho, um auditório com capacidade para setenta pessoas, duas cabines de som de apoio ao auditório, duas galerias de exposições temporárias, uma pequena cafetaria e W. C. Existe ainda um espaço exterior que é utilizado para diversas atividades de caráter cultural: teatro, música, intervenções de arte contemporânea, projeção de filmes e documentários, mostras de atividades ligadas à restauração e atividades desenvolvidas pelo próprio museu.

Atualmente, e segundo a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei nº47/2004 de 19 de agosto)<sup>9</sup>, o museu é uma instituição de caráter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da

---

<sup>9</sup>[http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/RPM/Legislacao\\_Relevante/lei\\_dos\\_museus.pdf](http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/RPM/Legislacao_Relevante/lei_dos_museus.pdf)

investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos. É neste sentido que o Museu de Artes Decorativas tem vindo a desenvolver um conjunto de atividades de forma a interagir com o visitante e, principalmente, com a comunidade envolvente, uma vez que está instalado na zona da Ribeira de Viana do Castelo e próximo de três Escolas.

O plano anual do MAD é preparado, quase sempre, entre os dois últimos meses do ano anterior à sua execução <sup>10</sup> e tem como principal objetivo contemplar áreas fundamentais para a divulgação, a comunicação e a proximidade com a comunidade circundante. Para tal, é utilizado um conjunto variado de atividades com objetivos mais específicos. As exposições, os contactos pessoais com os agentes comerciais, as visitas para público com necessidades especiais, e os trabalhos de parceria com a comunidade são algumas ferramentas utilizadas para a persecução dos objetivos pretendidos. Este plano anual é suscetível de alterações sempre que a situação se justifique.

Relativamente às exposições, nos últimos três anos têm sido mais direcionadas para a Arte Contemporânea, desde que o MAD estabeleceu uma parceria com a Fundação de Serralves, em 2010, no plano de atividades dos serviços educativos todas são contempladas com atividades lúdicas.

No que concerne ao público com necessidades especiais, nomeadamente cegos e amblíopes, são realizadas duas visitas temáticas por ano em parceria com uma instituição direccionada para tal área. As visitas possuem uma vertente teórica, táctil e prática cujos temas ligados à azulejaria, à talha, à heráldica e à cerâmica geram, em sistema de oficina, produtos finais.

Com o público da comunidade piscatória, através da Junta de Freguesia de Monserrate, é executado anualmente no pátio do Museu, no mês de agosto, por altura da Festada Senhora d'Agonia, um tapete de sal colorido alusivo à pesca ou à temática que nesse ano a Romaria apresenta.

---

<sup>10</sup> O plano anual do MAD, antes de ser executado, é aprovado em reunião de vereação da Câmara.

Logo no mês seguinte, aquando do início da época escolar, o Museu através dos serviços educativos, efetua contactos e deslocações no sentido de promover uma vez por semana nas escolas do concelho duas atividades, cujos temas variam anualmente.

Como forma de dinamizar o espaço e torná-lo um local de aprendizagem ativa, semanalmente são realizados dois ateliês de conservação preventiva e um outro de douramento. No seguimento destes ateliês já se têm efetuado trabalhos de parceria com a Santa Casa da Misericórdia e com a Escola Secundária de Monserrate, ambas de Viana do Castelo.

Além das habituais visitas guiadas espontâneas às exposições permanentes, outras são realizadas, após convites personalizados, aos comerciantes e utentes das instituições de terceira idade que circundam a zona do museu.

## 2.2. Plano Inicial

Dean (1994) faz uma comparação das exposições com *icebergs*, porque o público só vê uma pequena parte de todo o processo. O desenvolvimento e a preparação de uma exposição são tarefas complexas e exigentes.

Como foi dito anteriormente, a Exposição utilizará vinte fotografias e dez negativos em vidro. Esta decisão tem a ver com a dimensão do espaço a ocupar, nunca esquecendo que é itinerante e que grandes áreas expositivas poderão ser um entrave à sua deslocação. Definida a temática da exposição, fez-se a escolha das fotografias (anexos de 3 a 22) e dos negativos a expor. A selecção das fotografias recaiu sobre algumas das que foram utilizadas no *ateliê* que se organizou no MAD com os idosos. Através do *ateliê* foram contadas histórias únicas de lembranças da infância, de brincadeiras, de pessoas, de lugares, enfim uma panóplia de emoções que foram revividas durante uma hora de convívio.

Após estas considerações iniciais, foi definido o local dentro do MAD para a montagem da Exposição. Dado o seu carácter itinerante, o espaço escolhido foi o edifício novo, cujas galerias têm vindo a ser destinadas às exposições temporárias e itinerantes. No edifício novo escolheu-se a galeria que se situa no rés do chão, conforme área assinalada a vermelho na planta. A escolha recaiu neste espaço pelo facto de ser de fácil acesso a qualquer tipo de visitante e atendendo à sua dimensão. Conforme a Fig. 5, o local tem uma área disponível de 137m<sup>2</sup>, duas portas, uma virada a norte, Rua General Luís do Rego (A), outra virada a sul (B) sendo que esta faz ligação com o jardim e é esta, a porta de acesso à exposição. Esta área expositiva proporciona um espaço amplo e, ao mesmo tempo, um espaço de circulação agradável para o visitante.

A primeira etapa do Projeto estava cumprida. A partir destes elementos começou-se a pensar nas restantes fases da Exposição.

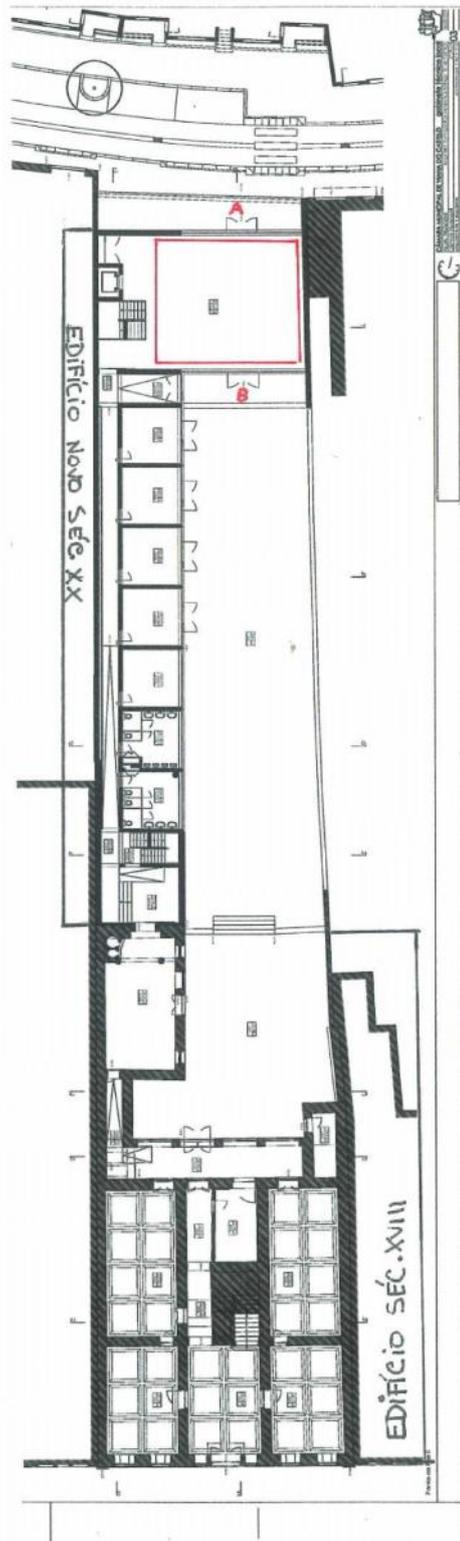


Fig.5- Planta galeria Museu (Fonte: acervo MAD)

### 2.3. Desenho Preliminar

A concretização do Projeto teve de recorrer aos serviços de alguns técnicos, em virtude de necessitar de apoios específicos e especializados tais como: *designer*, luminotécnico e carpinteiro nomeadamente na utilização de programas informáticos de *design*, no projeto de luz, e no conhecimento de materiais a usar na execução dos módulos, estando-se ciente da mobilidade desta Exposição Itinerante.

Após a ideia conceptual da exposição, passou-se para a execução de esboços. Foi através destes que se realizou todo o trabalho de parceria com os técnicos no sentido de desenvolver e dar corpo à Exposição.

Como eram fotografias que iam ser expostas, pretendeu-se dedicar-lhes um espaço que estivesse de, alguma forma, relacionado com a fotografia e fases do seu processo até chegar ao produto final. Assim, idealizou-se uma mistura cénica através do espaço e da luz. Como afirma Edward Alexander (1979: 176,) uma exposição itinerante pode fazer uso de técnicas mais teatrais, para fazer passar a sua mensagem mais rapidamente, já que provavelmente será vista uma única vez pelo visitante.

A área cenográfica, conseguida através de cenários e luminotecnia, dedicada à Exposição é composta por uma caixa, para a entrada do público, que simboliza a câmara escura. Dentro dessa caixa há duas vitrinas onde se expõem cinco os negativos em vidro em cada vitrina, e mais além, encontra-se um painel expositivo composto por cinco módulos.

O público passa a ser uma parte integrante da exposição, ou seja, os visitantes são envolvidos numa simbiose de espaço e tempo a partir do momento em que entram na caixa. Desta forma através da reprodução de uma câmara escura os visitantes são colocados no interior de um objeto tão usual como uma máquina fotográfica analógica.

## 2.4. Desenho detalhado-esboços da Exposição

A ideia que sempre esteve presente no grafismo da Exposição, foi o de criar um espaço cénico que ajudasse o visitante a descodificar a mensagem que se pretende transmitir.

Das várias reuniões de trabalho com os técnicos, a principal preocupação, nomeadamente com a carpintaria, foi a escolha dos materiais, já que seria a parte da carpintaria a mais laboriosa em termos da criação do espaço cénico que se iria construir. Neste caso, a madeira a utilizar teria que respeitar alguns requisitos: ser resistente e leve. Por isso, a opção para os módulos, para a caixa e para as vitrinas foi o contraplacado de choupe com uma espessura de 12 mm. Este era o material por ser aquela que tinha as características acima referidas e que oferecia a maleabilidade necessária à execução de alguns elementos curvos.

As dimensões dos módulos da Exposição foram decididas a pensar na área do espaço disponível, mas também no visitante. Este sente-se mais cómodo em espaços que permitam a liberdade de movimentos (FÉRNANDEZ, 1999: 50). Assim, a caixa de entrada tem as dimensões de 2,10m x2,10mx2,10m.

Para o visitante entrar na Exposição é necessário que passe primeiramente através de uma cortina preta cuja função é dupla: a de servir de acesso e a de não permitir a entrada de luz em excesso. Este detalhe foi inspirado nas máquinas que os fotógrafos ambulantes usavam. A cortina preta, além de ser o veículo utilizado para visualizar o objeto, era ao mesmo tempo um meio que lhes permitia obter a escuridão necessária para a revelação das fotografias tiradas “a la minute” (Fig. 6).

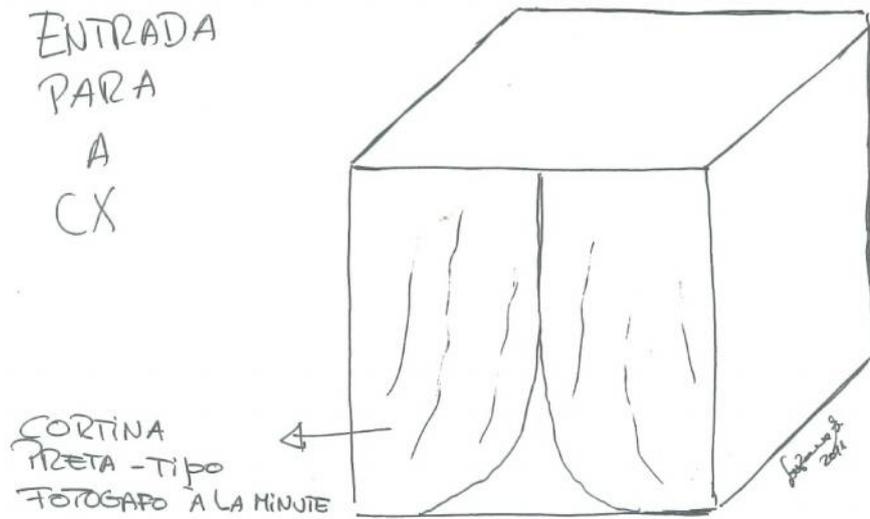


Fig. 6- Entrada para a caixa (produção própria)

O uso de vitrinas numa exposição tem como finalidade ajudar no processo da visualização, do destaque e da conservação do(s) objeto(s). O seu desenho está condicionado pelo espaço físico disponível para a exposição e pelo tipo de objeto a expor. Varia em forma e em tamanho. O desenho de uma vitrina deve ser concebido tendo em conta dois fatores importantes: o conceito expositivo e a conservação (WILHELM, 2010).

Como no interior desta caixa estarão duas vitrinas (Fig. 7), onde serão expostos os negativos de vidro, e sendo os mesmos muito frágeis, na elaboração das vitrinas teve-se em consideração os dois fatores.

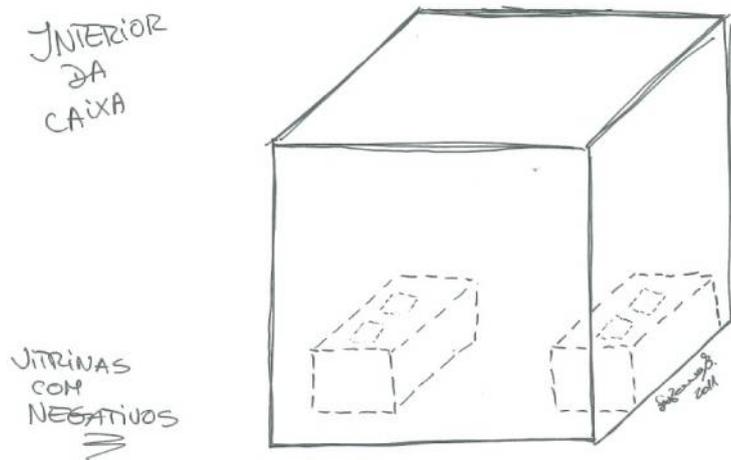


Fig. 7- Interior da caixa(produção própria)

A dimensão das vitrinas é de 1m x 1,70m x 50cm. Optou-se por estas dimensões porque proporcionam conforto ao visitante na melhor visualização dos negativos. A medida de 1,70m é a largura necessária para expor em cada vitrina os cinco negativos de 13cm x 18cm. Os negativos vão ser expostos entre duas placas de acrílico, de 3mm, anti reflexo, sendo que, em cada extremidade, será colocado um calço de forma a criar uma caixa de ar para que o acrílico não pouse diretamente no negativo. Depois, estas placas de acrílico serão pousadas nas baguetes existentes na parte superficial da vitrina (Fig. 8), para assim garantirem a segurança dos negativos. O corpo das vitrinas será perfurado para permitir a circulação e ventilação de ar, evitando-se a criação de um micro clima no seu interior que seria prejudicial para os materiais expostos. Para recriar o ambiente da câmara escura, o interior da caixa e as vitrinas serão pintados de preto.

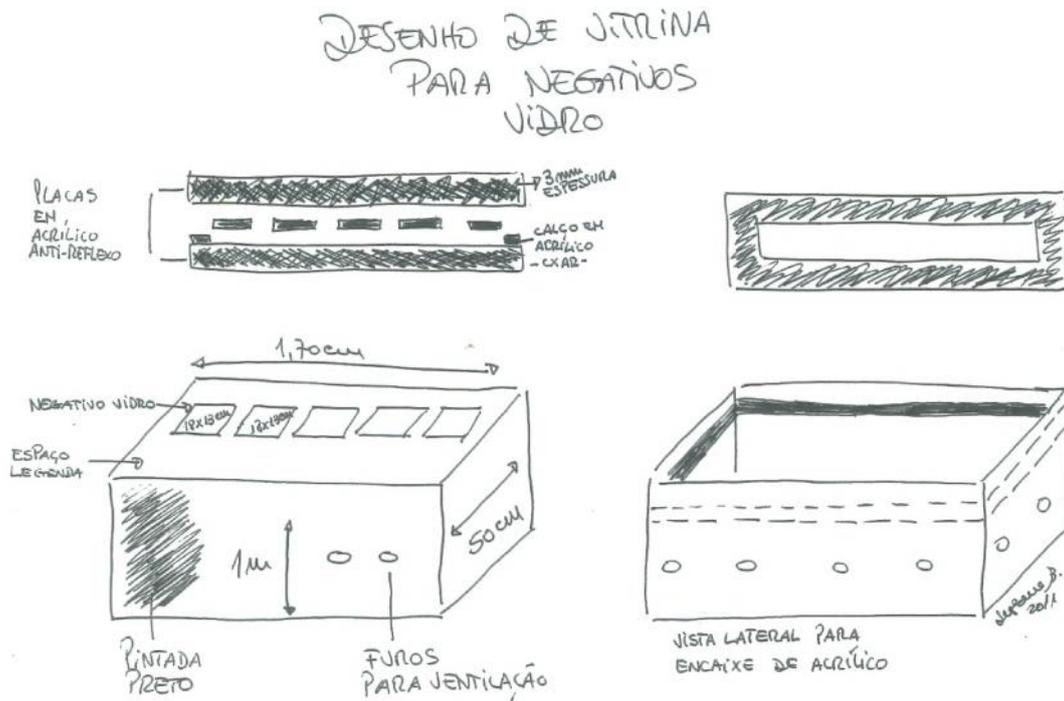


Fig. 8 - Desenho de vitrina (produção própria)

A analogia do desenho da Exposição com a máquina fotográfica continuou a ser o elemento inspirador central para a saída da caixa. Assim, o visitante sai através da “objetiva” (Fig. 9).

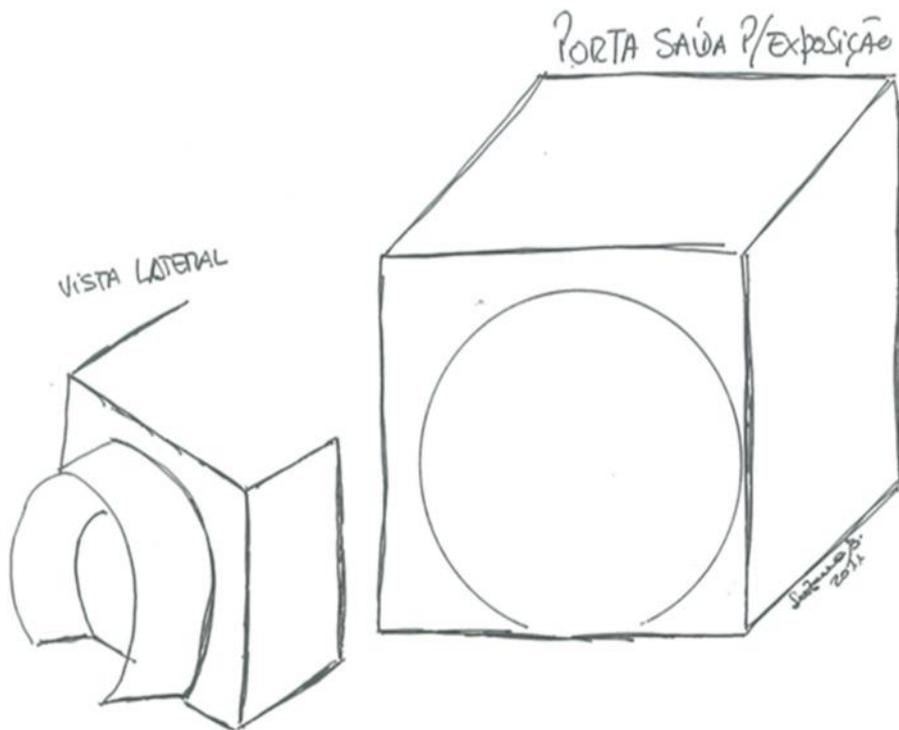


Fig. 9- Saída da caixa (produção própria)

À saída da caixa estará colocado um painel, com 2,10m de altura, composto por cinco módulos, onde as fotografias serão expostas, à altura de 1,50m de altura a contar desde o chão (Fig.10). Estes módulos são de fácil desmontagem, o que facilita a sua mobilidade.

A forma arredondada do painel teve como propósito o de criar um espaço harmonioso e com movimento, mas também como ângulo de visão do olho humano. A forma de colocação das fotografias fá-las-á aparecer todas ao mesmo nível, com um mínimo espaço entre si de maneira a criar a ilusão, coadjuvada pela luz, de um negativo em celulose.

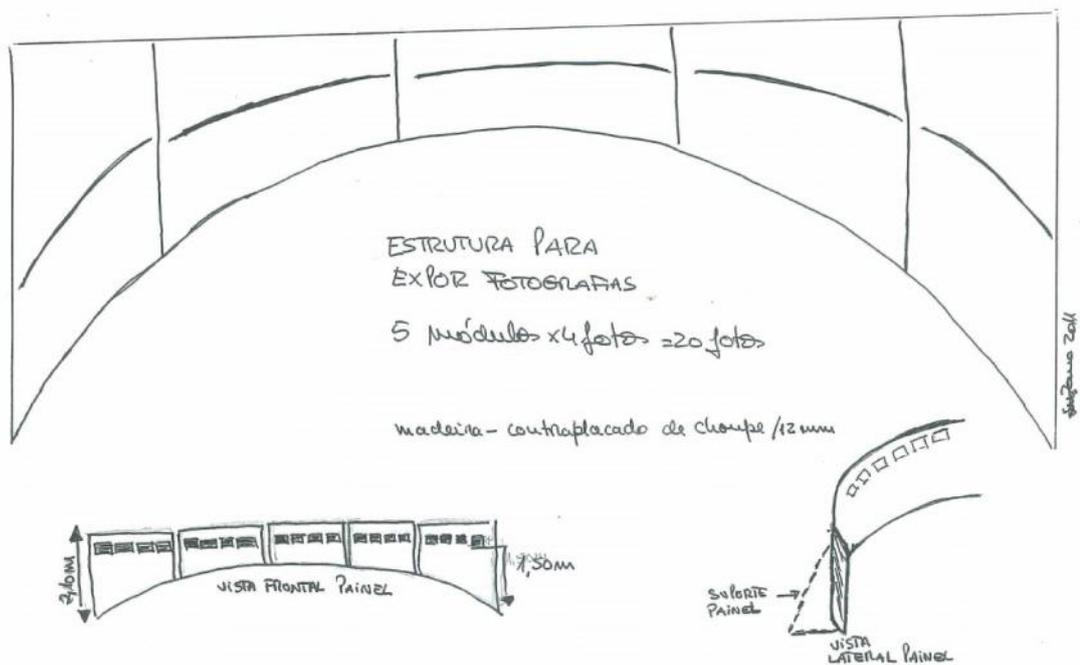


Fig. 10- Estrutura para fotografias(produção própria)

## 2.5. Desenho final – espaço e iluminação

A Exposição procura ser um ponto de encontro entre o tangível e o intangível, entre a harmonia enraizada no seu desenho e a história que se conhece. A museografia abre a porta a um novo ritual de transmissão que reconhece a múltipla ligação do espaço, do lugar e do sítio como componentes atuais da *“puesta en escena”* da exposição (FÉRNANDEZ, 1999).

Tendo em consideração a Nova Museologia pretendeu-se criar um espaço no qual o visitante não era esquecido. Desde os anos sessenta do século XX, que o visitante começou a adquirir maior relevância para o discurso museológico, porque sem estes, o museu continuava a ser um depósito de peças cuja forma de expor não era atrativa nem educativa. As exposições passaram então a ter novas formas de apresentação e de conteúdos a pensar na comodidade e na livre e espontânea aprendizagem de quem as procura. Assim, e a pensar nestas questões, procurou-se reproduzir um cenário que representasse o meio material em que a imagem fotográfica é reproduzida e fez-se nele entrar o visitante.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Seguem-se as imagens finais da Exposição.

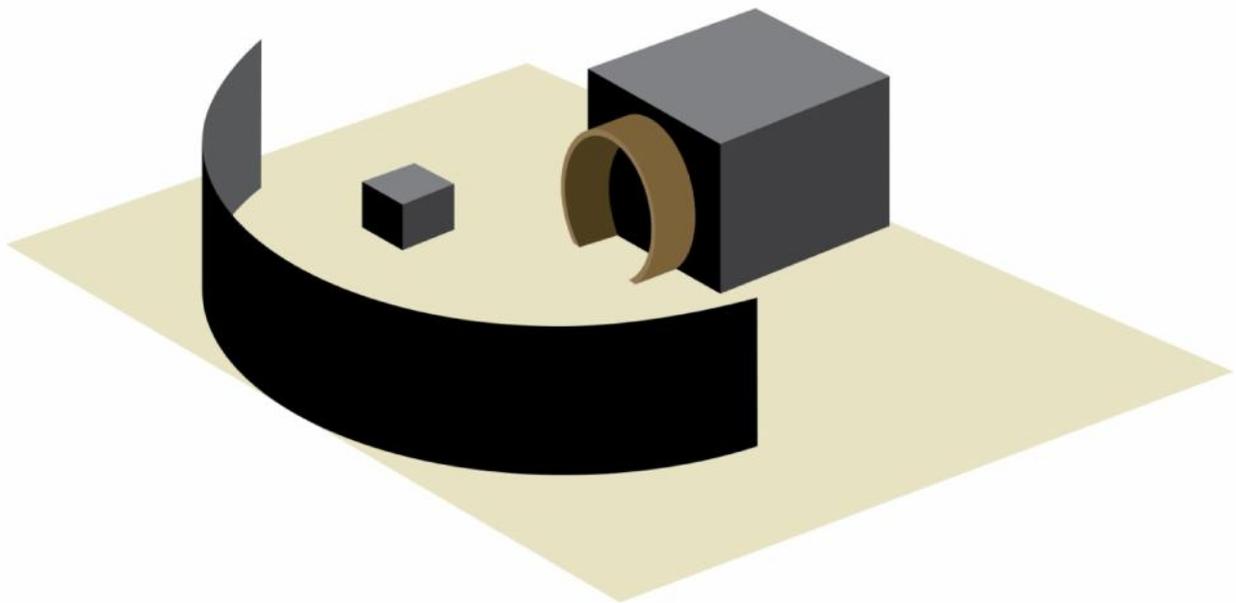


Fig. 11- *Design final*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Desenho final da Exposição, elaborado pelo *designer*, Rui Carvalho, a partir dos meus esboços.

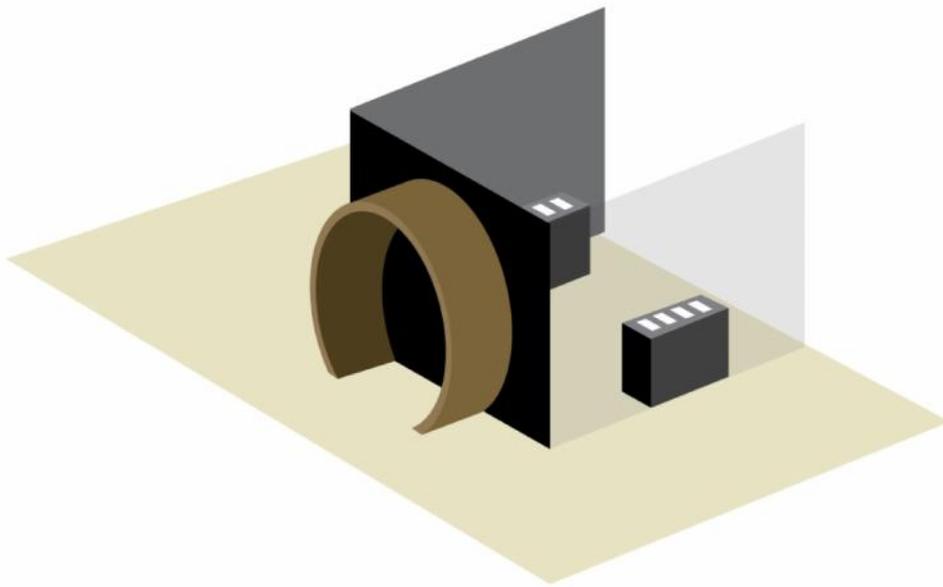


Fig.12 – *Design final* <sup>13</sup>

---

<sup>13</sup>Desenho final da Exposição, elaborado pelo *designer*, Rui Carvalho, a partir dos meus esboços.

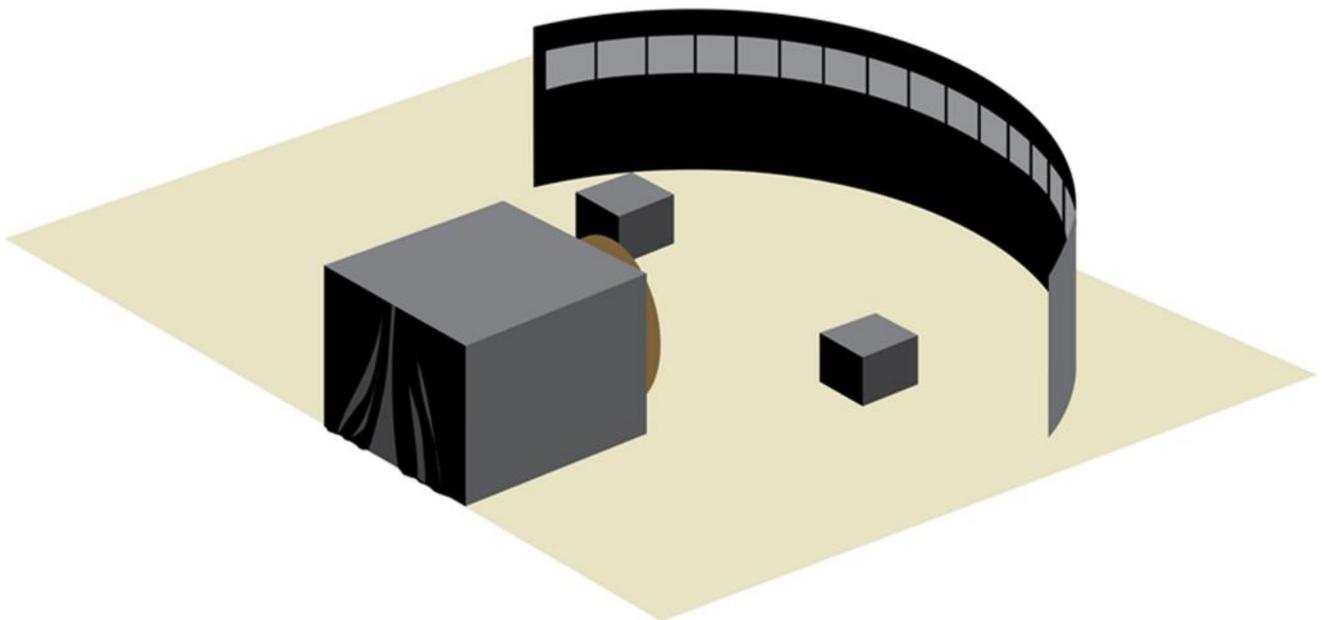


Fig.13 – *Design final*<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Desenho final da Exposição, elaborado pelo designer, Rui Carvalho, a partir dos meus esboços.

Numa exposição a iluminação não é um acessório, mas sim uma condição essencial para perceber fisicamente as peças expostas. É a luz que permite apreciar as características dos objetos para além de criar ambientes (FÉRNANDEZ, 1999).

Sendo um elemento tão fundamental, a iluminação foi pensada e concretizada com a ajuda de um luminotécnico de teatro com o intuito de, primeiro, valorizar as peças e, ao mesmo tempo conseguir todo um efeito dramático para o conjunto da Exposição, uma vez que vai ser itinerante e de curta duração. A intenção é conseguir deixar na memória do visitante uma sensação mais duradoira.

A troca de impressões com o luminotécnico, segundo o design final da exposição, foi bastante enriquecedora, pelo facto dos seus conhecimentos técnicos confirmarem que era exequível, através da luz, concretizar as ideias imaginadas para a Exposição. Estando toda a conceção da Exposição relacionada com a fotografia e com a máquina fotográfica analógica, a qual nos remete para um tempo mais lento, uma vez que na sua utilização todo um cerimonial era tido em conta, pretendeu-se reproduzir esse tempo através das reações físicas dos visitantes que são provocadas pelas mudanças de luz e que os obrigam a parar.

Assim, no momento em que o visitante entra na caixa, a sua visão sofrerá uma reação fisiológica, a dilatação da íris, devido à pouca quantidade de luz que vai encontrar. Esta reação terá a duração de três a cinco segundos, que é o tempo necessário para se adaptar à nova luminosidade. Após esta adaptação, já lhe é possível observar, em condições normais, os negativos que estão expostos nas vitrinas.

A única fonte de luz dentro da caixa são os *strip light (leds)* das vitrinas. A iluminação dentro delas é feita no plano ascendente para uma correta visualização dos negativos de vidro (Fig.14). Foi utilizada esta forma de iluminação por ser aquela que não emite calor nem raios UV, assim não afetando os negativos e facilitando a sua melhor perceção. A quantidade de luz emitida pelos *leds* é de 0,5 lúmens.

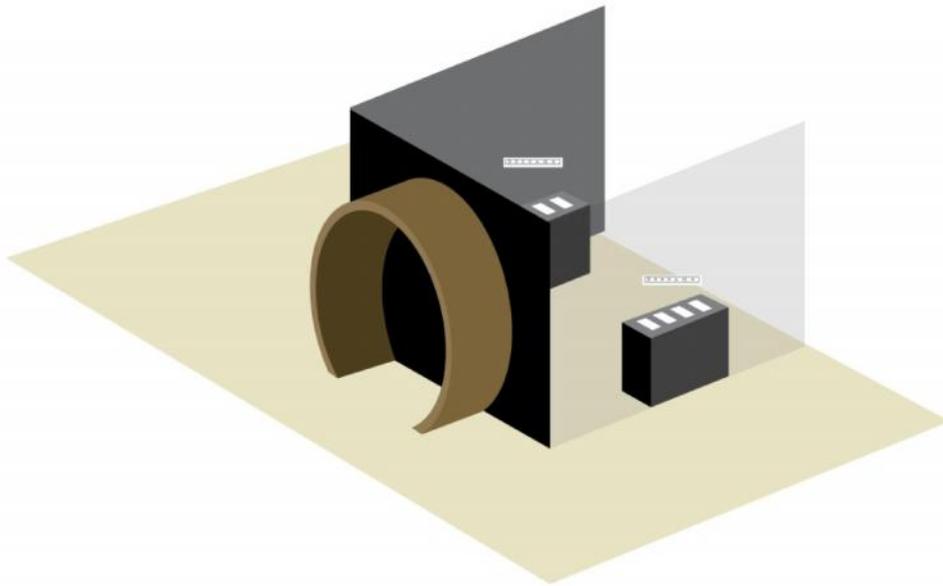


Fig. 14- Pré-projeto de luzes (1)

À saída da caixa o visitante vai receber, por oposição à situação anterior, um encandeamento momentâneo, devido à quantidade de luz aí existente. Este encandeamento vai provocar a contração da íris. Neste caso, a reação fisiológica será a contração. Esta reação terá a duração de oito a doze segundos.

Tudo isto acontece porque por cima da “objetiva” da caixa serão colocados e direcionados para o espaço que fica entre a caixa e o painel das fotografias, três projectores *elipsoidais* de recorte (*lico*) de 650W. Neste espaço a quantidade de luz emitida pelos projetores será de 35 *lúmens*. Esta quantidade de luz na transição de espaços, tem como objetivo provocar um

impacto visual que se assemelhe ao disparo de um *flash*. Desta forma, o visitante quando sai da caixa não conseguirá visualizar logo de imediato o que tem à sua frente, necessitando assim de um curto espaço de tempo até que a sua visão se adapte ao novo ambiente (Fig.15).

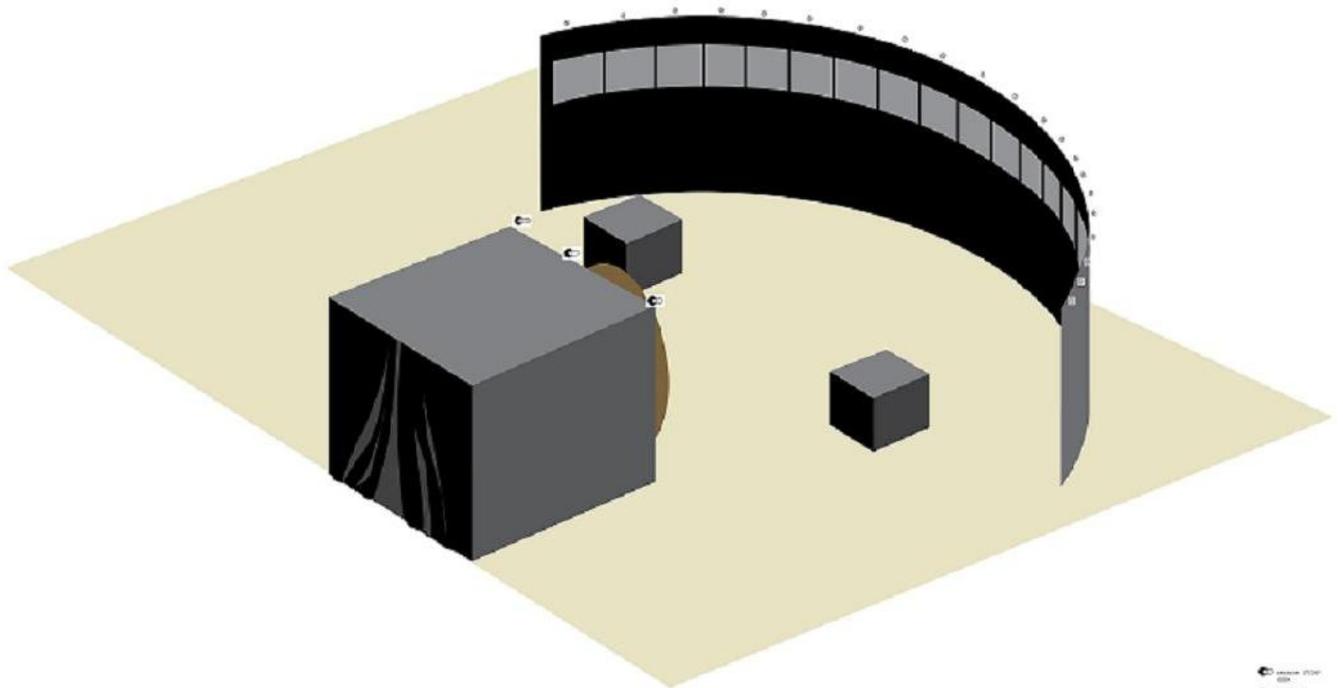


Fig.15- Pré- projeto de luzes (2)

Após esta breve adaptação, o visitante estará diante das fotografias. Como o espaço entre a “objetiva” e o painel de fotografias será de, aproximadamente, 6m estas serão iluminadas individualmente, através de um projetor genérico com garra de 40W. Esta iluminação permitirá uma correta visualização das fotografias, uma vez que são bastante ricas do ponto

de vista de conteúdo e estética. Como forma de convite à contemplação e ao diálogo, encontra ainda, o visitante, neste espaço, bancos apropriados para tal desfrute.

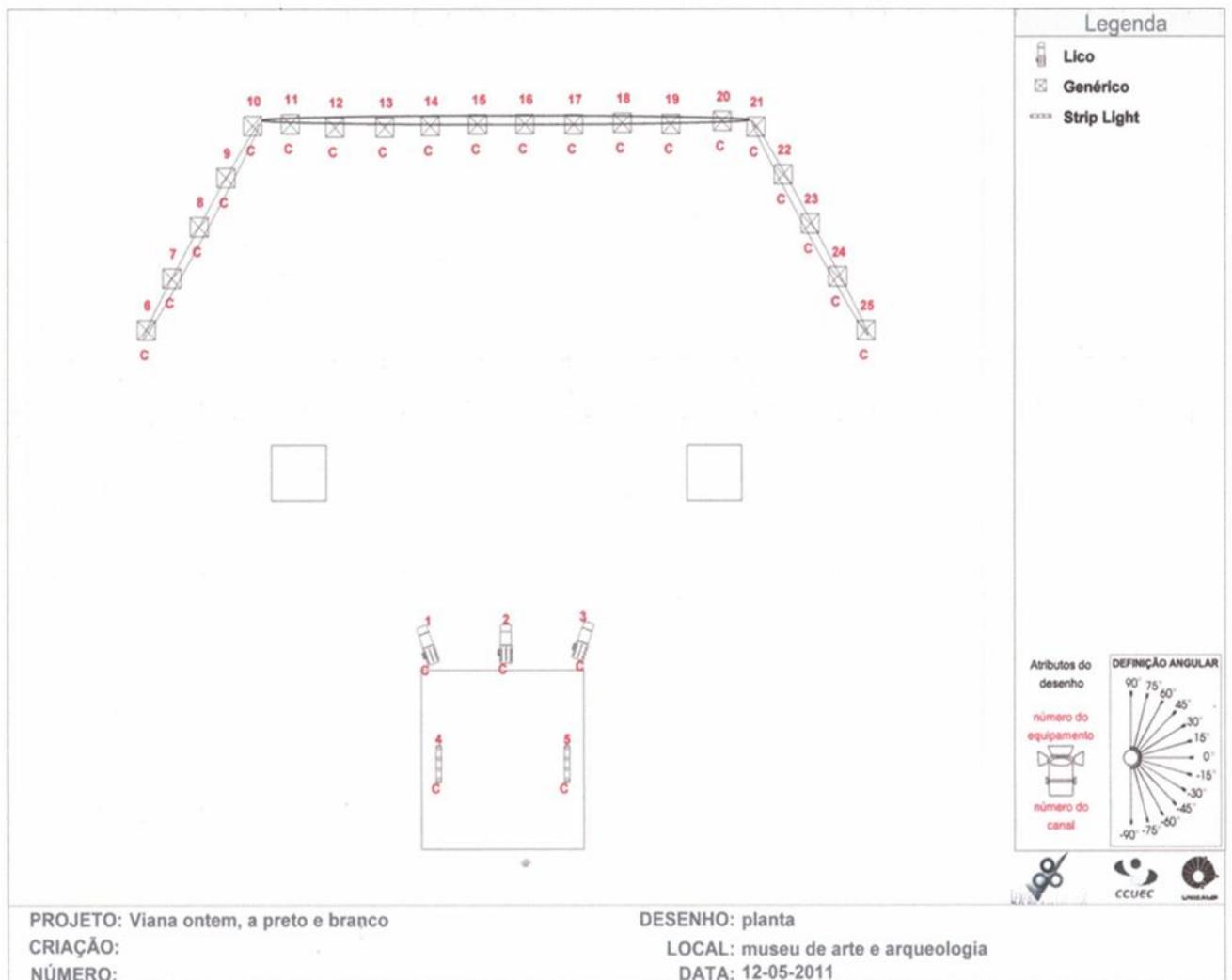


Fig. 16 Projeto de luz<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Projeto de luz elaborado pelo técnico João Branco.

Projeto de luz-modelo de projetores elipsoidais 1 e 2 (João Branco) – anexo 23

Projeto de luz-modelo de projetor elipsoidais 3 e strip light 4 (João Branco) –anexo 24

Projeto de luz- modelo de projetores strip light 5 e genéricos 6 e 7 (João Branco) - anexo 25

Conclusão

“As fotografias são uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível.” (Susan Sontag, 1986: 144)

A fotografia, tal como outras artes, desde o seu aparecimento que provocou fascínio quer nos seus fazedores, quer nos seus fruidores. Ao conseguir “aprisionar” uma imagem em vidro ou em celulose, o fotógrafo sente -se dono do momento que captou.

A capacidade de nos fazer reviver momentos de um tempo passado, que se torna presente sempre que observamos uma fotografia, é outro fator aliciante. A fotografia dá-nos a possibilidade de guardar e de sermos donos do tempo e do conteúdo que nela está representado.

*Viana ontem, a preto e branco* é um projeto que foi iniciado tendo como mote uma exposição fotográfica, aparecendo mais tarde a ideia de ser demonstrativa do trabalho de fotógrafos do início do século XX que impulsionaram a fotografia em Viana do Castelo. Esta ideia surgiu aquando o brainstorming inicial sobre a escolha da temática do mestrado e também devido a antecedentes teórico-práticos que possuía na área da fotografia, e segundo porque coincidia, na altura, com a transformação do discurso museológico apresentado pelos técnicos do MAD. No momento estava em contacto, profissional, com uma coleção de fotografias antigas, de Manuel Filgueira Tilde, que ia ser alvo de um processo de inventariação, sendo este mais tarde iniciado aquando e desenvolvimento do projeto. Desta forma a ideia da exposição tornou-se mais clara. Era uma área que gostava de explorar e em que podia criar algo de concreto e consistente que contribuísse para a tal transformação do discurso museológico. Assim, o estudo recaiu então sobre a coleção de Manuel Filgueira Tide e a importância do seu trabalho fotográfico e documental no registo de uma transformação urbanística da cidade. Por conseguinte, foi realizado todo um trabalho de pesquisa sobre esta figura de suma importância, quer através do acervo fotográfico existente no MAD, quer através de entrevistas com a filha e com os fotógrafos da cidade de Viana do Castelo, e ainda, através de documentação escrita.

A ideia de exposição cenografada adveio, também, das ligações e conhecimentos que tinha na área do teatro que foi reforçada pelos diversos contactos efetuados com os fotógrafos no

seu local de trabalho cujo ambiente que nos circundava contribuiu para a percepção e absorção de materiais. A luminotecnia coadjuvava a cenografia na medida em que ajudaria a criar toda uma ilusão e transformação do espaço. Estas duas formas de comunicação, aliados à museologia, tornariam a fase final do projeto mais apelativa.

Após este trabalho intenso, a fase seguinte centrou-se na conceção da exposição, e fruto desse trabalho, constatou-se que a mesma não seria sobre a figura de Manuel Filgueira Tilde, mas sim sobre a sua coleção doada ao museu. Assim, começou-se por explorar as várias etapas da exposição desde a sua conceção até à sua realização. E porque na maior parte das vezes as ideias são de cariz efémero, rapidamente se explorou a vertente conceptual até transpô-la para o papel de forma clara e objetiva, permitindo assim, posteriormente, a sua concretização.

Ao longo do trabalho, esporadicamente, os esquiços eram mostrados a um dos fotógrafos, contactado durante as entrevistas abertas, no sentido de conseguir uma melhor apreciação do que se queria dar a ver na exposição e para que fosse minimamente clara para o visitante, uma vez que ela se apresentava num formato pouco convencional.

No decorrer do processo, foi com satisfação que se assistiu ao desenvolvimento e crescimento do projeto expositivo. Contudo, não seria possível executá-lo sem o suporte de um vasto grupo de pessoas e situações. Assim, para além de uma vasta pesquisa bibliográfica, foram igualmente realizadas várias deslocações, vários encontros para procurar e confirmar informações, procuras de parceria técnica para dar corpo tridimensional ao projeto e, obviamente, foram batidas muitas portas.

Todos estes fatores contribuíram para uma vasta e prazerosa aprendizagem, tanto a nível científico como relacional, na medida em que se fez uma resenha histórica do nascimento da fotografia, em geral, enquanto processo, até ao fotógrafo que contribui para contar a história urbanística da cidade de Viana do Castelo. A nível relacional este trabalho contribuiu para, primeiramente, descobrir pessoas interessantes que revelaram ser possuidores de saberes de suma importância, quer para a componente histórica do projeto, quer para o desenvolvimento técnico/cenográfico da exposição, havendo assim uma transmissão e troca de conhecimentos e experiências primordiais para o trabalho. Apesar de o projeto ainda não ter data agendada, os técnicos de carpintaria e luminotecnia disponibilizaram-se, desde logo, a participarem na construção cénica e de luz.

No decurso do processo apresentaram-se alguns constrangimentos que indiciavam dificuldades no seu prosseguimento, mas foram implementadas algumas estratégias para minimizar tais situações. A escassa informação sobre a coleção de Manuel Filgueira Tilde existente no museu, que não estava nem inventariada nem classificada, apesar de ter sido com ela realizada uma exposição em 1997, complicou a identificação dos materiais, pois não se conseguia reconhecer nem a localização dos espaços, nem os materiais utilizados, nem a técnica da fotografia utilizada. Foi através dos ateliês com os idosos e dos contactos com a filha de Manuel Filgueira Tilde que se conseguiu chegar a “bom porto” no reconhecimento espacial e cronológico. Através das visitas ao CPF conseguiu-se a identificação das características físicas das fotografias. Estas apresentavam unicamente a assinatura do fotógrafo e o carimbo da sua casa comercial.

Também a dispersão e a escassez de informação e bibliografia relativa ao aparecimento dos primeiros fotógrafos que se instalaram e desenvolveram a sua atividade em Viana do Castelo, foi outro fator confrangedor. Porém, não foi limitativo, uma vez que com toda a informação obtida se tentou confirmar e complementar o conhecimento sobre o tema através de alguns descendentes que permanecem instalados, quer pessoal quer profissionalmente, em Viana do Castelo.

Foi com entusiasmo e orgulho que este projeto foi concebido e desenvolvido através da convivência com os fotógrafos e com a filha de Manuel Filgueira Tilde. Foi também motivo de orgulho o facto de ter conseguido conciliar a componente museológica com a teatral. Tal projeto foi acarinhado de imediato para a realização da exposição no MAD.

Foi um desafio prazeroso transpor todo um conceito que toscamente estava presente numa ideia, e que várias vezes me fui colocando no lugar do visitante de modo a tentar perceber e sentir as emoções e reações que a exposição podia provocar uma vez que foi utilizado um suporte cénico que normalmente não é habitual e que foi pensado no sentido de colocar o visitante no “interior” de uma máquina fotográfica. Espera-se assim que os visitantes sejam surpreendidos e se deixem imbuir por tal ambiente. Ao ser uma exposição itinerante pretende-se criar uma analogia com os fotógrafos ambulantes e a sua mobilidade profissional, permitindo assim a descentralização do museu uma vez que leva um produto que se deslocará às localidades e não o contrário, ou seja não é o visitante que vai ao museu mas sim o museu que vai ao encontro do visitante.

Tal como a fotografia perdura num momento e cria uma memória nas pessoas, espera-se que o projeto expositivo proposto venha a ser do agrado do visitante e que construam, eles mesmos, uma memória própria criada pela encenação que abrange toda a sua conceção.

*Bibliografia*

- Alexander, E. P. & Alexander, M. (1976), *Museums in Motion, An Introduction to the History and Functions of Museums*, AltaMira Press
- Armar, P.J. (2001) *História da fotografia*, Edições 70, Lisboa
- Balerdi, I.D. (1994) *Miscelánea Museológica*, Servicio Editorial Universidade del País Vasco, Bilbao
- Baptista, P.A. (2010) *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Edições Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa.
- Barros, A.B.S.M.V. (2008) *Narrativa dos Profissionais de Educação em Museus da Cidade do Porto*, Curso Integrado de Estudos Pós Graduados em Museologia, Dissertação de Mestrado, Porto.
- Belcher, M. (1991) *Exhibitions in Museums*, Leicester University, Press.
- Bennett, T. (1995) *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. Routledge, London and New York.
- Bernardo, L.M. (2005) *História da luz e das cores, lenda, superstição, magia, história, ciência e técnica*. Editora da Universidade do Porto. Porto 2005.
- Barthes, R. (1981) *A Câmara Clara*, Edições 70.
- Costa, F. & Serén M.C. (2004) *Ilustração Portuguesa*, Ministério da Cultura, CPF. Centro Português de Fotografia, Porto.
- Davallon, J. (1996) “Nouvelle muséologie vs museology” in Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández, *Diseño de exposición, concepto, instalación y montaje*. Alianza Editorial, 1999, p.16.
- Dean, D. (1994) *Museums Exhibitions: teorie and practice*. London, Routledge.
- *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*, 2006.
- Fernández, L.A. (1999) *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal
- Fernández, L.A. & Fernández I.G. (1999) *Diseño de exposiciones, concepto, instalación y montaje*. Arte e Musica – Alianza Editorial.
- Freund, G. (2010) *Fotografia e Sociedade (3ª ed.)*, Tradução de Pedro Miguel Frades, Nova Vega.
- Goff. J. L. (1982) *História e memória II vol*. Edições 70

- Greenhill, E. H. (1991) *Museum and Gallery Education*. London, Leicester Museum Studies.
- Greenhill, E. H. (1994) *The Educational Role of the Museum*. London Routledge.
- Haguette, T.M. F. (1997) *Metodologias qualitativas na Sociologia*, (5ª ed), Petrópolis, Vozes, in *Revista Electrónica dos Estudos Pós graduados em Sociologia Política da UFSC*, vol.2 nº 1, Janeiro - Julho 2005, pp. 68-80  
[http://www.emtese.ufsc.br/3\\_art5.pdf](http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf) *acedido em 1/09/2012*
- Hernández, F.H. (1998) *El museo como espacio de comunicación*, Ediciones Trea, S.L.
- Homs, M.I.P. (1992) *El museo y la educación en la comunidade*, Ediciones CEAC Barcelona.
- Kossoy, B. (1999) *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editora.
- Lemos, J. de (1978) *A Biblioteca o Museu e o Arquivo de Viana do castelo*, Edições do Templo
- Livro de Actas da Câmara Municipal de Viana do Castelo de 9 Maio de 1888.
- Magalhães, F. (2005) *Museus Património e Identidade. Ritualidade, Educação, Conservação, Pesquisa, Exposição* (1ª ed) Profedições Lda.
- Magalhães, M. (2009) *O Porto e o pioneirismo na Fotografia*, in *Fábrica de Talentos, Revista da Fundação da Juventude*, nº 3, p.24.
- Meira, G. F. (2009) “Manuel Filgueira Um Eminente Fotógrafo de Viana do Castelo”. A *Falar de Viana, Romaria da Sª d’Agonia*, Viana do Castelo, p.151
- Moreira, M. A. F. (1984) *O porto de Viana do Castelo na época dos Descobrimentos*. Viana do Castelo, Edição da Câmara Municipal de Viana do Castelo.
- Pais, J. M., Carvalho, C. & Gusmão, N.M. (2008) *O Visual e o Quotidiano*, Editor: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pinheiro, N. (1997) *Classes populares na fotografia portuguesa do início do século XX*, in *Revista “Ler História”* nº 32, p. 65-82.
- Porto, N. (1999) *Angola a preto e branco- fotografia e ciência no Museu do Dundo*, Universidade de Coimbra, Museu Antropológico.
- Oliveira, E. P. (2003) *Imagens da Ribeira Lima 1860-1910*, (1ª ed.), Edição e produção: Valima – Associação de Municípios do Vale do Minho.

- Reis, A. M. (1997) Manuel Filgueira Fotógrafo de Viana (1866 -1955), Folheto de exposição no MAD.
- Sandão, A. (1967) Museu Municipal de Viana do Castelo, Porto: Marques Abreu.
- Santos, M.L.L. (1996) “Sociabilidade, comunicação e aprendizagem” in Portugal Contemporâneo, Direcção de António Reis, Edição Selecções do Reader’s Digest, SA.
- Selltiz, C. (1987) “Métodos de pesquisa nas relações sociais”. 2ª ed. São Paulo, in Revista Electrónica dos Estudos Pós graduados em Sociologia Política da UFSC, vol.2 nº 1, Janeiro - Julho 2005, pp. 68-80  
[http://www.emtese.ufsc.br/3\\_art5.pdf](http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf) acedido em 1/09/2012
- Scheiner, T. (1998) Pensando a Exposição, texto seleccionados para museologia, Universidade do Rio de Janeiro  
[www.users.rdc.puc-rio.br/imago/site/narrativa/ensaios/elisa.pdf](http://www.users.rdc.puc-rio.br/imago/site/narrativa/ensaios/elisa.pdf) acedido em 17/08/2012.
- Schneider, N. (2004) Vermeer, Taschen, Edição Exclusiva para o Jornal PÚBLICO.
- Sena, A. (1998) História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997, Porto, Porto Editora.
- Sontag, S. (1986) Ensaios sobre fotografia, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Sougez, M.L. (1996) História da Fotografia, (1ª ed), Dinalivro.
- Sousa, F. (2008) Espólio Fotográfico Português, CEPESA.
- Trindade, M.B.R. (1993) Iniciação à Museologia, Universidade Aberta
- Vicente, A.P. (1984) Carlos Relvas Fotógrafo Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX, Editor: INCM Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Vieira, J. (2010) Portugal Século XX Crónica em Imagens anos 1900-1910, (1ª ed) Círculo de Leitores, Temas e Debates.
- Wilhelm, V.R.B. (2010) “Vitrinas: *design*, estética e conservação” in Museus e Comunicação, exposição como objecto de estudo Museu História Nacional, Rio de Janeiro, p.302

### Outras referências bibliográficas

- Archibald, Robert (2004) *The New Town Square; Museums and Communities in Transition*, Walnut Creek, Altamira Press.
- Arnold, John, Davis, Kate & Ditchfield, Simon (eds.) (1998) *History & Heritage. Consuming the past in Contemporary Culture*, Dorset, Donhead.
- Carbonell, Bettina (ed.) (2004) *Museum Studies; An Anthology of Contexts*, Oxford, Blackwell
- Dunaway, David & Baum, Willa K. (ed.) (1996) *Oral History. An Interdisciplinary Anthology*, London, Altamira Press.
- Falk, J.H. & Dierking L.D. (2000) *Learning from Museums*. Walnut Creek, Altamira Press.
- Hems, Alison & Blokey, Marion (eds.) *Heritage Interpretation*, Abingdon, Routledge.
- Kavanagh, Gaynor (1996) *Making Histories in Museums*, London, Leicester University Press.
- Lord, Gail Dexter & Lord, Barry (1999) *The Manual of Museum Planning*. London: The Stationery Office
- Pastor Homs, Maria Inmaculada (2004) *Pedagogía Museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona, Ariel

### Catálogos

- Catálogo Exposição: *Passado ao Espelho Máquinas e Imagens das vésperas e primórdios da Photographia*, (2006) Editor Museu de Física da Universidade de Coimbra.
- Catálogo Exposição: *Identidade e Memória Figuras Ilustres que fizeram a História do Museu Municipal* (2008), Edição Câmara Municipal de Viana do Castelo.

## Fontes

- Almanak de Vianna do Castelo e seu Distrito Commercial, Burocratico, Descriptivo, Chorographico e Historico dos anos 1894,1896, 1898, 1899, 1900, 1905, 1906, 1908, 1909, 1910. Livraria Académica e Religiosa.
- Anuário do Distrito de Viana-do-Castelo, Volume I, 1932, Emp. Gráf. Do “Notícias de Viana”.
- Alto Minho Revista Ilustrada de Investigações Regionais, Arte Arqueologia, Etnografia. Volume I, de 1934
- Arquivo de Viana do Castelo Repositório de Estudos e Curiosidades Regionais, Volume I nº 11, Novembro de 1934.
- A Arte Photographica 1884, Livro Fac-Similado, Edição: Centro Português de Fotografia, Porto, 2001.
- Livro de Inumações de Adultos 1946-1958 cota: 2402
- Livro de Atas da Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1888, 1921, 1961, 2008, 2012
- O Panorama, Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, Volume III,3º da 1ª Série, Nº94 de 16 Fevereiro 1839, <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt> acedido em 18/10/2011

## Webgrafia

- [http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/RPM/Legislacao\\_Relevante/lei\\_dos\\_museus.pdf](http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/RPM/Legislacao_Relevante/lei_dos_museus.pdf) acedido em 15/08/2012
- <http://www.icom.org.br/mem%C3%B3ria%20do%20pensamento%20museol%C3%B3gico4.pdf> acedido em 15/08/2012
- <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345> acedido em 15/08/2012
- <http://grandmond.blogspot.com/2007/01/blog-post.html> acedido em 18/11/2011
- <http://img.docstoccdn.com/thumb/orig/424993.png> acedido em 24/11/2011

*Anexos*

**FILGUEIRA**

|||||

Fotógrafo oficial da Câmara Municipal  
e da Comissão de Iniciativa e Turismo  
de Viana-do-Castelo.

Técnico de fotografia de ALTO MINHO  
Ampliações. Reproduções.  
Retratos em todos os géneros.  
Serviço externo.  
T. S. F.  
Demonstrações e reparos.

|||||

**R. Manuel Espregueira, 154  
VIANA-DO-CASTELO**

Anexo nº 1 (Fonte: Alto Minho Revista Ilustrada de  
Investigações Regionais/1º Volume)

**FOTOGRAFIA FILGUEIRA**

Rua de S. Sebastião--Vianna do Castello

**A**TELIER construido segundo o modo *AMERICANO*, correspondendo a todas as exigencias da arte.  
Execução perfeita de todos os trabalhos fotograficos.

Retratos em tamanho natural coloridos no processo da photo-pintura d'uma incomparavel belleza e rigoroso parecido. Anteações ao platino a 4\$500 reis, d'um acabamento irreprehensivel. Ampliações *RECHE* a 2\$000 reis. Reproduções e vistas do paiz.

**Trabalha-se com todo o tempo**

Fazem-se trabalhos fóra do atelier, taes como:

**Retratos-grupos e colleções de vistas para bilhetes-postaes**

L'ART PHOTOGRAPHIQUE

Anexo nº 2 (Fonte: Almanach de Vianna e seu Districto  
8º Anno 1909)



Anexo nº3- Construção Hotel Santa Luzia  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 4-Construção Hotel Santa Luzia  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 5-Casa dos Wernek  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 6-Construção do Cais da Doca  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 7- Igreja da Congregação da Nossa Senhora da Caridade  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 8- Abertura e arranjo de arruamento da Avenida Gaspar da Costa  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 9- Capela do Sagrado Coração de Jesus  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº10- Início da Rua Manuel Espregueira na direção da Avenida para Largo S. Domingos  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº11- Jardim D. Fernando  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº12- Gradeamento da Doca Comercial  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº13- Obras para abertura da Avenida dos Combatentes  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 14- Avenida dos Combatentes  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 15- Demolição da Igreja de Monserrate  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 16- Obras na Rua de S. Pedro  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 17- Jardim da Marginal com gradeamento  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº18- Jardim Marginal com Palmeiras  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº19- Praça da República  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº20- Estação de Caminho de Ferro  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº 21- Viatura da Câmara Municipal de Viana do Castelo  
(Fonte: Acervo do MAD)



Anexo nº22- Início da Ponte Metálica Eiffel  
(Fonte: Acervo do MAD)

► Projeto: Viana ontem, a preto e branco

### PLANILHA DE EQUIPAMENTOS

#### Equipamentos:

##### Elipsoidal - 1

marca:  
modelo: 650w 17/36°  
potência:  
ângulo: 75° esq  
cor:  
efeito:  
canal:  
notas:

##### Elipsoidal - 2

marca:  
modelo: 650w 17/36°  
potência:  
ângulo: 90°  
cor:  
efeito:  
canal:  
notas:

Anexo nº23- Projeto de luz-modelo de projetores elipsoidais 1,2<sup>16</sup>

<sup>16</sup>Projeto de luz elaborado pelo técnico de luz João Branco.

► Projeto: Viana ontem, a preto e branco

### PLANILHA DE EQUIPAMENTOS

#### Elipsoidal - 3

marca:  
modelo: **650w 17/36°**  
potência:  
ângulo: **75° dir**  
cor:  
efeito:  
canal:  
notas:

#### Strip Light - 4

marca:  
modelo: **led 2w**  
potência:  
ângulo: **vertical**  
cor:  
efeito: **ilumina negativo**  
canal:  
notas:

Anexo nº24-Projeto de luz-modelo de projetores elipsoidais 3 e strip light 4<sup>17</sup>

<sup>17</sup>Projeto de luz elaborado pelo técnico de luz João Branco.

<b>▶ Projeto: Viana ontem, a preto e branco</b>	
<b>PLANILHA DE EQUIPAMENTOS</b>	
<b>Strip Light - 5</b>	
marca:	
modelo:	<b>led 2w</b>
potência:	
ângulo:	<b>vertical</b>
cor:	
efeito:	<b>ilumina negativo</b>
canal:	
notas:	
<b>Genérico - 6</b>	
marca:	
modelo:	<b>projektor garra</b>
potência:	<b>40w</b>
ângulo:	
cor:	
efeito:	<b>foto individual</b>
canal:	
notas:	
<b>Genérico - 7</b>	
marca:	
modelo:	<b>projektor garra</b>
potência:	<b>40w</b>
ângulo:	
cor:	
efeito:	<b>foto individual</b>
canal:	
notas:	

Anexo nº25-Projeto de luz-modelo de projetores strip light 5 e genérico 6,7<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Uma vez que os projetores genéricos têm todos as mesmas características optou-se por fazer referência apenas a dois. Projeto de luz elaborado pelo técnico de luz João Branco.