

**«FORMA E LUZ»: a primeira fotografia de objeto
artístico e arqueológico em Portugal. Alguns
aspectos teóricos e práticos (1840-1914)**

NUNO RESENDE

DCTP/FLUP

The object photography, although not always included in the set of categorizations defined by the history of photographic image, can be pointed out as one of the first concerns of photographers and national institutions. Dominique François Arago, in his inaugural report on the invention of the photographic process (1839), already relies on the quality of reproduction and registration of objects of art and historical documents by photography. The need to ensure models for Academies of Fine Arts or the recording of emerging Archaeology as a scientific discipline justified the first captures of artistic pieces, being the bust of Patroclus a paradigmatic example, photographed in 1843 by Talbot. On the other hand, we should naturally not forget the characteristics of the first photographic processes that used objects as models for the experimental work in progress.

In Portugal, the first period on the development of photography (1841-1914) coincides with the emergence of the first museological spaces and the birth of Archaeology as a discipline. In this sense, we seek to map, organize and understand authors and works related to the artistic object photography, providing elements for the presentation and interpretation of the object through the photographic image.

Keywords. art, archaeology, work of art, object

A fotografia de objeto artístico, embora arredada do conjunto de categorizações definidas pelos estudos de história da imagem fotográfica, pode apontar-se como um dos primeiros interesses dos fotógrafos e das instituições. Arago, no seu relatório inaugural sobre a invenção do processo fotográfico (1839), já invoca a qualidade da reprodução e de registo dos objetos e dos documentos artísticos e históricos. A necessidade de assegurar modelos para os estudos académicos das Belas Artes ou para o registo da nascente Arqueologia — acrescentando naturalmente as características dos primeiros processos fotográficos, que quase apenas podiam utilizar objetos como modelos para a experiência de fixar imagens —, justificaram as primeiras captações de peças artísticas, de que é exemplo paradigmático a fotografia do busto de Pátroclo, executada por Talbot em 1843.

Em Portugal, o tempo da primeira fotografia coincide com a emergência dos primeiros espaços museológicos e com o nascimento da Arqueologia enquanto disciplina. Nesse sentido, procura-se mapear, sistematizar e compreender autores e obras relacionadas com a fotografia de objeto artístico.

Palavras-chave. arte, arqueologia, obra de arte, objeto

INTRODUÇÃO

A 3 de julho de 1839, Dominique François Arago, logo nas primeiras linhas do seu relatório à Academia Francesa das Ciências, procurou justificar o uso do *novel* processo de Daguerre — o da fixação de imagens — aplicando-o «à arqueologia e às belas-artes» (Arago, 2013: 35-37).

Não foi necessária elaborada retórica para convencer o auditório das vantagens da invenção. Oferecendo o exemplo do Egito, Arago salientou razões de ordem científica para anunciar um novo tempo para o estudo, salvaguarda e registo da escrita hieroglífica e do património daquela antiga civilização.

Os primeiros fotógrafos não precisaram, contudo, de buscar fora da Europa objetos ou «coisas» para os seus primeiros ensaios. Nem de invocar razões científicas para a defesa do património longínquo. Bastava-lhes olhar em redor. Na sua casa ou em *ateliers* improvisados, encontraram matéria suficiente para experimentar as primeiras fixações da imagem. Dependentes da paciente espera pelas longas exposições dos suportes quimicamente sensibilizados, Niépce e Daguerre usaram «coisas» para dar expressão à sua teoria sobre a capacidade de outras «coisas» poderem reter a forma dos corpos, até então apenas captadas pelo olho humano e registadas através da escrita ou por via do desenho e da pintura. Como refere Arnaldo Fonseca, no seu *Guia do Photographo*, «fotografar consiste em fixar a imagem (obtida na câmara escura) dum objecto ou conjunto de objectos capazmente iluminados, utilizando para isso a acção da luz sobre determinadas substancias» (Fonseca, s/d: 5-6).

Porém, antes da fotografia, já os «objectos» ou as «coisas» podiam ser representadas à escala e com rigor matemático. O novo processo permitiu, contudo,

uma mais fácil e vasta apropriação das coisas pela sua reprodução. Podemos questionar até se a fotografia não terá contribuído para a objetificação ou coisificação do mundo, através da fixação e reprodução dos corpos, fossem eles humanos ou inertes, de menores ou maiores dimensões, numa espécie de catálogo, tão ao gosto do mundo burguês do tempo da sua invenção.

De resto, os primeiros indivíduos retratados posicionam-se ante cenários preenchidos, como gabinetes de curiosidades, em que o homem parece ser mais um elemento num quadro do «domínio da exatidão e da perfeição dos pormenores», parafraseando Arago.

Mas não só. Se a fotografia permitiu a súbita apropriação das coisas pela imagem, também possibilitou uma ampla difusão das mesmas através da sua reprodução.

A História dos objetos na fotografia constitui , pois, um registo paralelo à evolução da técnica e do uso desta invenção. Ele está presente nos ditos cenários dos primeiros retratos (fundos mais ou menos repletos de coisas, como mobiliário, ruínas fingidas, livros, espelhos, etc.), nas temáticas dos pictorialistas, nos recortes e macros dos fotógrafos da objetividade, na fotografia de publicidade e no trabalho dos conceptualistas, como Cindy Sherman, para quem os objetos fazem parte do *reenactement* da realidade.

Muito embora a fotografia de rua e o humanismo latente na produção fotográfica do pós II Grande Guerra contribuísem para a formulação de uma estética fotográfica de pendor narrativo, psicológico e com menos adereços, os objetos continuaram a fazer parte da fotografia, nomeadamente da fotografia de publicidade, em que coisas e pessoas apareciam lado a lado, ambas vendáveis. Os fotógrafos da *Straight Photography* e os da Nova Objetividade, com os seus planos aproximados, os seus recortes e enquadramentos fechados, foram ultrapassados pelos cenários sociais, pelos planos médios, grandes ou de conjunto. Mas, se regressarmos à primeira fotografia, produzida entre o seu anúncio e a II Grande Guerra e observarmos o seu percurso com atenção, tomamos consciência da

importância que nela assumem os objetos. Compreender a sua razão e a importância da sua representação na primitiva fotografia portuguesa (1840-1914) é o principal objetivo deste trabalho.

Este período justifica-se pela evolução dos processos fotográficos, balizado entre o daguerreótipo e a introdução do filme cinematográfico (1895), assim como pelo desenvolvimento de novos usos e alcances da fotografia enquanto documento ou meio para práticas artísticas, à qual [fotografia] se acrescentou a função informativa, a partir do fotojornalismo, durante a I Grande Guerra (1914-1918), e ainda o acesso generalizado a máquinas portáteis (Kodak, 1888) e métodos menos dispendiosos de revelação.

FORMAS: DE QUE OBJETOS FALAMOS?

Um dos mais antigos daguerreótipos identificados, datado de 1837, é justamente a reprodução de um conjunto de objetos cujo posicionamento e arranjo remetem para as naturezas-mortas da pintura do barroco holandês (Ver *Imagem 1*). A disposição de vários elementos junto a uma janela, de forma a beneficiarem de uma cenográfica luz oblíqua, acarreta a transposição de elementos pictóricos para a *novel* fotografia.

Mas, se este exemplo pode constituir já um exercício proto-pictorialista, orientar a lente para um corpo sólido e inerte, apenas para captação (registo) da sua forma e volume, representa outra interpretação no uso da fotografia, a que chamaremos função prática, de mero registo, ou documentário.

A primeira obra a elevar o objeto ao nível de um retrato ou cena de paisagem intitula-se *The Pencil of Nature*, da autoria de William Fox Talbot, que, entre 1844 e 1846, fez publicar vários fascículos com lâminas executadas a partir de captações fotográficas diversas, entre as quais se destacam reproduções de manuscritos, de escultura, de cerâmica, etc. (Talbot, 1844). Embora o projeto não alcançasse sucesso comercial, constituía, ainda assim, uma oportunidade para que, pela primeira vez



Imagem 1. L. Daguerre. [*Natureza morta*], 1837. Societé Française de Photographie.

desde a invenção da imprensa, qualquer pessoa tivesse não só acesso à informação (desta vez não apenas escrita, mas iconográfica), como a pudesse adquirir. E, embora a ideia de Talbot fosse salientar a qualidade dos processos fotográficos que desenvolveu, os textos que acompanham as lâminas são reveladores da preocupação do autor com aspetos como os da inventariação e descrição das peças¹, ou ainda o efeito da luz sobre a matéria e o seu resultado na fotografia. É, portanto, um trabalho teórico.

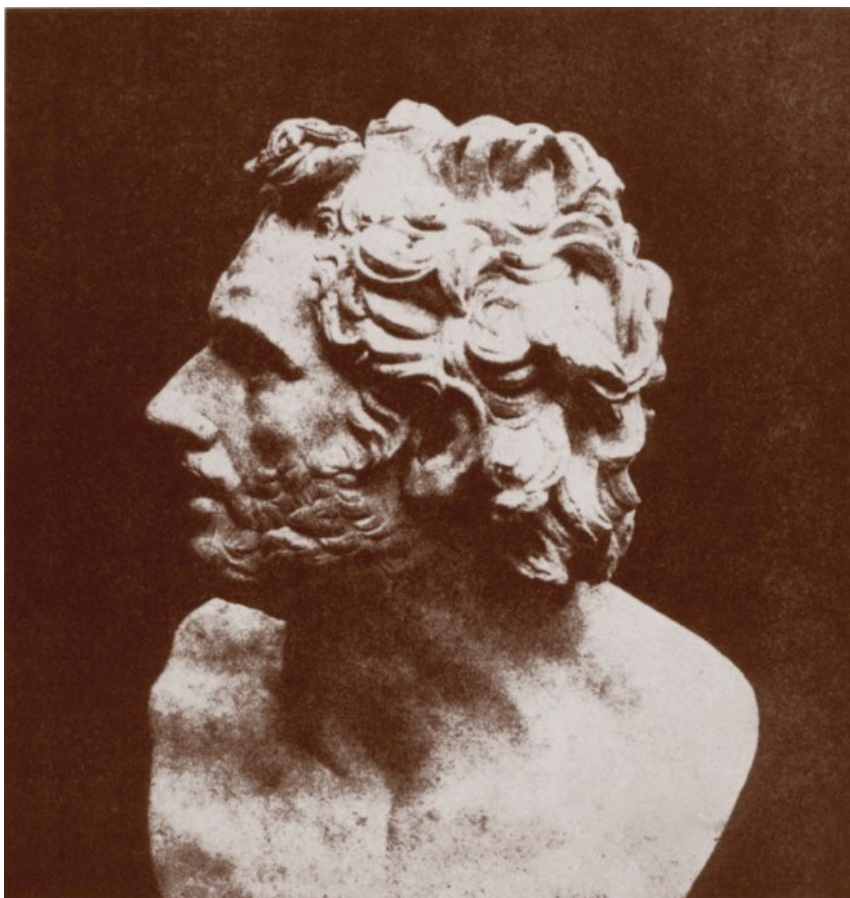
Salientámos, aliás, o teor dos textos sobre a fotografia de escultura que acompanham as reproduções do busto de Pátroclo (Ver *Imagem 2*), onde Talbot elabora quase de forma tratadística as possibilidades fotográficas da imagem consoante a sua posição em relação à luz do sol, concluindo: «it becomes evident how very great a number of different effects may be obtained from a single specimen of sculpture» (Talbot, 1844). Seguem-se reproduções de estantes com livros (Ver

Imagem 3), cerâmicas (Ver *Imagem 4*), de uma página de incunábulo, de uma litografia, da imagem negativa de uma renda, de um fac-símile de um desenho e a reprodução de um cesto de frutas (Ver *Imagem 5*), em composição concebida ao gosto das *still-life* barrocas.

Na obra de Talbot, o objeto sobressai nas suas várias abrangências: ornamental e artística, funcional e até documental, suporte para a memória, marcando assim o início de uma longa expedição microscópica que buscará não apenas o todo, mas a parte ou o conjunto de ambos e de cada um, como se infere do percurso seguido já no século XX pelos fotógrafos da Nova Objetividade e os da Fotografia Pura².

Interessa-nos seguir um caminho diverso nesta genealogia da fotografia do objeto: se, por um lado, ele constitui interesse como ornamento, por outro, reflete duas preocupações dos indivíduos do século XIX: reconstituir e preservar. Uma centúria marcada pela oposição natural-artificial, artisticamente resumida entre os enlevos bucólicos e pastoris de um barroco em desagregação, passando pelo ruínismo romântico, até ao realismo industrial, o século produziu uma gramática visual de coisas que a fotografia veiculará, da retratística à fotografia de paisagem.

O estudo das relações entre a fotografia e os objetos não é nova em Portugal. Recentemente, alguns autores, como António Barrocas (Barrocas, 2008), Margarida Medeiros (Tavares *et al.*, 2015) ou Cláudia Feio (2010) contribuíram para aclarar este assunto, através do estudo da fotografia de escultura ou de património. Cada um dos autores citados aborda assuntos como os da fotografia de arte ou da fotografia patrimonial. Num tempo em que a própria ideia de património estava a definir-se, não poderá a fotografia ter contribuído para essa definição? Ou seja, não estaremos a ver a questão ao contrário: não terá a fotografia desempenhado um papel na formulação (pela escolha dos motivos) do conceito alargado de património ou patrimónios? Ainda que não desejemos dissertar sobre esta problemática, outras relacionadas se nos assomam: seriam todos os objetos considerados de igual importância quando colocados em frente às lentes das primeiras câmaras? Pensamos poder responder apriorística e assertivamente: com certeza que não.



Imagens 2—3. William Fox Talbot. *Plate XVII. Bust of Patroclus* [Busto de Patrôclo] (em cima); *Plate VIII. A scene in a library* [Estantes com livros] (em baixo). Reprodução de imagens publicadas em Talbot, 1844.



Imagens 4—5. William Fox Talbot. *Plate III. Articles of China* [Estantes com cerâmicas] (em cima); *Plate XXIV. A fruit piece* [Cesto com frutas] (em baixo). Reprodução de imagens publicadas em Talbot, 1844.

A época da primeira fotografia em Portugal (1840-1918), tempo da parafernália de coisas— como magistralmente no-la descreve Eça de Queirós em *A Cidade e as Serras* — preocupa-se em registá-las. À frente das lentes das câmaras fotográficas da segunda metade do século XIX perfilavam-se vários tipos de objetos, que podemos dividir em três categorias: os que prolongavam a arte da pintura e serviam como elementos para desenhar ou representar naturezas mortas e recriar ambientes pictóricos; os que constituíam o acervo dos primeiros museus, herdeiros dos gabinetes de curiosidades; e, finalmente, os objetos comuns, os do quotidiano.

Ocupamo-nos aqui dos objetos da segunda categoria. O nascimento da fotografia acompanha um tempo de intenso investimento na exposição e musealização. Feiras nacionais, internacionais e mundiais, por um lado, eclosão dos museus modernos, a partir de coleções heteróclitas, por outro — em ambos estão os fotógrafos e a fotografia, enquanto ferramenta de registo e instrumento de fruição.

Também nas Academias vai entrando paulatinamente a fotografia, primeiro como auxiliar do desenho e da escultura, substituindo modelos ao vivo e trazendo as paisagens para dentro das oficinas, depois como categoria artística. Na Academia Portuense de Belas Artes, o professor Francisco José de Resende usava, por volta de 1860, a daguerreotipa como apoio ao seu trabalho de pintor (Mourato, 2000: 86) e, em 1854, a fotografia já aparecia nos catálogos de exposições, como «aditamento», a seguir às categorias de desenho, pintura, escultura, arquitetura, obras de cera e bordados³.

Os primeiros daguerreótipos conhecidos, produzidos e identificados em contexto nacional, não versam diretamente objetos com intuítos artísticos nem documentais. O retrato e a fotografia de paisagem constituem as primeiras e principais categorias que assinalam, de certa forma, os percursos ou tópicos da imagem fotográfica posteriormente produzida em Portugal (Tavares *et al.*, 2015). Esta chega a Portugal no tempo de Fontismo, no rescaldo da Revolução Liberal que transformou a paisagem patrimonial do país.

No centro desta tempestade que varreu o século XIX estavam os objetos. Alfaias litúrgicas, livros impressos e manuscritos, esculturas e pinturas foram

deslocados dos seus locais originais, transferidos, incorporados, furtados, vendidos. Do que se não converteu em dinheiro para financiar o novo Estado liberal, uma parte alimentou um mercado de arte de âmbito internacional e a outra seguiu para novos lugares de depósito, futuros museus e bibliotecas.

No decurso deste turbulento trajeto, que papel teve o fotógrafo? Muito embora as letras sejam pródigas na descrição do saque e da destruição em curso, só tardiamente se fixaram em imagem os primeiros resultados dessa mudança no património português. Embora se registem notícias de tentativas de registo do património artístico móvel, como o caso das pinturas de Vasco Fernandes, em 1844, assunto assinalado por Sena (1998, 24), o olhar primeiro é para os edifícios e só depois para os objetos que outrora os recheavam. Provam-no as primeiras e sucessivas edições de publicações sobre o património edificado através da imagem: *Portugal Artístico* (1853), *Revista Pittoresca e Descriptiva de Portugal com vistas photographicas*, de Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1861-1863), *Monumentos nacionaes*, de Henrique Nunes (1868), *Panorama Photographico de Portugal* (1869-1874), etc.

Em 1875, uma comissão formada para avaliar o estado do ensino das artes em Portugal, já advogava, porém, a ideia da aplicação concertada da fotografia ao registo e inventário de monumentos e de «objectos d'arte». O panorama era desolador, como se infere do seu relatório (S.a., 1875). E, em 1891, um abaixo-assinado clamava por um «Inventário das Riquezas Nacionais» (Sena, 1998: 139).

São os olhares estrangeiros de Jean Laurent, Francesco Rocchini (em Portugal: 1865-1893) e Emílio Biel que, conhecedores das potencialidades do património nacional e da necessidade comercial e até política da sua reprodução fotográfica, podem ser considerados os antepassados mais remotos na genealogia da fotografia de objeto artístico em Portugal. Quer pela teoria e prática que trouxeram com o seu trabalho quer pela ação direta na produção de fotografias do género, tornada modelo para futuras execuções.

A obra de Jean Laurent revela uma breve incursão por uma Ibéria que o tempo político (1869) reclamava como una e que um fotógrafo estrangeiro e ao serviço da

grande Espanha assim a entendia . Radicado no país vizinho, Laurent elaborou sobretudo imagens de estudo e, segundo N. Borges de Araújo, algumas com razões políticas (Araújo, 2013)⁴. O Marquês de Souza Holstein e os monarcas D. Fernando e D. Luís pediram-lhe a reprodução de algumas peças da Academia de Belas Artes e das coleções do Palácio Nacional da Ajuda, que foram elaboradas no mês de março de 1869 (Araújo, 2013: 100). Os ecos do seu trabalho *Oeuvres d'art*, publicado em 1872, devem ter ressoado nos intelectuais portugueses da época e constituído o mote para realizações similares posteriores.

Ao segundo fotógrafo nomeado, Francesco Rocchini⁵, de origem italiana, presente em Portugal a partir de 1847, parece também ter sido encomendado um trabalho de recolha fotográfica dos «melhores quadros da galeria da Academia [de Belas Artes]» e de «um grande numero de objectos de culto religioso»⁶. O pedido partiu do referido Marquês de Souza Holstein, diretor da Academia das Belas Artes, e as imagens destinavam-se à exposição de Paris — a *Exposition Universelle d'Art et d'Industrie* de 1867.

Emílio Biel, de origem germânica, comerciante e industrial estabelecido em Portugal, a partir de 1857, apresentou os primeiros e mais consistentes projetos de fotografia de objetos artísticos nacionais, quer com fins de estudo quer com razões memorialísticas e de registo, como o álbum sobre a obra de Soares dos Reis (1881), quer ainda com fins propagandísticos nacionais, como documenta a obra *Arte e Natureza em Portugal* (1902-1908), a primeira grande experiência editorial gráfica e fotográfica de promoção turística sobre Portugal.

Ainda antes do século XX, a *Exposição Distrital de Aveiro em 1882* e a *Exposição ornamental de 1882* constituem as mais relevantes intervenções no âmbito da reprodução de objetos artísticos, tendo já por finalidade o registo, o estudo e a veiculação do valor histórico e patrimonial dos objetos. A parte fotográfica da primeira exposição coube a Emílio Biel e a da segunda a Carlos Relvas, o primeiro português assinalado neste percurso genealógico.

Não configurando qualquer esboço de reconhecimento concertado (inventário) do património móvel, ambas as exposições lançam sobre o objeto artístico ou ornamental o interesse dos intelectuais que, como a citada comissão ou o escritor Ramalho Ortigão, em 1896, anteviam poder ser alvo de registo fotográfico. Este escritor é, aliás, o responsável pela primeira síntese desta problemática da fotografia de monumentos e de objetos, revelando uma notável visão no alcance dos usos da mesma:

«Da valiosa colecção photographica, para a qual principalmente contribuíram Carlos Relvas, Pardal, Rochini, Biel & Companhia, bom como dos catalogos dos museus e das exposições celebradas, se poderia extrahir já um esboço de inventário, que não seria difícil aprefeiçoar e preencher, emprehendendo novas exposições e systematizando completamente as investigações e os estudos correlativos» (Ramalho Ortigão, s.d.).

Em finais do século XIX, estava então fixado um conjunto de nomes que havia de lançar as bases para o uso da fotografia no registo e estudo dos objetos de arte e Arqueologia: os já referidos de Francisco Rocchini, Emílio Biel, Carlos Relvas e, ainda, o de Augusto César Pardal. Aos nomes assinalados por Ramalho Ortigão, em 1896, acrescentaremos os de José Júlio Rodrigues, Augusto Bobone e o de Martins Sarmiento, autores de trabalhos inéditos ou de menor divulgação. Todos juntos constituem o que poderemos designar por pioneiros da fotografia de objeto artístico e arqueológico em Portugal.

Ao longo da primeira metade do século XX, com a diversificação de processos fototipográficos, a fotografia de objeto artístico seguiu caminhos diversos. Das lâminas de A. César Pardal, ainda utilizando provas albumínicas, passou-se à fototipia, à rotogravura e à litografia, o que permitiu uma mais ampla difusão da imagem fotográfica, sobretudo em livros. E, das luxuosas edições de Biel e Carlos Relvas, passou-se a trabalhos de divulgação acessíveis a um público mais diversificado, encomendados quer por instituições públicas ou privadas quer pela iniciativa de fotógrafos e casas comerciais.

No Porto, foi intensa esta atividade editorial ligada à fotografia e algumas das suas casas parecem ter-se especializado ou tornado particularmente relevantes nesta

área. Referimo-nos ao já citado Emílio Biel, à Photo-Moderna e, na primeira metade do século XX, à Foto Beleza e à Casa Alvão, estas duas das maiores contribuintes para as principais iniciativas editoriais que o Estado Português patrocinou em contexto de I República e de Estado Novo.

Antes de passarmos aos estudos de caso sobre alguns dos fotógrafos que lançaram as bases para a teoria e prática da fotografia de objeto em Portugal, fazemos apenas uma sucinta referência a Augusto Bobone, fotógrafo em Lisboa, a quem, para além das suas fotografias de coisas, coube a autoria de um primeiro álbum sobre a transparência dos corpos, isto é, a primeira divulgação do raio-x em Portugal, através de um álbum com 48 lâminas ou pranchas, editado em 1897 (Medeiros, 2014).

Para este trabalho importa salientar, contudo, as fotografias de património móvel e integrado da capela de São Roque, provável encomenda da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa⁷, que seguem formas de captação e apresentação dos objetos em tudo semelhantes aos trabalhos de Biel e Carlos Relvas, que passaremos a desenvolver com mais propriedade adiante.

AUTORES E OBRAS: DA TEORIA À PRÁTICA

Nem todos os primeiros manuais, guias ou tratados incluem a fotografia de objeto como assunto ou modelo para o fotógrafo. A maioria centra-se no retrato, na paisagem e nos monumentos. Há os que orientam o fotógrafo para a elaboração de reproduções, mas no sentido de cópia da imagem pictórica (Almeida, s.d.). Todavia, uma grande parte das fórmulas respeitantes ao retrato, à fotografia de interiores e até aos monumentos poderia ser aplicada à fotografia de objetos, nomeadamente quanto ao uso de cenários, controlo da luz e disposição dos elementos no espaço.

A literatura técnica sobre fotografia, disponível em Portugal na viragem do século XIX para o século XX, reparte-se entre artigos avulsos publicados em revistas e jornais da especialidade (como o *Echo Photographico*, 1906-1909) e monografias,

sendo algumas destas traduções adaptadas. Dentro desta categoria destacam-se os nomes de José António Bentes, Arnaldo da Fonseca, José Maria de Liz Dionysio de Almeida, Adalberto da Costa Veiga, entre outros.

Na maior parte de tais obras, a primazia é dada à retratística, o que se compreende visto esta constituir a principal fonte de rendimento dos fotógrafos e das casas comerciais que despontavam por todo o país. Uma clientela ávida pelo retrato derivava na utilização de cenários e na manipulação das fotografias, com recurso a técnicas pictóricas, corte e retoque, a «pintura photographica», como a intitula Adalberto Veiga.

Porém, alguns dos preceitos aplicados ao retrato poderiam ser aplicados à fotografia de objetos, com a vantagem de que eram facilmente dispostos à vontade do fotógrafo, pelo tempo ou vezes necessárias para a fotografia perfeita.

Havia elementos comuns entre o retrato e a fotografia de objeto, como a qualidade e a distribuição da luz e o cenário, sendo que este último tipo de fotografia seria executado em interior. Mas, como avisa Adalberto Veiga:

«é, porém, necessário observar que as photographias de interiores de igrejas, grutas, etc. devem ser tiradas com cuidado, especialmente pelo que respeita ao tempo de pose, que é sempre difícil de fixar antecipadamente; em geral a pose é mais longa do se julga» (Veiga, 1920: 158).

De facto, o controlo da iluminação num interior que não o [interior] do *atelier* (à partida, preparado para o efeito) podia constituir um quebra-cabeças para o fotógrafo. Veiga sugere, no caso das igrejas, que, sendo [este tipo de construção] «discretamente iluminada pela luz das janelas, reproduz-se bem com seus altares, quadros, mosaicos e estatuas por meio de uma objectiva simples e com diafragma de 5 milímetros e uma pose de dois a tres minutos» (*Ibidem*). O tratadista assinala ainda que, no caso de desenhos ou quadros, devia ser utilizada uma luz difusa e não direta.

Antes da tipo-fotografia e da fotografia de publicidade, o objeto interessava essencialmente pelo seu valor artístico, quer enquanto modelo ou referência para os estudos das belas artes quer enquanto meio de divulgação, num tempo em que se



Imagem 6. Anúncio publicitário publicado no *Diario Illustrado*, n.º 3547, de 1883 (Março, 24), p. 6.

gizavam os primeiros museus públicos. Em finais do século XIX, a fotografia aparecia como uma possível forma de registo ou de inventário patrimonial, como o anúncio de 1883 da «Photographie du Grand-Monde», em Lisboa, informava: «Tiram-se photographias de objectos d'arte, monumentos, etc.» (Ver *Imagem 6*). Este âmbito, ao mesmo tempo público e comercial da fotografia de objetos artísticos, alinhava, por um lado, com o desejo de salvaguarda de um universo de monumentos históricos em iminente desaparecimento e, por outro, parecia assegurar a satisfação de um gosto burguês pela aquisição de objetos, em ambos os casos através de simulacros ou de reproduções dos mesmos.

Embora não seja possível indicar um tempo para o início da produção de fotografias de objeto artístico ou arqueológico em Portugal, esta categoria parece vulgarizar-se entre as décadas de 1870 e 1880, nomeadamente através da produção de fascículos e álbuns, como se refere, entre outras, pela:

«Proposta para se offerecer de dois em dois mezes aos socios contribuintes uma photographia do formato de chapa inteira, representando um ou mais dos objectos expostos no Museu da Associação e acompanhada de uma resumida descripção em portuguez e francez, para se formar um album de 12 photographias» (Dias, 1907: 17).

Apresentada à *Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, esta ideia alinhava com o trabalho de A. C. Pardal & Filho *Publicação photographica*, que, entre 1869 e 1877, pôs a circular fotografias montadas em cartão com objetos

artísticos, na sua maioria religiosos (ver verbete adiante). À frente da Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses estava Joaquim Possidónio da Silva (1806-1896), o responsável pela *Revista pittoresca e descritiva de Portugal com vistas photographicas*, editada em 1862, e que constitui um dos primeiros registos fotográficos de monumentos em Portugal. Despertava, portanto, o uso da fotografia como veículo e metodologia de divulgação e registo dos patrimónios.

Na década de 1880 surgiram vários álbuns fotográficos, alguns deles centrados em objetos artísticos, como o *Álbum da Exposição Distrital de Aveiro* (1882), *Álbum Phototypico e Descriptivo das Obras de Soares dos Reis*, ambos de Emílio Biel, fotógrafo no Porto e o da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* (1882) cuja parte fotográfica esteve a cargo de Carlos Relvas.

Provavelmente em 1891 publicou-se no Porto o *Album da Sancta Casa da Misericórdia do Porto*, que incluía fotografias de obras de arte daquela instituição e cuja autoria fotográfica lográmos descobrir recentemente. A produção fototípica esteve a cargo da Photo-Moderna, na rua da Picaria, n.º 1, de Leopoldo Cirne & C.^a.

Passamos a apresentar alguns casos de estudo, procurando analisar e sistematizar, através das fotografias, a práxis utilizada na conceção destes trabalhos. A lista, organizada de forma cronológica, pretende destacar trabalhos que consideramos importantes no que respeita ao estabelecimento de formas de ver e difundir o objeto artístico e arqueológico pela fotografia.

A. C. PARDAL & FILHOS

Publicação photographica (1869-1877)

Os fascículos de Augusto César Pardal e do filho Carlos Augusto Pardal, intitulados *Publicação Photographica*, constituem um dos primeiros trabalhos de divulgação pública do património artístico móvel português. A nós interessa enquanto projeto que privilegia a obra de arte e, nesse sentido, se distingue de outros

PUBLICAÇÃO PHOTOGRAPHICA

DE

A. C. PARDAL & FILHO



CALIX DE PRATA

*Este antiquissimo calix obra do commeco do seculo XVI desco-
nhce-se totalmente o convento a que pertenceu e acha-se actualmente
no Museu d'Arte Ornamental na Academia Real das Bellas Artes de Lis.^{na}*

*É de prata dourada
altura 0,752*

*Pesa 1350 grammos
Valor de prata 48\$400 v.*

*N.º 16.º anno
Dezembro*

Lisboa

Setembro 187

Imagem 7. A. C. Pardal & Filho. Calix de Prata, [s.d.]. Coleção particular.

PUBLICAÇÃO PHOTOGRAPHICA

DE

A. C. PARDAL & FILHO



CRUZ PROCESSIONAL DO MOSTEIRO D'ALCOBAÇA.

Esta grandiosa e antiquissima Cruz attribue-se á era de 1500 e pertenceu ao antigo Mosteiro d'Alcobaça. É de prata lavrada e dourada, pesa 22 kilos aproximadamente e tem de altura 4,™ 30.

Imagem 8. A. C. Pardal & Filho. Cruz processional do Mosteiro d'Alcobaça, [s.d.]. Coleção particular.

trabalhos que, ao longo do século XIX, o incluíam entre o restante património ou o destinavam a um âmbito reduzido de usufrutuários, como as obras do *Catálogo da Exposição Ornamental de 1882* (Sena, 1998: 99) e o livro *Arte e Natureza em Portugal*, respetivamente de Relvas e Biel, a primeira destinada a um público «especialista», a segunda, pela sua magnitude, de elevado valor comercial.

Entre 1869 e 1877, Augusto Pardal e filho reproduziram e fizeram circular no mercado editorial, através de subscrição mensal, cento e doze lâminas com reproduções de fotografias de escultura, pintura e ourivesaria pertencentes ao acervo da Academia Real de Belas Artes de Lisboa e «reproduções de matrizes negativas que chegavam do estrangeiro» (Sena, 1998: 57). As reproduções exibiam-se ao centro de um fólio cartonado que, no registo inferior, apresentava um pequeno texto e informações genéricas sobre o objeto, identificação, localização, número e data de publicação do fascículo (Ver *Imagens 7 e 8*) (Sena, 1998: 58).

As reproduções documentam a preocupação dos autores: salientar a peça, a sua ornamentação e características formais através de um plano aproximado. A câmara posicionada ao nível do objeto e uma luz difusa aparentemente bilateral destacam a peça de um fundo impercetível, mas escuro, de tal forma que as obras parecem decalcadas da penumbra, como numa pintura tenebrista⁸.

Embora o plano aproximado e as características físicas da luz não sejam totalmente perçíveis, impedindo-nos de obter uma imagem clara do «cenário», é possível confirmar o uso de tecido aveludado no suporte onde assenta a peça.

EMÍLIO BIEL

Álbum da Exposição Distrital de Aveiro (1882)

Álbum Phototypico e Descrittivo das Obras de Soares dos Reis (1889)

A Arte e a Natureza em Portugal (1902-1908)

Numa época de exposições locais, nacionais e internacionais, impunha-se ao panorama cultural português destacar a importância do objeto artístico, ornamental ou industrial segundo as categorizações da época. Arte, artesanato e indústria

conviviam para conferir substância a ideias nacionalistas e populares de criação.

Na segunda metade do século XIX, a par com as grandes comemorações, realizaram-se dezenas de exposições entre Lisboa e Porto, mas também nos maiores núcleos urbanos representativos da nova grelha administrativa saída do liberalismo.

A *Exposição Distrital de Aveiro*, realizada em 1882, de que resultará, no ano seguinte, catalogaria a cargo de Marques Gomes, Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e Emílio Biel, traduz o apetite pela apresentação do objeto como expressão romântica, da confluência de gestos e de gostos entre o popular e o erudito. Para Vasconcelos, teórico da arte, com quem Biel colaborará amiúde, a cerâmica da região de Aveiro importava como valor maior entre as artes técnicas e industriais e o fotógrafo tudo fará para expô-la ao modo de vitrina com prateleiras, como fizera Talbot anos antes.

A par deste tipo de exposição temporária, Biel fotografou os objetos nos seus locais originais ou sobre suportes fixos de exposição, como no registo que elaborou, em 1889, do espólio do artista Soares dos Reis, depositado na sua oficina (Biel, 1889).

No exemplo assinalado pela *Imagem 9*, Biel capta a fotografia das esculturas no seu lugar de depósito, aproveitando a luz natural proveniente de vãos laterais. Naturalmente que as grandes dimensões exigiam ao fotógrafo que preterisse os fundos «artificiais» pelo cenário. Por outro lado, e por se tratar não apenas de um catálogo de objetos, mas de uma homenagem memorativa sobre o trabalho do artista, a escolha de imagens que deixassem transparecer o ambiente criativo do local (evocativo também da ideia do gabinete de curiosidades) poderá ter influído na publicação daquelas fotografias.

Mas, dentro da mesma obra, Biel é versátil nas imagens que apresenta. Elas são, aliás, fruto de um trabalho de escolha e edição posterior à captação, que determina um trabalho diferente daquele que foi executado durante as sessões fotográficas.

No caso do *Álbum Phototypico e Descritivo das Obras de Soares dos Reis*



Imagem 9. Emilio Biel. *Escultura de Soares dos Reis*, 1889. Publicada em Biel et al., 1889.

mais uma colaboração no contexto das relações do fotógrafo com Joaquim de Vasconcelos e o Centro Artístico Portuense (Sena, 1998: 95), para além de fotografias em que o objeto aparece no meio de outras peças, casos há em que se regista o cuidado com o recortar do cenário ou fundo, através de um plano aproximado e (ou) no momento da revelação ou impressão através do recorte/reenquadramento.

As fotografias de bustos constituem alguns destes exemplos de tratamento, embora a sua captação revele a aplicação de estratégias utilizadas na execução de retratos. Naturalmente que, apesar de se tratarem de objetos, as esculturas representam indivíduos e, como tal, cabe ao fotógrafo acentuar, por meio da luz na matéria, a vida que lhe foi concedida pelo escultor. Nesse sentido, alguns dos bustos que Soares dos Reis produziu ora são captados frontalmente (Correia de Barros, Viscondessa de Moser, Eliza Leech, Hintze Ribeiro) ora a 3 quartos (Emilia das Neves e Fontes Pereira de Melo) ou ainda de perfil, que bem poderiam servir retratos individuais destinados a *cartes de visite*.

Para Biel, como para qualquer fotógrafo da época, a luz constituía uma das principais preocupações na hora de obter uma boa imagem. Fotografar objetos em condições por vezes incómodas, em espaços fechados e escuros, sítios inacessíveis ou difíceis de alcançar visualmente, foram certamente obstáculos para os fotógrafos e para os seus contemporâneos. Embora a partir da análise da *Imagem 9* descortinemos sobre a origem da luz que ilumina a escultura, natural e de direção oblíqua, menos informações obtemos a partir da observação de outras fotografias, nomeadamente as que Biel e a sua equipa produziram em *tour*, como as executadas para *A Arte e a Natureza em Portugal*, grandioso conjunto de álbuns editado entre 1902 e 1908.

As fotografias colhidas e escolhidas para esta obra versam, sobretudo, edifícios e paisagens. Os objetos contam-se em menor número embora, de todas as suas produções anteriores, esta seja a que apresenta maior número de reproduções de obras de arte. Todavia, ao longo do seu percurso como fotógrafo, Biel soube tirar



Imagem 10. Emílio Biel. *Cofre e cálice*, [s.d.]. (Biel et al., 1889).

partido dos instrumentos, canais e técnicas de que dispunha para apresentar os objetos segundo uma linha de pensamento muito própria e que incluía a leitura vívida do indivíduo/espaco/objeto/edificio e a formulação de uma estética que, embora buscasse na tradição pictórica alguns dos seus principais elementos, já anunciava uma fotografia «pura». Em *A Arte e a Natureza em Portugal*, Biel colocará parte da experiência adquirida na fotografia de objeto praticada nos trabalhos e aperfeiçoará esta metodologia para a sua obra final, focada exclusivamente no património móvel religioso, publicada em 1915.

A fotografia aqui reproduzida constitui o exemplo de um estudo fotográfico para a obra *Arte e Natureza em Portugal*, conjugando simultaneamente três peças com funções e cronologias diversas, todas associadas à Colegiada de Guimarães, onde Biel fotografou vários assuntos (Ver Imagem 10).



Imagem 11. Emílio Biel. *Calice de prata dourada*, 1915. Publicado em Biel & Vasconcelos, 1915.



Imagem 12. Emílio Biel. *Urna de porcellana*, 1915. Publicado em Biel & Vasconcelos, 1915.

A utilização de elementos cenográficos para emoldurar a composição é recorrente na fotografia de objeto. A colocação de um papel ou tecido atrás do objeto, geralmente de cor clara ou neutra, permitia salientar os contornos e o volume da peça. Não menos recorrente parece ser a utilização de tecidos com padrões, adamascados ou outros têxteis nobres, que assumiria, por um lado, uma função meramente prática (esconder suportes menos nobres) e, por outro, serviria para, julgamos, acentuar o valor das peças fotografadas, como no caso da composição em que colher, cálice e arqueta pousam sobre um pano acetinado com padrões vegetalistas. Neste caso em particular, a utilização do tecido prejudicou a leitura do objeto menor, cuja forma se perde entre os contornos dos padrões do tecido.

Embora não logremos, com certeza, averiguar a origem e o tipo de iluminação utilizada, o seu carácter difuso ou suave permite uma leitura bastante clara das formas, contornos e elementos que compõem e ornaram os objetos sugerindo assim o controlo de luz natural. Sujeita a brilhos que deturpam a leitura da forma, a fotografia de objetos metálicos exigia a utilização de iluminações suaves, de origem oblíqua ou superior (zenital), que evitassem a formação de sombras e a cintilação.

Na obra *Arte Religiosa em Portugal*, de 1915, as fotografias de objetos isolados já evidenciam uma homogeneidade (e até maturidade) anteriormente inexistente, que se manifesta nos enquadramentos, na utilização de suportes lisos e fundos neutros e na iluminação que parece ser determinada peça a peça, tendo em conta as suas dimensões e características materiais (Ver *Imagens 11 e 12*).

CARLOS RELVAS

Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola (1882)

Carlos Relvas executou reproduções fotográficas para algumas das obras da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, realizada em Lisboa em 1882. Embora fizesse questão de acentuar o seu papel como fotógrafo



Imagem 13. Carlos Relvas. *Peças de porcelana chinesa*, c. 1880-1882. Casa Estúdio Carlos Relvas.

amador, a sua cultura e formação, assim como o investimento em material fotográfico, colocavam-no à frente de muitos fotógrafos profissionais da época, nacionais e estrangeiros. Coube-lhe, aliás, o papel de propedeuta, tendo implementado e veiculado novas técnicas fotográficas como a da fototipia, que teve em Emílio Biel e Henrique Nunes dois conhecidos executores (Sena, 1998: 51).

As fotografias de objetos de Carlos Relvas, que se destacam pelas tipologias, materiais e formas diversas, revelam um profundo conhecimento e potencialidade das formas perante a câmara que advém, naturalmente, do seu próprio perfil. Culto, com acesso a um vasto mundo de arte e literatura, Carlos Relvas interpretou através da câmara fotográfica não apenas a importância, a função, mas também uma «beleza» intrínseca das peças frente à sua lente. Desde paramentos, vestidos, instrumentos musicais ou pinturas, Relvas soube potenciar a densidade, forma e luminosidade própria de cada objeto. Consciente da importância de um ambiente



Imagem 14. Carlos Relvas. *Fruteira com laranjas*, c. 1880. Casa Estúdio Carlos Relvas.

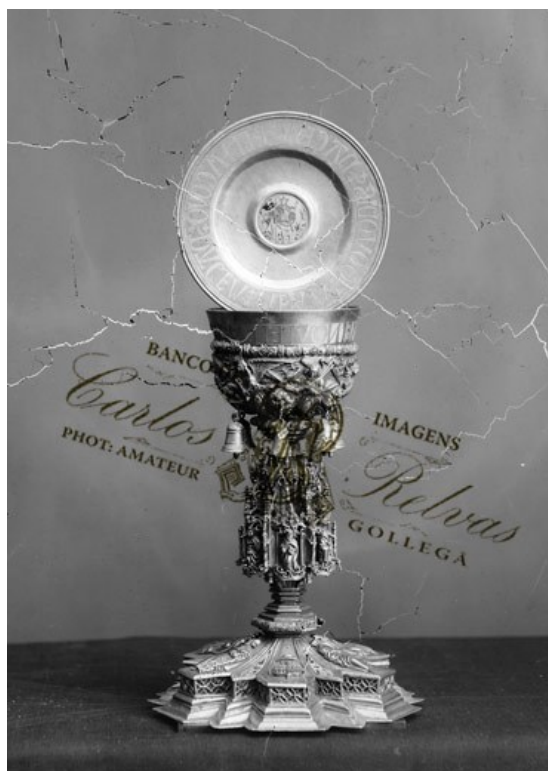


Imagem 15. Carlos Relvas. *Cálice e patena*, c. 1880. Casa Estúdio Carlos Relvas.

controlado em termos de cenário e luz, Relvas utilizava o seu atelier (um dos mais avançados da Europa à época) para estruturar composições mais ou menos elaboradas, como a de *peças de porcelana chinesa* (Ver Imagem 13), mas com cenários neutros, em que quer os tecidos de fundo quer os que revestiam os suportes onde assentava a peça surgiam com cores claras ou escuras, para salientar, pelo contraste, os contornos do objeto fotografado.

Na obra de Relvas parece distinguir-se a diferença entre a fotografia de objeto enquanto exercício estético (Ver Imagem 14) e recorte documental (Ver Imagem 15). Em ambos os casos, porém, a preocupação com o controlo da luz é o elemento principal. No caso da ourivesaria (Ver Imagem 15), a utilização de uma luz difusa, quase etérea, ajuda à leitura da profusa gramática decorativa dos cálices ou da custódia. Na *still life* (Ver Imagem 14), a fruteira é atingida por uma iluminação zenital que acentua o valor barroco da representação.

Outro aspeto que convém salientar, em quase todos os fotógrafos que registam imagens de objectos, é o constante apelo pela composição. A colocação dos objetos frente à câmara, embora demonstre preocupações com a legibilidade e aproveitamento da luz (como a rotação da peça para salientar as suas dimensões e volume), também parece resultar da apropriação de disposições pictóricas (Ver *Imagem 13*).

É necessário referir, finalmente, no caso de Relvas como no de Biel, que ambos utilizam a fototipia enquanto processo tipo-fotográfico cujas características, embora pró-pictorialistas, proporcionavam uma leitura muito concreta dos objetos (Sena, 1998: 69-71).

FRANCISCO MARTINS SARMENTO

Fotografias da citânia de Briteiros (1876-1878)

A obra fotográfica de Martins Sarmiento, notável publicista, memorialista, etnógrafo e arqueólogo associado a Guimarães, foi recentemente «redescoberta» (Serra et al., 2010). Era, em parte, conhecida pelas publicações que deixou na *Revista de Guimarães* (Sarmiento, 1904). Embora o seu interesse inicial fosse o que unia todos os amadores fotógrafos — fazer retratos, nomeadamente em contexto familiar — o estudo da História, da Arqueologia e da Etnografia levaram-no a orientar a lente da câmara aos objetos.

Em 1876, quando deu início às escavações na Citânia de Briteiros, dedicou àquele espaço particular atenção, produzindo, como resultado desses trabalhos, um álbum fotográfico com 47 fotografias de materiais arqueológicos, enviado a várias instituições do país. Seguiu-se, dois anos depois, outro álbum com 42 fotografias, ambos constituindo, até ao momento, o primeiro trabalho identificado sobre registo fotográfico de objetos arqueológicos em Portugal.

Como autodidata, Martins Sarmiento vivia um percurso de experiências, mas os seus diários, hoje conhecidos, acrescentam à expressão uma realidade pungente. O espírito inquisitivo de Francisco Martins Sarmiento conduzia-o a longas questões

obsessivas de carácter técnico sobre os processos fotográficos e os seus resultados. Assim o documentam as provas negativas que elaborou sobre os restos arqueológicos de Briteiros, sujeitas a manipulações diversas que pretendiam separar o objeto nas imagens negativas, destacando-o dos confusos cenários para posterior revelação positiva, «limpa» (Ver *Imagens 16 e 17*). A utilização do colódio oferecia ao arqueólogo a definição e os contrastes ajustados a reproduções de peças de talhe grosseiro, acabadas de exumar. Mas a caprichosa luz do sol e os planos aproximados que deturpavam a vista sobre o horizonte e os planos anteriores, destituíam a imagem do objeto de qualidades materiais que o fotógrafo, manipulando-o, tentava conseguir, depois, na revelação.

JOSÉ JÚLIO RODRIGUES (FILHO)

A Secção Photographica ou Artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de Dezembro de 1876 (1876)

Boletim da Associação do Magistério Secundário Oficial (1908)

José Júlio Rodrigues, bacharel formado em Química pela Universidade de Coimbra, foi filho de um homónimo também com formação em Química e um dos mais importantes impulsionadores da fotografia científica em Portugal. José Júlio Bettencourt Rodrigues (pai) foi fundador da secção fotográfica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, esteve à frente de várias comissões de serviços nas áreas da Química, da Geologia e da Geografia. Destaca-se, entre as várias publicações que legou, uma que documenta o seu perfil e contribuição para a História da Fotografia em Portugal: *A Secção Photographica ou Artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de Dezembro de 1876*, onde descreve e documenta várias ações e potencialidades daquela instituição (Rodrigues, 1876).

O seu filho, antes de seguir um percurso científico similar (Diniz et al., 2010), frequentou os meios académicos da arte, nomeadamente na Bélgica, onde estudou em finais do século XIX.



Imagens 16—17. Francisco Martins Sarmiento. *Prisões de Gado*, Citânia de Briteiros, 1876 (em cima); *Taça de vidro ornamentada*, 1874-1883 (em baixo). Imagens publicadas em Serra et al., 2012.



Imagem 18. Calix de prata dourada e taças de vermeil, repoussés, 1908. Publicada em Rodrigues, 1908.

Embora lhe conheçamos obra como teórico e pedagogo, apenas identificámos um trabalho no qual se apresenta ao mesmo tempo como crítico de arte e fotógrafo. Encontrando-se destacado como professor liceal em Lamego, no ano de 1908, elaborou um relatório sobre o recheio artístico do Paço Episcopal daquela cidade. O artigo, publicado no *Boletim da Associação do Magistério Secundário Oficial*, disserta sobre o edifício, o espólio e discorre sobre a origem e natureza das obras, numa atitude claramente diversa do clima nacionalista que se vivia no meio (Rodrigues, 1908). Ilustrada por 14 reproduções de fotografias do autor, a obra destaca-se no percurso histórico da fotografia de objeto em Portugal, documentando



Gômil de prata cinzelada, Salvas de vernizil, repoussés (Phot. do auctor)

Imagem 19. *Gômil de prata cinzelada, salvas de vermeil, repoussés*, 1908. Publicada em Rodrigues, 1908.



Um dos paramentos, estylo oriental (Phot. do auctor)

Imagem 20. *Um dos paramentos, estylo oriental*, 1908. Publicada em Rodrigues, 1908.

obras de arte que mais tarde integrariam as coleções do Museu Regional, criado pelos homens do regime republicano em 1917.

Para a captação das imagens, José Júlio Rodrigues utiliza algumas estratégias de fotógrafos como Biel ou Relvas: com recurso a têxteis, constrói cenários onde dispõe os objetos de forma geométrica, deixando adivinhar os suportes: mesas e cadeiras que a ocasião obrigou a utilizar como expositores (Ver *Imagens 18 e 19*). Da composição, não podemos deixar de salientar o já referido gosto pela disposição classicista dos elementos, como nas naturezas-mortas do Barroco. Para fotografar os paramentos (casula e mitra), dispensou-se o fundo têxtil (Ver *Imagem 20*), assentando os objetos sobre uma cadeira numa sala à qual foi vedada a luz exterior por cortinas de pano.

Interessante é a forma como o autor se autorretrata junto às tapeçarias do palácio, notáveis pelas extravagantes dimensões (Ver *Imagem 21*). Cremos que mais do que associar-se à obra através da presença na imagem, foi ideia do fotógrafo utilizar a sua estatura como escala para o objeto captado pela câmara.



O maior panno de Arrás de collecções
4^m,15 de alto por 6^m,60 de largo (Phot. do Sr. Conego Victor Oliveira)

Imagem 21. O maior panno de Arrás de collecções, 1908. Publicada em Rodrigues, 1908.

Este opúsculo de J. Júlio Rodrigues, para além de constituir um documento raro sobre uma coleção artística particular, imediatamente antes da sua incorporação e transformação em museu, traduz a preocupação de um homem da ciência e da arte em documentar e promover pedagogicamente o património cultural à guarda das instituições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não podemos deixar de salientar aspetos que propositadamente deixámos de fora deste trabalho em relação à fotografia de objeto artístico. Embora tenhamos tentado elaborar uma síntese desta problemática, seguida da apresentação de exemplos singulares de reproduções fotográficas de obras e peças de arte, captadas individualmente ou em pequenos núcleos, devemos sublinhar outro género fotográfico que, não pretendendo focar o objeto inclui-o, como as fotografias de exposições ou a fotografia documental jornalística sobre o mundo da arte.

Está por realizar este levantamento, sobretudo no período em estudo, procurando identificar a importância e o valor artístico da peça ornamental na cultura nacional, mas também o lugar fotográfico na apresentação e crítica das criações dos artistas portugueses.

Este tipo de fotografia permitirá, cremos, não apenas compreender melhor o papel dos objetos no espaço expositivo (contribuindo, assim, para um conhecimento visual das primeiras práticas da museografia), mas também explorar a sua relação com o observador, através da imagem fotográfica, veiculada pelo periodismo.

Do presente trabalho, apontamos a necessidade de particularizar o património na categorização do objeto e, dentro desta, da obra artística, que os primeiros fotógrafos valorizam como «ornamento» e «monumento».

Mas como a história da fotografia de objeto artístico em Portugal está por escrever, sobretudo na que poderá ser a sua fase mais fecunda, lançada pelo programa ideológico do Estado Novo para as artes, este é apenas um contributo

inicial para a identificação da problemática, apresentando alguns elementos para o levantamento de fontes, identificação de autorias e fornecendo caminhos de prospeção para um período subsequente.

Não podemos deixar de terminar, em jeito de repto, com as palavras de um dos maiores teóricos da historiografia da Arte em Portugal que, em 1965, procurou formular um pensamento e uma metodologia para uma fotografia de interpretação da arte:

«que intervém esteticamente e interpreta a obra, denunciando-lhe a nervura epidérmica, o carácter da composição, a mediação pictural, os compromissos espaciais; ou mais simplesmente, isola e personaliza um pormenor dando-lhe existência na memória» (Sousa, 1965).

Até esta formulação foi necessário um longo caminho, que convém conhecer e para o qual esperámos ter contribuído.

NOTAS

- 1 «From the specimen here given it is sufficiently manifest, that the whole cabinet of a Virtuoso and collector of old China might be depicted on paper in little more time than it would take him to make a written inventory describing it in the usual way» (Talbot, 1844).
- 2 Devemos salientar, no Reino Unido, o nome de outros dois fotógrafos cujo interesse recaiu sobre o objeto artístico, Charles Thurston Thomson (1816-1868) e Francis Bedford (1816-1894). O primeiro fez uma série de reproduções de peças do Museu do Louvre em 1855, tendo estado em Portugal em 1866; e o segundo levou a cabo a publicação de uma importante coleção de reproduções de cromolitografias de objetos e elementos artísticos (Hannavy, 2013).
- 3 Cf. *Catálogo da 5ª Exposição Trienal* (1854). Repositório Temático UP, AFBAUP.
- 4 Nuno Borges de Araújo reproduz a fotografia de uma das peças, um cálice do mosteiro de Alcobaça (fotografado contra um fundo negro) que integrava as coleções da Academia de Belas Artes (Araújo, 2013: 99).
- 5 Cf. Francisco Rocchini [notícia] (1887, 15 de março). *Diario Illustrado* (4999): 1.
- 6 Cf. notícia em *Diario Illustrado* (7437) de 1867.
- 7 Reproduções digitais das lâminas deste trabalho estão disponíveis em CPF Centro Português de Fotografia (2014). A capela de S. João Baptista – Photographias. *Coleção Álbuns Fotográficos 1850/1970* [arquivo em linha]. Disponível em <https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=65440> [acesso em 16-08-2020].
- 8 Sobre a iluminação, no retrato, existem alguns contributos técnicos no periodismo fotográfico. Registamos, como exemplo o artigo *Retratos “à Rembrandt”* publicado no *Echo Photographico*, ano II, p. 70.

REFERÊNCIAS

- Arago, D. F. (2013). Relatório. In A. Trachtenberg (Ed.), *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 35-44.
- Araújo, N. B. (2013). A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869. *CEM Cultura, Espaço & Memória* (1), 87-108. Porto: CITCEM.
- Barrocas, A. (2008). Pigmalião Triunfante: fotografia e escultura. *Arte Teoria* (11), 66-74. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Biel, E. (fot.); Rodrigues, M. M. (texto); & Alves Mendes, T. (1889). *Album phototypico e descriptivo das obras de Soares dos Reis*. Porto: Centro Artístico Portuense.
- Biel, E. (fot.) & Vasconcelos, J. D. (texto). (1915). *Arte religiosa em Portugal*. Porto: Emílio Biel & C.^a.
- Catálogo da 5ª Exposição Trienal* (1854). Repositório Temático da UP, AFBAUP. Disponível em <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/1004>. [acesso em 05-06-2020].
- Centro Português de Fotografia (2014). A capela de S. João Baptista – Photographias. *Coleção Álbuns Fotográficos 1850/1970* [arquivo em linha]. Disponível em <https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=65440> [acesso em 16-08-2020].
- Dias, E. A. da R. (1907). *A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes desde a sua fundação até 11 de novembro de 1889* [...]. Lisboa: Typ. das Casa da Moeda e Papel Sellado.

- Diniz, A., Martins, L., & Bonito, J. (2010). José Júlio de Bettencourt Rodrigues — un hombre de arte y ciencia en Portugal y Brasil. In *Congresso Iberoamericano de Educación*. [Buenos Aires]: Asociación de Entidades Educativas Privadas Argentinas.
- Feio, C. d. S. A. (2010). *A fotografia de património/fotografia como património no século XIX: o papel de Carlos Relvas (1838-1894)*. Academia, 27 p. Disponível em https://www.academia.edu/5144996/Fotografia_de_Patrim%C3%B3nio_Fotografia_como_Patrim%C3%B3nio_o_caso_de_Carlos_Relvas_1838-1894 [acesso em 12-8-2020].
- Hannavy, J. (editor). (2013). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Nova Iorque/Londres: Routledge. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=yVFdAgAAQBAJ>.
- Observações sobre o actual estado do Ensino das Artes em Portugal [...]* (1875). Lisboa: Imprensa Nacional. Disponível em <<http://purl.pt/321>> [acesso em 12-8-2020].
- Ramalho Ortigão, J. M. ([s.d.]). *O Culto da Arte em Portugal* (2.^a edição ed.). Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand.
- Rodrigues, J. J. (1876). *A Secção Photographica ou Artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de Dezembro de 1876: notícia [...]*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.
- Rodrigues, J. J. (1908). *O Paço Episcopal de Lamego*. Porto: [Typ. a vap. da Empresa Litteraria e Typographica].
- Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal*. Porto: Porto Editora.
- Serra, J.; Neves, A. A. d.; Lopes, J.; Brito, E.; & Sarmiento, F. M. (2012). *O Fotógrafo Martins Sarmiento*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.
- Sousa, E. d. (1965). *Para o estudo da Escultura Portuguesa*. Porto: Edição ECMA.
- Talbot, W. F. (1844). *The Pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Tavares, E. (coord. cient.); Medeiros, M. (coord. cient.); Silveira, M. d. A. (texto); & Neves, P. (texto). (2015). *Tesouros da fotografia portuguesa do século XIX*. [Lisboa]: [s.e.].