

Studium 35

Suplemento

ISSN: 1519-4388



Entrevista: Tereza Siza

Iara Lis Schiavinatto¹

Eduardo Costa²

A montagem do Centro Português de Fotografia e a fotografia colonial

Iara Lis Schiavinatto / Eduardo Costa: *Gostaria de começar pela sua experiência junto ao Centro Português de Fotografia e seus arquivos, como projeto intelectual. Porquê você tem um pensamento sobre o fotográfico que é muito aberto, que é muito florescente e é pouco escolar.*

Vou lhes dizer, não sou uma autoridade sobre arquivos, porque eu não tenho uma cabeça de arquivista. Para mim, a grande autoridade em arquivos, em Portugal, é o Luís Pavão. Ele é uma pessoa fantástica e muito aberta. Embora tenha muito o que fazer, está sempre disponível para ajudar. Por isso, quando fui para o CPF, trabalhava sobretudo com a fotografia

¹ Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas (1985), Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (1990) e doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1997). Foi professora na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, de 1988 a 2000, quando assumiu como professora, RDIDP, efetiva, para Universidade Estadual de Campinas, no Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação. Atuou como professora de História Moderna e História Social da Cultura na UNESP e na UNICAMP em História Social da Cultura e na disciplina de Cultura Moderna & Imagem. É professora plena dos programas de Pós-graduação em História e em Artes da UNICAMP

² Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Unicamp (2004) e mestrado em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH - da Unicamp (2009). Realizou doutorado-sanduiche na Universidade de Coimbra (2011-2012 - Portugal). Atualmente, faz doutorado em História, no IFCH, na área de 'Política, Memória e Cidade', dentro da linha de pesquisa 'Cultura, Cidade e Patrimônio'. Foi vencedor do XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, em 2010, e do ProAC/14 - 2009, da Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo. Tem experiência na área de Arquitetura, Urbanismo e Design, com ênfase em: habitação de interesse social, políticas urbanas, patrimônio e história. E, ainda, na área de Fotografia de Arquitetura.

contemporânea e um bocado arqueológica, mas com esse olhar de fotógrafo e não propriamente com um olhar de arquivista.

Você trabalhava com fotografia contemporânea não apenas ensinando?

Pois! A minha primeira experiência regular de ensino de fotografia foi na Cooperativa Árvore, que era uma cooperativa de ensino superior criada no Porto, ainda nos anos 1970. Fui para lá, em 1985, a convite da pessoa que, na altura, era diretor do curso, Júlio de Matos. Ele tinha feito um mestrado em Rochester. Fui para trabalhar com ele, mas, por razões profissionais, ele saiu e eu fiquei diretora do Curso de Fotografia. Eu dava aulas de história da fotografia. Depois, sai e fui trabalhar para os Encontros de Fotografia de Coimbra, onde já tinha feito workshops esparsamente, desde 1984, 1985 também. Fui para lá como subdiretora ou subcomissária, embora eu tenha feito desde o início exposições de fotografia arqueológica. A primeira que fiz, se não me engano, foi do Cunha Moraes, um fotógrafo português que trabalhou em Angola, entre 1870 e 1890. Foi sobretudo com a fotografia contemporânea que trabalhei. Foi uma grande escola para mim.

Por que?

Para já, de um contato fantástico com os fotógrafos, um pouco de toda parte. Por exemplo, foi aí que eu conheci o Robert Frank. E, depois, porque a coisa mais fascinante para mim é fazer livros. Muito mais do que exposições, é fazer livros. O trabalho de edição e ver como é que as coisas nascem, como se trabalha com um fotógrafo para fazer um livro ou como se reinventa um autor. Para mim, é uma coisa fascinante, que eu não tenho nenhuma reserva purista ou fundamentalista relativamente a isso. Eu adoro aquele momento em que as

caixas chegam, tu tiras as coisas das caixas, tens um espaço diante de ti, tens que pensar em como vai expor aquilo e que transformações podes fazer. Eu trabalhei, nessa altura, muito com o Eduardo Souto de Moura³, na arquitetura das exposições. Aprendi muito, também de iluminação.

Em que ano foi esta experiência com o Souto de Moura?

De uma forma regular, entre 1986 e 1997.

Você morava em Coimbra?

Não. Eu ia e vinha. Era bastante pesado, pois, entretanto, também estava a dar aulas no Liceu de Matosinhos, onde vivo. Tinha deixado a Cooperativa, porque houve uma mudança de direção. Eu não suportava o novo diretor. Por uma questão economicista, o que eles tinham feito era criar um tronco comum de disciplinas e, depois, somente algumas específicas. Significa, por exemplo, que os alunos que estavam a estudar história da arte nunca mais acabavam de sair do Egito! (risos). De maneira que sai e trabalhei em Coimbra, onde o director era o Albano da Silva Pereira. Manuel Maria Carrilho, que depois foi Ministro da Cultura no Governo Socialista, era muito amigo do Pedro Miguel Frade, um professor de filosofia, mas que dedicou-se sobretudo à epistemologia da fotografia. Ele foi várias vezes aos Encontros de Coimbra. Foi dele o primeiro grande trabalho de investigação teórica de pensamento fotográfico. Ele era um rapaz absolutamente brilhante! Trabalhava na Universidade Nova de Lisboa. Isso fez ali uma ruptura tremenda, em termos de investigação sobre fotografia, investigação que foi interrompida com a sua morte prematura. Hoje felizmente foi retomada, com trabalhos de vários autores,

³ Nascido em 1952, Eduardo Souto de Moura é um dos mais importantes arquiteto portugueses. Vencedor do Pritzker Architecture Prize de 2011, Wolf Prize in Artes de 2013 e Honoris Causa pela Faculdade de Arquitetura e Artes na Universidade Lusíada do Porto, em 2011.

como por exemplo a Margarida Medeiros ou o Sérgio Mah. O Centro Português de Fotografia começou a publicar uma série de livros sobre teoria da fotografia – de facto a coleção ficou reduzida a dois títulos, um da Maria do Carmo Serén (“Metáforas do Sentir Fotográfico”) e outro do José Afonso Furtado e da Ana Barata (“Mundos da Fotografia”). Foi uma pena ficar por aí. A Maria do Carmo Serén, que fez parte da equipa do CPF desde o início, tem escrito muito – e muito bem – sobre fotografia, é uma autora hoje em dia muito importante. Quando passou a ser Ministro, Manuel Maria Carrilho criou um grupo de trabalho para fazer um diagnóstico de como estava a situação da fotografia em Portugal, especificamente, na sua relação com o Estado. Quer dizer: o que o Estado tinha feito, até então, pela fotografia e o que poderia fazer? Eu fiz parte desse grupo de trabalho, em 1996. O Luís Pavão também estava nesse grupo. Em função do relatório final, o Ministro resolveu criar um instituto, portanto, uma Direção Geral do Ministério da Cultura para a fotografia, que foi o Centro Português de Fotografia. Isso é em 1997.

Como funcionavam os Encontros de Fotografia de Coimbra? Era só mostrar o material? Era conversar sobre, leitura? Pensar sobre edição de livros?

Pensar sobre edição, não se pensava nada! (risos). Havia um pouco de exposições, workshops e palestras. Era isso.

Você pode dar um exemplo de um workshop que você gostou?

Fizeram-se processos tradicionais. Foi aí que eu conheci o Guillaume Geneste, que é agora meu meio irmão e que é, neste momento, em minha opinião, o melhor impressor de fotografia em Paris. De resto, está tudo a desaparecer. Ele sobreviveu, porque, desde o início do digital, ele agregou ao laboratório

analógico, um laboratório digital. É realmente um grande impressor. Ele imprime o Jacques Henri Lartigue. É o único que, neste momento, imprime o Lartigue, imprime Henri Cartier-Bresson, Martine Frank, imprime muita gente da Magnum. Adora o trabalho que faz e somos muito amigos. Portanto, havia essa vertente de workshops técnicos, digamos assim, e, depois, workshops de discussão de imagens. Alain Desvergnès, então director da escola de fotografia de Arles, também esteve em Coimbra. Vários de discussão de imagens ou de discussão da própria renovação das exposições. Por exemplo, houve muita discussão em torno do que eram as instalações, como elas se articulavam com os discursos fotográficos em geral.

Então quando fizeram o relatório para Ministério é que apareceu a necessidade de uma política voltada para a fotografia?

Exatamente! Uma coisa que sempre me impressionou, é que os fotógrafos estrangeiros recebiam sempre muito mais atenção do que os portugueses e não podia ser assim. Era uma situação muito precária. Naquela altura, eram pouquíssimos os fotógrafos a tempo inteiro. Os fotógrafos, normalmente, tinham suas atividades e, depois, tinham a sua atividade de fotógrafos paralelamente. Por exemplo: o Jorge Molder, que é uma das referências da fotografia a partir de meados dos anos 1970, era Diretor do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e fotógrafo. Portanto, aquilo tinha que levar uma volta grande. E os arquivos, nessa altura, a confusão era total. Havia coisas aqui, coisas ali, coisas num Anexo do Palácio da Ajuda. Eu fui lá e fiquei muito preocupada com o que vi. Entrava-se, as paredes eram de cortiça, e havia muito pouco funcionários. E, ao mesmo tempo em que guardavam aquilo tudo, ainda, faziam tudo o que era fotografia do património.

Portanto, andavam a fotografar os quadros dos museus, edifícios... Aquilo era impossível! E, depois, havia coisas na Biblioteca Nacional, outras coisas na Torre do Tombo, outras no Arquivo do Parlamento, na Assembleia da República. Por exemplo: Uma grande parte do espólio do Joshua Benoliel estava no Parlamento. Enfim, era uma confusão total.

Tinha alguma coisa em Évora?

Tinha e tem. Pertencia a Câmara. O Arquivo de Évora está bem e foi organizado pelo Luis Pavão. O Arquivo de Évora foi posterior à criação do CPF, mas por iniciativa da Câmara. Eles chamaram o Pavão, que tem uma empresa. Já havia o Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, que tinha sido organizado pelo Luís Pavão e pela Luísa Costa Dias. O Arquivo de Évora chamou o Luís, que organizou e, depois, passou a ir regularmente supervisionar os trabalhos. E outras Câmaras, poucas é verdade, que fizeram isso.

Eu diria que a experiência da Câmara de Lisboa é muito bem sucedida.

A experiência da Câmara de Lisboa é de longe a melhor. É muito organizada. É o mais bem pensado, em função do público. Foi a primeira a ter uma sala de leitura, espetacular! Um pessoal muito disponível para ajudar as pessoas nas pesquisas. E um serviço de fornecimento de reproduções muito eficiente. Portanto, continua a ser, em minha opinião, de longe, o melhor serviço de arquivos.

Tereza, antes de entrar neste ponto, gostaria de saber: Quais eram as boas questões que, nos Encontros de Fotografia de Coimbra, vocês levantavam sobre o fotográfico?

Eu acho que a discussão sobre a fotografia portuguesa foi paupérrima, nessa altura. É preciso perceber que o conhecimento que o público tinha sobre a fotografia internacional era diminuto. Porque o Salazarismo nunca foi muito próximo da fotografia, a não ser da fotografia publicitária do regime. Ou seja, logo nos primeiros tempos do Salazar, ele chamou um especialista que era muito bom, um modernista chamado António Ferro. Mas o problema é que ele era um sujeito completamente fascinado pelo Salazar. Tinha escrito vários livros de uma suposta longuíssima entrevista com o Salazar. Ferro criou uma coisa que se chamava Sociedade de Propaganda Nacional, SPN (1934). E a SPN atuou em muitos domínios. Muito no domínio do design, por exemplo. Desenharam-se, na altura, belíssimos cartazes de propaganda. Alguns vindos de autores que vocês ficarão espantados. Porque houve, naquela altura, um grupo de artistas que acreditou no Ferro. Não é que eles fossem, eles próprios, fascistas. A certa altura, essa Sociedade de Propaganda Nacional, que depois se transformou em Sociedade Nacional da Informação – SNI - criou o Grémio Português de Fotografia e os Salões Internacionais de Fotografia. O primeiro é de, penso, 1938. Esses Salões Internacionais de Fotografia funcionavam a maneira dos salonismo internacional daquela época. Pessoas de todo o mundo mandavam para lá provas. Aquelas provas que, hoje em dia, viramos e vemos selos daqui, dali, Viena, Londres, Paris... E havia um júri constituído por escultores, pintores. Um júri que fazia a seleção das fotografias, que, depois, iam para as paredes. Houve muitos brasileiros que participaram. Do Foto Clube Bandeirante, naturalmente, mas também haviam outros. O regime tinha também uma espécie de fotógrafos privilegiados, a quem se davam encomendas. Por exemplo, o Alvão, do Porto, teve encomenda do levantamento e acompanhamento

fotográfico da Primeira Exposição Colonial, que se fez em Portugal e que foi no Porto, em 1934. Foi uma primeira experiência de *show off* do regime. O regime transformou o Palácio de Cristal, que ainda existia na altura. Palácio, que tem um grande jardim a volta, numa reprodução do Império. Então, o pavilhão propriamente dito, que tinha aquela arquitetura do ferro e do vidro, uma espécie de réplica pobre do de Londres, fizeram-lhe uma fachada arquitetônica completamente modernista, encimada por um enorme elefante. (risos). Dentro do pavilhão, existia uma representação das benfeitorias do Império. As freirinhas a dar aulas aos pretinhos, a ensinar as pretinhas a coser à máquina, os médicos e tal. E, cá fora, fizeram uma espécie de aldeias de cada colônia. Meu pai dizia que chamavam, naquela altura, aldeia dos macacos. Aldeia do Timor, aldeia de Angola, Moçambique, Macau, Índia, etc. E, depois, por supremo requinte, mandaram vir gente para por lá. E tinha também uma parte de zoológico. Fecharam uma rua e puseram lá leões. Há uma rua no Porto que os velhos ainda chamam de o Fosso dos Leões. O Centro Português de Fotografia fez um livro sobre isso, que se chama *A Exposição Colonial*.

Você recuperou o material fotográfico do período?

Todo o material. Voltando só um bocadinho, quando se criou o Centro Português de Fotografia, no Porto, e considerando que o material de arquivo era imenso, o quê que a gente decidiu? Decidiu trazer para o Porto todas as coleções que se referiam ao Norte do país - nomeadamente, o arquivo do Alvão - e deixar ficar em Lisboa o que se referia às coleções do sul. Então, criou-se um arquivo de fotografias dentro da Torre do Tombo. Eles cederam-nos um depósito, climatizou-se para a fotografia e começou-se a trabalhar lá. Por exemplo, a coleção do Joshua

Benoliel, que é riquíssima. A coleção do *Século*, que foi um jornal que existiu durante um século e acabou já depois do 25 de Abril de 1974. Então, tudo isso ficou lá.

Quando isto se passou?

Em 1998. O Centro foi criado em 1997, em junho, e isso foi 1998. Compraram-se os materiais, as caixas e começou-se a trabalhar o material. No Porto, a mesma coisa. O Alvão veio todo. Entretanto, em 1996, era o centenário do cinema em Portugal, da introdução do cinema em Portugal. O diretor da Cinemateca chamou-me e pediu-me para fazer uma exposição sobre o Aurélio da Paz dos Reis, que foi o introdutor do cinema em Portugal, em 1886. Eu aceitei, porque eu já andava há muito tempo de olho naquilo. O material estava com o Engenheiro Hugo Paz dos Reis, neto do fotógrafo. Mas havia pessoas que diziam: 'Ele diz que tem, mas não tem nada!'. Outras que diziam: 'Ele tem muita coisa, mas não quer mostrar!'. E essa exposição deu-me uma chave para entrar lá. Afinal, o Eng^o Hugo Paz dos Reis é uma pessoa encantadora! Vocês não podem imaginar o que é que aquilo foi. Ele mora numa casa ao pé da praia, em Francelos. Entro na casa, ele diz 'As coisas estão lá embaixo'. Um quartinho pequenino, na cave, que pegava a lavanderia. Não pode-se imaginar pior! Aquilo tinha umas estantes, algo precário de madeira. De cima a baixo, caixas de negativos. Mas era uma coisa! E eu começava a abrir e estava tudo direitinho. Tudo preservado. As caixas tinham um escrito por fora. Alguém já teria andado a mexer, de vez em quando, tinham incongruências. Mas tinham, de fato, escritos por fora pela mão do fotógrafo. A esmagadora maioria eram vidros estereoscópicos. Mas havia, também, chapas de vidro maiores; 18x24, 13x18, por aí. Ele concordou em fazer um depósito, portanto, essa coleção foi logo para o Centro. Foram

as duas primeiras coleções que se trataram. Portanto, limpamos, pusemos em envelopes de quatro abas e digitalizamos. Foram as primeiras. A grande exposição do Aurélio foi em dezembro de 1998. Nós inauguramos a exposição no dia do aniversário do Manoel de Oliveira. Uma espécie de homenagem ao cinema. Agora, problema imediato: o nosso plano era fazer um ataque sistemático. Pegávamos nessa coleção e tratávamos tudo a direito. Foi o que se fez com o Aurélio para fazer o livro, que era uma obra espetacular de fato e que está esgotadíssimo. Depois, pegávamos na outra e seguimos por ali afora. Mas de tal não pode acontecer. Por quê? Porquê as pessoas começaram a pedir coisas. E como as pessoas pediam coisas, a gente tinha que procurar, tratar aquela imagem, reproduzir e retomar. Portanto, era preciso ter muita gente para trabalhar e fazer isso.

Quem pedia? O fotógrafo, a instituição, as famílias?

Toda espécie de pessoas. Famílias também pediam. Sobretudo o arquivo do Alvão, porque tinham uma quantidade de retratos. Ele era um fotógrafo comercial no Porto, o mais conhecido dos fotógrafos profissionais. Mas não era maioria. Era para publicações, publicidade, eventos, toda espécie!

Acho uma opção muito interessante, a do Centro Português de Fotografia, de colocar a coleção dos equipamentos fotográficos. Uma opção inteligente sobre o fotográfico.

Isso foi um bamburrio da sorte, que nem queira saber. Eu sempre achei que é preciso casar aquele conhecimento. Porque, quer se queira quer não, a fotografia é um processo técnico. A ferramenta do fotógrafo determina muito o seu olhar. Quer dizer, não é indiferente que um fotógrafo trabalhe com quadrado ou com retângulo, por exemplo. Ou neste ou naquele

processo. Isso modela o olhar. Eu conhecia o António Pedro Vicente, que tinha aquela coleção fantástica. A coleção de base. Eram mil e tal câmeras.

Mas ele era professor também, não? Um professor da história, inclusive.

Sim. Professor de História na Universidade Nova de Lisboa. Era filho de Arlindo Vicente que era comunista e foi candidato à Presidência da República. O António Pedro Vicente só pode entrar na Universidade depois do 25 de Abril. Porque a família foi posta, completamente, na lista negra do regime.

Tereza, a experiência do Centro Português de Fotografia acabou criando outros espaços, não só nas Câmaras mas, eventualmente, outras instituições privadas? Outros desdobramentos?

Mas, nas Câmaras, foi iniciativa das próprias Câmaras. Não temos nenhum crédito, a não ser levantar essas questões de arquivos e aquelas exposições que tiveram muito sucesso. A exposição do Aurélio teve uma repercussão retumbante.

Agora, todo arquivo foi para a Torre do Tombo?

Não. Fisicamente, não. Só que o Centro é um departamento da Torre do Tombo, que, nessa altura, era a Direcção-Geral dos Arquivos – Dgarq -, depois passou a ser Direcção-Geral dos Arquivos e do Livro e, agora é, dos Arquivos, do Livro e da Biblioteca. Uma coisa absurda!

Essa decisão data de 2012, salvo engano? Porque você acha que isso aconteceu? Há um rearranjo institucional que está acontecendo com os arquivos portugueses?

Foi. E é política! É exclusivamente política. Desapareceu o Ministério da Cultura. O Instituto Português do Livro, que na altura era do Livro e das Bibliotecas, fez um trabalho absolutamente impecável! Criou a Rede Nacional de Bibliotecas. Que é ótima! E o diretor era o José Afonso Furtado. Depois, foi diretor da Biblioteca de Arte da Gulbenkian. E, depois, na altura em que o Centro foi criado, ele era Chefe de Gabinete do Manuel Maria Carrilho. Portanto, a grande figura que impulsionou a criação do Centro Português de Fotografia foi o José Afonso Furtado, que também era muito amigo do Pedro Miguel Frade. A Biblioteca do Pedro Miguel Frade, que era fantástica, foi toda para a Biblioteca de Arte da Gulbenkian, quando ele morreu.

Tereza, pensando, então, em termos de política de Estado; ao mesmo tempo em que é criado o Centro Português de Fotografia, foram criadas outras instituições dedicadas ao livro e às artes?

O Centro Português de Fotografia foi o penúltimo instituto a ser criado. Depois do CPF só foi criado o Instituto Português de Restauro, mas já desapareceu. Mas eram: o Instituto das Artes, que geria toda parte de artes plásticas e performativas; o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas; a Cinemateca Nacional; o Instituto do Cinema e do Audiovisual; Torre do Tombo já existia há muito tempo; A Biblioteca Nacional já existia há muito tempo, mas passa por uma reforma. E esta lista ainda não está completa! Isso tudo é trabalho do Carrilho.

Qual a formação dele? Ele vinha da filosofia, mas ele era professor?

Ele era professor da Universidade Nova de Lisboa.

Então, podemos supor que de alguma forma a Universidade Nova de Lisboa funcionou como um lugar abastecedor desses quadros?

Suponho que agora menos, mas que foi. Depois, uma das razões de desgosto meu, foi a instabilidade política. Eu estive dez anos no CPF e tive seis ministros. É impossível trabalhar assim. É impossível! Cada vez era preciso recomeçar tudo.

Na montagem da coleção, há uma opção por montar uma história da fotografia internacional e portuguesa, dialogando entre elas. Você pode especificar mais essa conversa?

Sim. Isso foi a orientação que me deu o Jorge Calado. No princípio, em 1989, a Teresa Patrícia Gouveia resolveu criar a coleção. Convidou o Jorge Calado, deu-lhe recursos, por dois anos. Ele criou o primeiro núcleo que era bom, mas tinha, realmente, aquela coisa de dizer que a fotografia portuguesa pode esperar. A fotografia portuguesa não podia esperar! Era preciso dar recursos àquela gente. Então, os projetos de encomenda foram muito importantes, porque davam trabalho e alguns recursos aos fotógrafos.

É uma forma de qualificar o fotógrafo.

Claro que é! Influiu no mercado. Para mim continua a ser discutível que uma coleção tenha de um autor cento e quarenta e tal provas de um só autor. É discutível. Mas uma vez que tu compras com aquele dinheiro, depois, administrativamente tem que estar ali.

Tem política de descarte? Ou de venda e revenda?

Não. É tudo para ficar no património. Agora, no que diz respeito aos arquivos, eu acho que há uma coisa que nunca foi feita e

deveria existir, que é um livro de boas práticas. Não há. Portanto, cada arquivo gere-se como quer. Devia haver aplicações para verter online compatíveis. Se não iguais, pelo menos, compatíveis. Nós, primeiro, tivemos uma que foi feita por nós em *Filemaker* e funcionava. Mas, depois, a certa altura, já não comportava tanto material. Em Lisboa, havia um milhão de espécies!

Em contrapartida, o governo salazarista foi muito eficaz do ponto de vista de uma política de controle do visual?

Sim! Completamente! O Salazar, nessas coisas, não se enganava. Só o Arquivo do *Século*, que teve os melhores fotógrafos na altura. Um dos problemas é que as fotografias, nessa altura, não eram creditadas aos fotógrafos. Percebes?



Foto: Antonio Scarpinetti

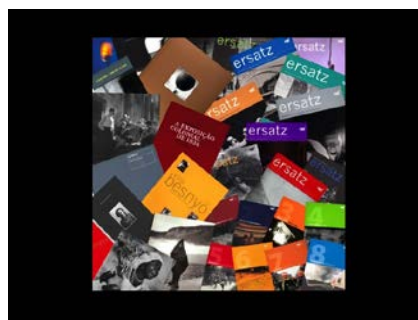
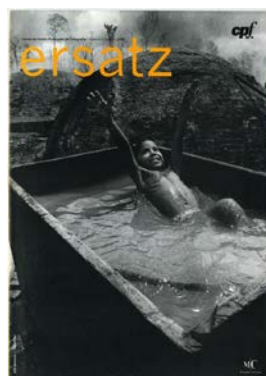
É preciso cruzar tudo! E houve, no princípio do século e, portanto, antes do Salazar, revistas ilustradas importantíssimas. A primeira das quais é *Ilustração Portuguesa*. Tudo isso está lá. O Centro tem duas coleções completas no Porto e duas coleções completas em Lisboa. Sobre isto, também o CPF fez um livro.

Para entender a escolha do Centro: vocês adquirem o material fotográfico, a cultura de escrita com a qual aquele material fotográfico dialoga e, posteriormente ou não sei se junto, corre uma publicação que é uma espécie de balanço da pesquisa.

Isso. Para te dizer, em dez anos, nós fizemos quase cinquenta e vários números da revista Ersatz. É o que eu gosto mais de fazer.

O volume de publicações impressiona. Em certa medida, fica empalidecido o quanto você é uma grande editora de livros de fotografia.

Essas coisas não me preocupam não. Eu trabalhei sempre com o mesmo designer, com quem eu já trabalhava antes. O Andrew Howard. É um inglês que vive em Portugal já há muito tempo. A primeira vez que



trabalhamos, ele tinha acabado de chegar a Portugal, em 1995. Foi quando a coleção veio de Lisboa para Serralves e o director encomendou-me uma exposição da coleção no Porto. Fizemos aquele catalogozinho. Nessa altura, deram-nos mais ou menos quatrocentos euros para fazer o catálogo. (risos). Eu conheci-o através de um amigo. Ele chegou a Portugal, não tinha trabalho. Nunca mais trabalhei com outro. Depois, ainda trabalhou comigo em Coimbra. Fez vários catálogos para Coimbra. Fez ainda a identidade gráfica do Centro Português de Fotografia e todos os seus livros.



Assim, nos Encontros de Fotografia de Coimbra, tinha uma política de organizar pequenas publicações?

Tinha. Tinha um catálogo geral e, depois, houve vários catálogos. Por exemplo, em Coimbra, fizemos o *Cunha Moraes*, fizemos *A Índia dos Vices Reis*. Eram mal impressos. Havia pouco dinheiro, mas eram bem desenhadinhos.

Mas há uma mudança de qualidade editorial, a partir de meados da década de 1990. Porque o material que nós vemos, depois de 1997/1996, é significativamente diferente.. Mas de alto investimento. Porém, no caso de vocês, é diferente. Não é uma casa editorial, mas há um trabalho quase artesanal que consegue esse resultado.

Pois. Eu sempre achei que era preciso editar. O livro é o que dura. É instrumento de trabalho, estudo. Tentei também que a loja do Centro fosse uma boa livraria de fotografia. Nunca foi. No tempo do CPF, Direção-Geral, a gente comprava livros para vender. Mas era muito complicado o processo administrativo. Agora já não existe. Mas, mesmo nesse tempo, era pobre. Nunca consegui atingir esse objetivo.

Voltando na história da fotografia contada na coleção, a ideia foi expandir para o lado português. Ou seja, trazer os portugueses para dentro da coleção. Essa era a prioridade. Mas tinham outras coisas que você tinha como metas para encontrar o que parecia importante'?

Tinha! Existir um equilíbrio entre a divulgação da fotografia arqueológica e da contemporânea. A fratura que a gente fazia [entre essas duas noções] era anos 1950. Eu suponho que isso vem muito, na Europa, da política estabelecida pela MEP, a Maison Européenne de la Photographie. Eles começam nos anos 1950, com o Robert Frank. Pronto! Vem muito daí.

Vocês adotaram essa referência que é internacional, inclusive; que coincide com o estabelecimento das grandes agências fotográficas.

É. Não é polêmica!

Tereza, fazendo um paralelo com essa questão, o CPF é criado na década de 1990. Um momento de rearranjo da Europa. O Muro de Berlin cai, tem toda uma institucionalização das relações políticas e econômicas da Europa, em 1998, vai acontecer a Expo98, em Portugal. Tem uma agenda europeia de repensar o continente.

Aconteceu a Feira de Frankfurt dedicada a Portugal, em 1997.

E, em 1994, Lisboa é a Capital Europeia da Cultura.

E, depois, o Porto em 2001. Nesse ano, a gente teve muito dinheiro. Chegou muito dinheiro da Europa a essa altura.

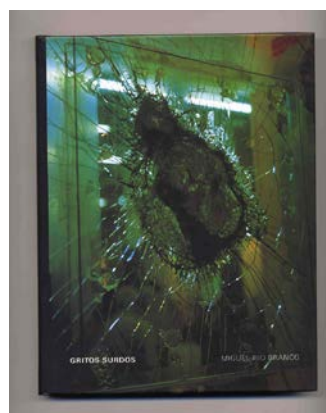
Tem um investimento do Estado português de redirecionar, mas tem um suporte europeu, do ponto de vista de requalificação cultural de Portugal, que é quase uma reinvenção. É significativo, não é?

Tem!

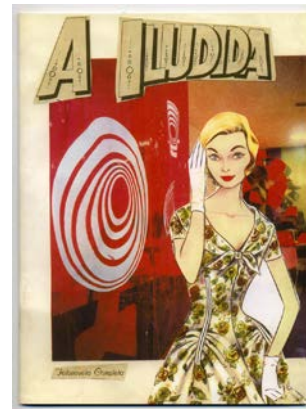
A história da fotografia contada pela coleção do CPF

Acho que tem uma mudança enorme do ponto de vista de perceber o mundo colonial português, como resultado.

Pois. Eu acho que sim! Muitos desses trabalhos foram reorientados para uma descoberta do olhar desse mundo. Nós temos na coleção Mariano Piçarra a trabalhar na Guiné, que



tinha um suporte teórico bom. Leitão Marques em Moçambique. Inês Gonçalves em Cabo Verde. Bruno Sequeira na Índia, e por aí...



Você fazia uma encomenda de um olhar de um mundo que foi colonial? Poderia comentar um pouco mais?

É. As encomendas são sempre um risco. A gente não sabe muito bem o que é que vai sair. Mas não nos saímos muito mal. Por exemplo: o trabalho do Duarte Belo, no Brasil, é muito bom! Deu um livro fantástico. Um dos livros mais bonitos que a gente fez. *À Superfície do Tempo*, com um belíssimo texto de Milton Hatoun.



Você conversa durante esse tempo da encomenda ao fotógrafo?

Não. Ponto de honra; não dar dicas.



Qual é a encomenda? É só uma viagem? O que é tratado com o fotógrafo?

A ideia era fazer uma visita visual do percurso do escritor Ferreira de Castro, na selva. Portanto, ele começa em Manaus e vem até Belém, por ali fora a fotografar. A selva, propriamente dita, e as cidades. Houve projetos que, intencionalmente, misturaram portugueses com estrangeiros. Por uma simples razão: Depois, quando a gente oferecia as exposições, havia um nome sonante. Percebes? Um nome conhecido. Foi o caso do Douro, com a Debby Fleming Caffery, o Mark Klett e o Larry Fink.

Tereza, nesses anos a frente do CPF, é uma imensa história de trabalho.

É! Mas também foi muito divertido e aprendi imenso! Eu aprendi muito. Aprende-se a falar com eles, a viver com eles e a ver como eles trabalham. Aprende-se muito.

O que é o saldo de dizer 'Aprendi imenso'?

Aprendi a apreciar as fotografias. Por exemplo: uma coisa que eu continuo a fazer é leitura de portfólios. A fazer as perguntas certas. Em vez de estar, pura e simplesmente, a ver as fotografias e a dizer o que eu penso, perguntava: 'Por quê você fez isso? Por quê explorou essa linha e não aquela?'. Aprendi muito no domínio da edição. Aprendi imenso. Por exemplo; a parte dos livros, eu já tinha algum traquejo em fazer edição, mas tipografia eu não sabia nada. E o Andrew é muito bom na tipografia, para ver como é que uma coisa joga com a outra. Aprendi a tal gestão cotidiana daquelas coisas. Agora, os arquivos, eu acho que ficou muito por fazer. Ficou muito.

Mas, de alguma maneira, organizar essa coleção, esse arquivo, e dar visibilidade a e ele, dar ele a ver, publicando, organizando essas coleções, encomendando esses ensaios, você não acha que é justamente o pensar o arquivo? Não estou pensando na organização, mas como você gere o arquivo e coloca em relação.

É! Mas há um trabalho de base, técnico, que tem que ser muito mais desenvolvido. Foi publicado um guia, em 2007, a ideia era que as pessoas soubessem o que é que havia para depois irem lá pesquisar. Portanto, ele é evidentemente sempre incompleto, porque os arquivos crescem! Essas coisas mudam. Mas era para quando um pesquisador quisesse saber a cerca de um assunto qualquer. 'Lá há! Vamos lá ver'.

Da sua fala, parece que o aprendizado se refere ao processo criativo do fotográfico. Porque esse diálogo com o portfólio é exatamente isso. É um salto, do ponto de vista, da interlocução com o fotógrafo. Esse diálogo de perto com os fotógrafos que também ajuda a elaborar uma crítica do fotográfico.

Claro! É! E também, é o que dá mais gosto fazer! (risos). Eu fui sempre muito egoísta nessas coisas, de fazer o que gosto.

Visibilidades e disputas visuais

Tereza, você acha que eu exageraria se dissesse que, no final dos anos 1990, começo de 2000, há, em Portugal, uma espécie de mudança do lugar de visibilidade das imagens fotográficas e mesmo de artes plásticas? Seja com a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, seja

com o trabalho que vocês fizeram no Porto, seja com o volume editorial que mudou brutalmente em Portugal?

Sim. Diria que o processo de grande visibilidade de fotografia começou com os Encontros de Fotografia de Coimbra e depois com os Encontros da Imagem de Braga, que foram muito diferenciados à partida. Coimbra apostou muito nos nomes muito reconhecidos. O Cartier-Bresson, o Lartigue, o Robert Frank, o Duane Michals e, depois, os nomes mais contemporâneos. E Braga, numa política que eu acho que foi acertada, começou a apostar nos menos conhecidos e meteram muita coisa no circuito. Fotografia finlandesa, por exemplo.

Quem atuava em Braga?

Era e é, ainda, o Rui Prata. Os Encontros da Imagem de Braga que continuam a existir.

Com que diferença de tempo ocorre em Coimbra e em Braga? Braga é uma espécie de resposta a Coimbra?

Ora bem, durante um tempo sim. Os Encontros de Coimbra eram em novembro e os de Braga eram em maio. Hoje em dia, os Encontros de Coimbra já não existem. Os de Braga continuam a existir anualmente, com muita dificuldade porque os subsídios quase desapareceram. Mas têm conseguido manter o evento, o que é importante.

Os Encontros surgiram num mesmo ano ou demorou alguns anos para que o de Braga fosse organizado?

Não. Braga é mais recente. Os Encontros de Coimbra tiveram a sua 1ª edição em 1980. Os de Braga fizeram este ano 25 anos. É claro que Coimbra tinha sempre aquela vantagem geográfica de ficar no meio do país. Congregava gente que ia do norte para lá e do sul para lá. Braga é mais descentrada. Nesse

sentido, os de Coimbra eram mais concorridos, claro! No entanto, no que diz respeito às artes plásticas, não me parece. Quer dizer, de facto o salto foi quando se começaram a criar estruturas de possibilidade de exposições otimizadas. Em Lisboa, o Centro Cultural de Belém; o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. A Gulbenkian, que foi durante muito tempo o verdadeiro Ministério da Cultura em Portugal, quando não havia quase mais nada, tinha o seu museu de exposições mais ou menos permanente. Dava bolsas de estudo e apoios vários, tinha um sector de investigação científica, publicações boas, etc. É evidente que a Gulbenkian teve sempre exposições temporárias. Mas o grande aumento da visibilidade da arte contemporânea na Gulbenkian, foi com a criação do Centro de Arte Moderna, que é anterior ao 25 de Abril, e o CCB também! O CCB, em Lisboa, tem uma área de exposição impressionante!

Mas há uma sistematização de exposições que muda muito a partir dos anos 1990/ 2000, em Lisboa. Há uma expansão do parque expositivo, do ponto de vista dele ser muito utilizado.

Claro! E, no Porto, criou-se a Fundação Serralves! É preciso dizer que, no Porto, o Museu Nacional Soares dos Reis, que é um museu muito tradicional, teve um diretor, que é uma figura que muita pouca gente cita, injustamente, que foi Fernando Pernes. Era um homem muito culto e muito mais vanguardista do que se poderia pensar. Foi o primeiro que fez, ainda nos anos 1970 no Soares dos Reis, a primeira exposição de artistas plásticos que usavam a fotografia. Passou despercebido. Há um pequenino catálogo. Depois, foi ele que fez, no Porto, o David Hockney. Só muito tempo depois é que se fez em Lisboa. Uma exposição belíssima! Portanto, ele estava muito desperto para a fotografia. Não teve meios, na altura.

Pode-se pensar que estes centros expositivos, que foram importantes para se começar a pensar a fotografia e importantes para expor essas fotografias, andaram em paralelo às galerias? Por exemplo: você citou a Galeria Ether [Vale tudo Menos tirar os olhos], que é mais ou menos desse período, no início da década de 1980.

A Ether foi uma galeria muito importante. Ela foi criada e dirigida por António José Sena da Silva, que toda gente conhecia por Toé. E o Toé era filho do Sena da Silva, designer, e que foi, depois, diretor do Centro Português de Design. O Sena era um grande fotógrafo e tinha um círculo de amigos que era os fotógrafos silenciados pelo regime. Nunca tinham entrado nos salões. Quer dizer: tinham produzido trabalho, alguns ainda nos anos 1950 e sobretudo nos anos 1960, mas nunca tinham entrado nos salões. Eram os proscritos. O Carlos Calvet, o Carlos Afonso Dias, o Gérard Castello-Lopes. Todos esses eram do círculo de amigos íntimos do Sena da Silva, pai. Portanto, o Toé, que tinha uma enorme biblioteca de fotografia, abriu aquela galeria e começou por levantar essa geração. A galeria era muito pequenina, mas foi importantíssima

Onde ficava a galeria?

A galeria ficava na Rodrigo da Fonseca em Lisboa. Relativamente perto de onde é a sede da Fundação Oriente. Agora é uma loja de bordados. (risos). Ele fez o Victor Palla. Foi recuperar os fascículos esquecidos do *Lisboa, cidade triste e alegre*. De longe, o melhor livro fotográfico que alguma vez se fez em Portugal. Foi reeditado agora por uma editora que é de dois meninos - eu chamo de meninos, pois são muito novos -, que são o André Príncipe e o José Pedro Cortes. A editora se

chama 'Pierre von Kleist'⁴. Fizeram muito bem. Eu nunca fiz, por uma estupidez. Quis sempre reproduzir aquilo na reprodução original, que era rotogravura, que dá aquele aveludado louco, aqueles negros. Foi uma estupidez. Mas ainda bem que eles fizeram. Não fizeram em rotogravura, mas está muito bem feita a edição. E, portanto, a Ether começou a agregar os novos. Nomeadamente, o Paulo Nozolino. O Alexandre Pomar, que era quem escrevia sobre fotografia no jornal *Expresso*, era muito próximo do Toé. O Jorge Calado também. Mas não alinhavam com o Pedro Miguel Frade, nem do Jorge Molder.

De alguma forma, era uma disputa iconográfica, imagética?

Era! Acabaram por se formar aqueles dois polos. Eles correspondem, realmente, a duas visões da fotografia. Visões completamente diferentes. O Jorge Molder é uma cultura do norte, fria, conceitual, etc. E o Nozolino é um meridional, das tripas. Um fotógrafo viajante, aventureiro, uma figura romântica. E, portanto, esses dois polos, começaram a agregar os novos. Ou mais Molder ou mais Nozolino. Percebes? Mas foi muito produtivo em termos do desenvolvimento de produção fotográfica dos novos. Foi muito produtivo! Entretanto, realmente, as galerias começaram a interessar-se por fotografia. Mas as galerias começaram a interessar-se muito por fotografia estrangeira. Porque é a que vendia caro. Por exemplo; o Luís Serpa fez a Cindy Sherman. Depois, o Serpa fez o John Coplans. Os grandes nomes da fotografia internacional. Vendiam e vendiam muito caro.

⁴ <http://www.pierrevonkleist.com/>

Eles fizeram as exposições logo que a Cindy Sherman começa a publicar.

Não posso precisar as datas. A exposição que eu vi do Serpa tinha a série dos 'Untitled Film Stills'. E, depois, começaram a surgir outras galerias. Inclusive no Porto, uma galeria que ainda é muito bonita e faz muita fotografia, que é a Galeria Pedro Oliveira⁵. Fica em frente ao Edifício da Alfândega. Uma galeria linda, onde funcionava um antigo armazém.

Os arquivos tiveram sempre outros problemas. O nosso plano era estudar sistematicamente as coleções e, na medida em que se estudava, ir publicando. Eu considero que os arquivos que não tem visibilidade não existem. Ponto! O que não é conhecido não existe. Por isso, foi o que se começou a fazer. Fez-se o Aurélio Paz dos Reis, a Exposição Colonial. Em Lisboa, o Pavão tinha feito o Mário Novais. Depois daquela grande exposição colonial no Porto, que foi em 1934, o Salazar fez, em 1940, a grande Exposição do Mundo Português. E o Novais é que foi encarregado de fotografar e fez muito bem. O Arquivo da Câmara de Lisboa fez o livro do Novais, que é um livro muito bonito. E ele é um grande fotógrafo! Mas aquilo era claramente a propaganda do regime. Depois, foi à Exposição de Paris, à Exposição de São Francisco. Tudo era propaganda do Regime. Eram os fotógrafos do regime. Os Salões desenvolveram, na época, aquela linha da fotografia salonista. Apuro técnico e tal. Ideologicamente, o elogio da pobreza, aquela trilogia, 'Deus, pátria, família' e essas coisas. Um deles, o Rosa Casaco, era de facto agente da PIDE [Policia Internacional de Defesa do Estado]. Portanto, muito por culpa dalguns criticos, que faziam essas interpretações assim, '*tranchant*', tudo o que é salonista é PIDE! (risos). Aquilo caiu uma pecha só nos salonistas. Mas a

⁵ <http://www.galeriapedrooliveira.com>

fotografia existe e deve ser vista. Nós compramos coisas do João Martins e outros salonistas.

Tem um procedimento interessante por parte do Centro Português de Fotografia, que é olhar para esse passado fotográfico português, conseguir recuperar e dialogar com ele. Lida-se a produção fotográfica portuguesa desaparecida e presente.

Pois. Na cabeça de muitos arquivistas - não digo dos arquivistas, mas na de muitos arquivistas -, uma peça é igual a outra peça. Eu não consigo encaixar-me nisso. O apego, o afeto que se dá a uma chapa fotográfica que tem uma dentadura, que é uma imagem que eu mostro muitas vezes – também é abusivo da minha parte, eu confesso, mas enfim... –, é igual a uma peça fantástica. Eu dei sempre prioridade àquelas que fotograficamente eram mais interessantes. Por exemplo: quando as pessoas lá iam. 'Eu quero uma imagem sobre a Sé de Braga'. Normalmente, satisfaziam-se à primeira imagem que mostrava a Sé de Braga. E a gente sempre tentava dizer: 'Olha, esta é fotograficamente mais interessante do que aquela, por esta razão e aquela'. Por isso é que eu digo que não sou grande autoridade em termos de arquivos. Depois quando nós lançamos um projeto mais sério e com muito mais recursos de digitalização das espécies, eu pedi ao Luis Pavão para fazer o caderno de encargos, para fazer concurso. E formamos pessoal internamente. Veio gente de Paris para dar vários workshops ao nosso pessoal e eles trabalhavam muito bem. E trabalham muito bem!

Como é a formação do pessoal do CPF? Vocês formaram um corpo técnico, não foi?

A maioria tinha sido meus alunos da Cooperativa Árvore e no Liceu de Matosinhos!

Voltando à Cooperativa Árvore, você ensinava o quê?

Eu ensinava história e estética da fotografia. Depois, chamei para a Árvore uma amiga e cúmplice de muitos anos que foi a Carmo Serén, que hoje em dia é a pessoa, em Portugal, que mais escreveu e ainda escreve sobre fotografia. E em termos de pensamento fotográfico, ela é fantástica.

Tereza Siza e o fotográfico

De que forma a fotografia chegou na sua vida?

Eu cresci no meio de caixas de sapato cheias de fotografias do meu bisavô. O meu avô morreu muito novo. Portanto, não teve grande influência na vida do meu pai. Meu pai tinha dez anos, quando ele morreu. A grande figura tutelar do meu pai era o meu bisavô. Era uma figura completamente romantizada na nossa família. Era um dândi, que achava que era um homem lindo. Era assim aquela figura, que tinha ido para a Ilha da Madeira, depois para a Guiana Inglesa, depois, para o Brasil. Eles nasceram todos no Brasil e daí veio também a educação inglesa que a minha avó tinha. Na altura, as meninas aprendiam era o francês e não falavam inglês. Minha avó falava inglês. Depois que comecei a descobrir muito mais coisas, por um bamburrio de sorte. Foi o seguinte: Eu sempre gostei muito de almanaques. Eu gosto muito de ver almanaques. Pesquisava-os para ver os anúncios dos fotógrafos, quantos haviam no Porto nos anos quarenta, nos anos cinquenta e por aí vai. Um dia, o tal senhor Almarjão, que era o tal senhor

requintado, uma das vezes em que fui lá, disse: 'Guardei uma coisa para si. Um presente. Um almanaque. Tem aqui umas coisas da Cadeia da Relação.'. Eu e a Carmo, a noite a ver aquilo, em Lisboa. Ela: 'Deixe-me cá ver. Juiz da Relação, fulano de tal. Carcereiro, Thomaz Teixeira Nunes.' E eu: 'O que?'. Teixeira Nunes era o meu trisavô! Então, comecei a ver e descobri que ele era de facto o carcereiro da Relação. A filha, portanto minha bisavó, morava na Cadeia quando casou, porque o carcereiro morava na Cadeia. Ele casou com ela e, depois, foi quase que imediatamente para Lisboa, porque o cunhado era o Henrique Nunes, o fotógrafo. Ele comprou, na altura, um estúdio em Lisboa. O primeiro filho, o irmão mais velho da minha avó, já nasceu em Lisboa na Rua das Chagas.

É uma família de ofícios. Porque, fotografia, nesse período, era um ofício.

Era. Mas ninguém nunca se dedicou à fotografia na minha família. O Álvaro [Siza] nunca fez fotografia, porque o Álvaro desenha magnificamente. Agora, o outro, o António Carlos, fez. E minha avó nunca me disse que o avó era carcereiro. Não sei se ela sabia e tinha vergonha ou se ela não sabia, porque, de facto, eles foram logo para Lisboa e afastaram-se desse lado. Ficaram ligados ao Henrique, ao fotógrafo, mas não ao avô. Ela, então, me contava que os pais tinham-no posto no seminário. Ele tinha fugido do seminário e tal. Depois, vim a descobrir que ele, pura e simplesmente, tinha sido deixado na roda. Portanto, era filho ilegítimo. Não sei nem quando, nem como, ele começa a usar o nome de Siza. Meninos da roda não tinham nomes de família. Eu já pesquisei tudo e não há nenhum processo de adoção. E não tomou o nome do pai. Tomou o nome da mãe. O que pode levar a pensar que ele era filho legítimo daquela mulher. Percebes? Mas é pura especulação. E, de repente, ele

começa a aparecer, nos documentos, como filho ilegítimo e, de repente, numa certidão do segundo casamento, aparece filho legítimo. Não há nenhum processo nem de adoção, nem de reconhecimento de paternidade. Ele nasceu em 1841, portanto é o período da Maria da Fonte. Houve muitos arquivos que foram queimados nessa altura, pois estavam nas igrejas.

Você começou a aprender a fotografar com que idade?

Eu comecei a aprender fotografia não dentro da minha família, mas com minha madrinha, que foi também a nossa professora. O nosso pai não nos quis mandar para a escola primária, então, nós aprendemos todos em casa com ela. Nenhum de nós foi à escola primária. Tínhamos uma hora de aula por dia. Deu-me sempre a convicção de que escola é um atraso de vida. Aprendemos ao mesmo tempo, inglês, porque ela era uma anglófila convicta, e o pai também. É preciso pensar que, no tempo da guerra, a maioria dos portugueses eram germanófilos. Em Matosinhos ainda mais. Matosinhos cresceu da pesca e da indústria da conserva. Os alemães compravam. Portanto, havia aquele núcleo diminuto de anglófilos que defendiam os aliados e de que o pai da minha madrinha, fazia parte. Chamava-se Fernando Plácido. O pai dele tinha sido um célebre médico, Plácido da Costa, que foi o primeiro a fazer microfotografia na altura da peste, no Porto, e que tinha muito material fotográfico. Minha madrinha se chamava Jovita. Tínhamos uma paixão por ela. O Plácido, pai dela, tinha um laboratório em casa, onde revelava-se. Eram umas tinazinhas, pequeninas. Eu ainda tenho. As tinas de revelação eram todas de louça. Louça branca. Colava-se tudo ao fundo, era uma chatice!

Que idade você tinha, Tereza?

Sete anos, seis anos, por ai. A minha primeira câmera ela deu, quando eu acabei a terceira classe. Era uma Baby Brownie.



E a filosofia é um opção para pensar o fotográfico?

Sabes que, na altura no Porto, só havia curso de filosofia e história. Eu ainda estive inscrita em Coimbra, em línguas românicas. Porque eu, entretanto, tinha me interessado muito por francês e falo francês como falo português. Na altura, só podia ir para a filosofia ou para a história. Na história, eu nunca acreditei muito. Por isso, fui para a filosofia, não me arrependo. Acho que foi mais uma opção



peçoal do que propriamente conjectural. Portanto, depois, comecei a fazer fotografia. Montei meu próprio laboratório em casa. Comecei a fazer fotografia regularmente e, durante muito tempo, fiz muita. Fiz muita coisa para o Álvaro. Tinha uma 'view camera', para fazer as coisas de arquitetura. E fiz muita.

Os primeiros projetos dele você chegou a fotografar?

Os primeiros só fotografei muito mais tarde, porque o primeiro projeto dele é em minha casa. É a cozinha da casa da avó. Quer dizer, não é o primeiríssimo. O primeiro era um portão na

casa de meu tio, mas já não existe. Mas a cozinha é a minha cozinha. Aquela cozinha é completamente corbusiana. Ele desenhou tudo. Os móveis, o candeeiro, a chaminé por cima do fogão, são todas peças únicas com aquelas cores corbusianas. Castanho, bege, azul. Nesse sentido, eu tive uma infância muito facilitada.

O seu pai era engenheiro e a sua mãe dona de casa. Você tem outra irmã. É isso?

Freira. Freira, mas não é de convento. Minha irmã dirigiu e ainda dirige, embora esteja legalmente aposentada, uma casa de crianças abandonadas ou retiradas pelo tribunal à família. É uma pessoa muito envolvida nas causas sociais. Em Bragança. O outro meu irmão é engenheiro. E o Álvaro. O mais velho era o Júlio Manoel, depois o Álvaro. O Júlio Manoel, que era meu padrinho, era dezessete anos mais velho do que eu. Depois, o Álvaro é quinze anos mais velho. O Cacá [António Carlos], onze. A Dadinha [Maria Eduarda], nove.

Então, você estudava uma hora por dia e o resto do dia?

Depois, lia na biblioteca da casa. Lia imenso.

Condições contemporâneas do fotográfico e ressignificação

Deixe-me fazer uma questão da condição do presente. Temos uma virada, nesse momento, da fotografia analógica com a fotografia digital. Tem um debate aí sobre o estatuto do fotográfico? Porque se trata de um momento em que qualquer fotografia analógica potencialmente pode virar uma fotografia virtual, logo, informação, o que a retira de um certo estatuto de ser fotografia do jeito em que ela foi criada ou colocada. Um grande processo de ressignificação.

Sim. Do ponto de vista dos arquivos, hoje em dia, é impensável não trabalhar em digital. Impensável! Me lembro que, no princípio do CPF, a gente passava noites a imprimir coisas. Portanto, isso, quer sob o ponto de vista da pesquisa, quer sob o ponto de vista de fornecimento de réplicas, hoje em dia, não é possível considerar um arquivo que não seja digital. Do ponto de vista da coleção, nós fizemos sempre essa separação. Tudo o que era negativo e provas feitas a partir deles, ficava no Arquivo. Por exemplo, a grande exposição do Aurélio. As provas eram muito boas. Tudo feito pelo Guillaume Geneste. Eu ia a Paris com negativos em mãos. Levá-los, depois ia busca-los, etc. Mas, todas essas provas estão no arquivo, não estão na coleção. Sob o ponto de vista da coleção, já há coisas digitais. Aquela objeção que as pessoas põe sobre a durabilidade, eu não ponho. Não ponho pela simples razão que o negativo também é muito frágil. Agora, é preciso ter cautelas redobradas, porque tu, a certa altura, tem um arquivo físico que está intacto, mas não tem como ler. Portanto, tens que estar a fazer upgrades sucessivos. Dá muito trabalho. Há coisas que se fazem, e tem que se fazer, mas que eu continuo a achar absurdas. Por exemplo: encapsula-se e congela os negativos, para que? Quem é que vai agora descongelar? (risos). Quer dizer, no fundo, tens um arquivo duplicado. Tem as espécies físicas, as analógicas, depois, tens os grandes servidores, que, no princípio, eram cd's. Em princípio ainda eram Zip's, que desapareceram rapidamente. Agora, o que é fascinante, sob o ponto de vista da fotografia digital, é que ela abre campos criativos incomensuráveis! Eu lembro-me a primeira vez que me despertei para isso, foi com aquele projeto da Nancy Burson. Lembra-se do War Faces? Ali fez-se fotografia compósita, mas nunca com aquela precisão científica. Ela misturou os retratos dos líderes dos países com potencial nuclear na exata

proporção do seu potencial nuclear. Isso é impossível fazer analogicamente.

Isto expande o processo de significação.

Sim! De maneira que aquilo, desde o princípio, eu achei que aquilo tinha um potencial criativo tremendo. É claro que há muita gente que usa só por preguiça, dá menos trabalho. Também sob o ponto de vista da apresentação, a impressão digital em cor já há muito tempo é de uma qualidade extrema. O custo é menor, ecologicamente, também tem vantagens. Pensar o que se vertia para a natureza de química. Agora não é. É claro que há meios junk. Coisas que se passam de pressa. Computadores que não mais se usam. Suportes. Mas é problemático! A questão da fotografia digital é realmente... Tu estás a fazer cada vez que a chamas. Ela está a ser feita naquele momento em que a chamas. Agora, sob o ponto de vista da manipulação, qual é o problema da manipulação? Nenhum. O que interessa é o resultado.

Não sei se você concorda, mas, de alguma forma, ela até ressignifica a própria fotografia analógica. Esses processos e usos acabam por devolver para o analógico novas maneiras de se pensar sua materialidade?

Claro! Isso é o que eu acho fascinante. Estar constantemente a reatualizar e a dar outras interpretações ao que os fotógrafos fizeram. Algumas delas, provavelmente, nunca ocorreram aos fotógrafos. Mas olhas... Morreram cedo demais! O que é que eles podem fazer. Ninguém mandou! (risos).

Mas concorrem para a permanência do fotográfico. Essa é uma questão. Por outro lado, a fotografia tem uma vocação para série, logo seria uma espécie de objeto destinado à coleção.

É. Mas, realmente, o que eu acho fascinante nas coleções é todas as espécies de coleções possíveis. O que corresponde, também, àquela coisa de que pode se ceder à fotografia por todas as razões possíveis.

Então, o que se pode colecionar com o fotográfico?

Eu acho que tudo. Desde os instrumentos do ofício, até os subprodutos do ofício. E acho que é interessante pensar também na Revolução Industrial, no interior do corpo fotográfico. Tudo o que girou, que não sendo fotográfico, girou a volta dele e foi sendo desenvolvido. Quer sob o ponto de vista dos objetos, quer sob o ponto de vista, não só do visual, mas da mentalidade. Por exemplo: As ascensões de classe. O fato das pessoas terem uma árvore genealógica visual. Este era o meu avô. Tu ainda conheces, com certeza, muita gente que não tem ideia de como era a cara do avô, do bisavô. Nesse sentido, não sabe de onde vem. Aquela é uma forma palpável de se agarrar as suas raízes. Por isso é que, embora novamente seja polêmico em ter uma coleção muito qualificada desses objetos, eu acho que eles têm lugar numa coleção. Porque proporcionam essa reflexão sobre as alterações de mentalidade que a invenção da fotografia trouxe. Usar um antepassado como adorno. (risos). Era uma coisa que era acessível apenas às classes ricas, que tinham desde os grandes quadros a óleo, até as pinturas miniatura. A reconversão dos ofícios, não é? A quantidade de barbeiros que se transformaram em fotógrafos e que traziam um olhar fresco, sob o ponto de vista da representação. A maneira como os modos de representação navegam das artes plásticas para a fotografia e a influenciam. E o modo como a fotografia vai influenciar os modos de representação na pintura. Não é? Onde é que, antes da fotografia, tu conseguias um quadro em que há cabeças

cortadas, como num quadro do Edgar Degas? É o enquadramento da fotografia! A maneira como... Isso se nota nalguns quadros clássicos da pintura francesa em que aparecem figuras assim (apoiando a cabeça sobre a mão, mantendo-a fixa). São assim porque a pose fotográfica a obrigava a estar assim, se não ficava tremido. Todas essas contaminações, nos dois sentidos, são fascinantes! E as suas repercussões na mentalidade. Porque a fotografia é, de facto, tão acessível, é um meio tão acessível e tão intuitivo, muito mais do que a pintura. E como ela libertou a pintura do representativo puro. É tão intuitivo que é impossível que alguém – os cegos, talvez – não entrem pela imagem dentro das formas mais variadas e mais criativas.

O ato fotográfico aí é extremamente democratizante.

Claro que é! Se bem que diz que democratizou, mas foi devagar. Porque é de se pensar que a fotografia, pelo menos até 1852, era muito cara. Não era assim para qualquer um. Aquela coisa das pessoas porem cá fora a maneira como queriam que as outras as vissem. Passa por os telões, pelos cenários estereotipados. Pessoas representam os homens com livros. As mulheres com flores, bordados. Esses estereótipos dão a leitura da mentalidade da época. Por exemplo: tu vais ver nos negativos uma coisa que eu acho muita graça. As senhoras faziam-se fotografar. Depois, os fotógrafos com aquele verniz vermelho tirava-lhes as gorduras na cinta, no negativo. Na prova, tu não vês, mas no negativo tu vês. Elas ficavam de cintura muito mais adelgada. É o cânone de beleza daquela altura. Não é propriamente o cânone do Peter Paul Rubens. É outro! As roupas! Os estúdios tinham roupas para emprestar às pessoas. Elas, ao fazerem-se fotografar, assumiam um personagem diferente, que era aquele que

queriam que fosse o personagem visível para outrem. Portanto, ela tem tantas dimensões e é tão polissêmica. Todas as artes são polissêmicas, mas esta é de uma forma muito direta, intuitiva, alargada. Nesse sentido ela é muito democrática.

A República e o 25 de Abril pela fotografia

Com Manoel Loff, você assumiu a comissão para a comemoração do centenário da República no Porto. É a primeira vez que se celebra alguma coisa em Portugal, salvo engano meu, no período recente, que olha para o fotográfico como uma pedra de toque.

É. Mas é preciso ver também que corresponde, historicamente, ao período do desenvolvimento brutal da fotografia. Sobretudo com aquela figura gigantesca do Joshua Benoliel. O Benoliel, em certo sentido, é a República, embora ele fosse monárquico. Naquele versinho muito engraçado: 'Joshua Benoliel / Fotógrafo beduíno / Tanto tira Dom Manuel como tira o Bernardino'. (risos). É preciso dizer que a República em Portugal era Porto e Lisboa, mais nada! Por que é que foi uma coisa tão frágil? O resto do país não conseguiu. Eu lembro-me de ir a uma aldeia nos anos 60 e era quase idade média. A maneira como as pessoas viviam. Portugal era uma ruralidade! Pobre! Brutal! Pensa que Portugal é um país muito pequenino, mas são dois. O norte e o sul não tem nada a ver. O domínio ideológico dos padres no norte era uma coisa absolutamente devastadora. Devastadora! Onde é que houve Miguelismo? No norte. Onde é que houve as investidas monárquicas contra a República? No norte. Onde é que dominou sempre a direita pós-revolução? No norte. Tu vais ver o mapa das eleições. Ele é cor de laranja para cima e vermelho para baixo. Depois, vermelhinho aqui no

Porto e vermelhinho aqui em Lisboa. Portanto, a imagem que nós temos da República é Benoliel. E o Aurélio um bocado. Só que o Aurélio não é fotojornalista. Ele representa a República porque é republicano. Por quê o Brasil era o grande farol do Aurélio? O Brasil já era Republicano. Também foi a grande desilusão do Aurélio. O Aurélio fez duas viagens ao Brasil, em 1908, para tentar vender a ideia do cinema, e não conseguiu. Ninguém quis investir. Ele abandonou o cinema. Ele tem belíssimas imagens do Brasil, de Santos, São Paulo, Rio e Bahia. Um corpo considerável de imagens. Por isso, para já, o público assimila muito melhor aqueles que tiveram imagens. Por essa razão, entra dentro daquele espírito, imediatamente. E, por outro lado, porque tu não encontras a República fora do exercício fotográfico. Não há centenas de fotografias da província, no princípio do século.

Considerando a experiência do seu bisavô, tem-se um português fazendo isso no norte do Brasil ou na Guiana Inglesa.

Ali havia! Eu acho que o meu bisavô foi sempre um cidadão. Nunca viveu na província. Mas o meu avô, que nasceu em Vila Cova, vem daquelas berças ao Porto, para embarcar para o Brasil, e tem o choque de chegar a Belém, cidade grande. Deve ter sido um choque medonho!

É um homem a procurar esse mundo cidadão, enquanto nesse mundo republicano nas aldeias de Portugal, não existe produção fotográfica. O quanto a produção fotográfica é urbana.

Absolutamente urbana! Quer no Benoliel, quer no Aurélio, que são contemporâneos e que são os dois grandes fotógrafos do período, tu vês algumas paisagens poucas e fracas. Não sabem

fazer paisagens. As fotografias dele, de campo, é de quando vão fazer piqueniques. (risos). Não tem!

Não haviam expedições de documentação no território?

Não! Havia em África!

É uma república que tem esse tipo de expedição dirigida ao mundo colonial. Rumo ao interior da África.

Claro! Isso já é do tempo da monarquia. Isso vem sobretudo naquela ideia, depois da Conferência de Berlim, em 1873, em que se discute se o direito das nações europeias aos territórios africanos é histórico ou é ocupacional. Essas expedições querem, de certa maneira, legitimar ou re-legitimar o direito de ocupação histórica, mostrando que fizeram coisas, que construíram coisas e que conhecem os povos. Por isso fazem aquela fotografia, que se poderia chamar de antropológica ou etnológica. Mas é só para dizer que 'Nós é que conhecemos essas gentes. Nós que sabemos quem eles são'. O que é absolutamente sobreposto à fotografia judiciária.

Outro lugar de grande investimento fotográfico nesse período. Vias duplas do Estado para exercer os domínios.

A fotografia judiciária é um grande tema, pouco explorado, mas aquilo é fotografia. Uma fotografia para além daquelas interpretações clássicas que dizem que fotografar uma pessoa é tirar-lhe a liberdade. O Balzac, por exemplo, tinha medo de se fazer fotografar. Ou determinados povos que a fotografia lhe ia tirar a alma. Mas, para além, disso, o que é a fotografia? É uma superfície que só fala por nós. Em si não fala nada. É tirar a liberdade e representar fisicamente. O retrato, estou a falar. É isso! Ou talvez não! Na própria fotografia judiciária, tu vês um número. Mas tu pode lá ver outras coisas.

Nesta vertente de documentar para conhecer, como Portugal sempre fez nas colônias. Pode-se pensar o projeto Inquérito à Arquitetura Popular que o Sindicato Nacional dos Arquitetos faz, na década de 1950, como uma maneira do Estado, já que foi financiado pelo governo do Salazar, olhar para o interior de Portugal?

Sim. Mas não foi iniciativa dele. Nem o Estado previa que aquilo poderia dar uma revolução arquitetônica. Porque a arquitetura oficial era muito mais aquilo que a gente chama hoje de o estilo português suave, do Raul Lino. Houve grandes nomes implicados. Um deles é o Fernando Távora. A reviravolta pedagógica que aquilo deu, em termos de ensino. Porque o Távora fez a ponte entre o que ele conhecia da arquitetura estrangeira, do CIAM que ele trouxe. Aquilo fascinou os alunos. O Álvaro é feito assim. A Casa de Chá, o Távora mete nas mãos dele. Ele era aluno. Mas foi aquela coisa de abrir-lhes a cabeça. Imagetivamente! Dizer que há possibilidades de casar esta coisa toda. Depois, por exemplo, a abertura às utilizações contemporâneas de materiais tradicionais. O aproveitamento dos artífices que ainda existiam na altura. Pormenores que existem, por exemplo, na Casa de Chá, obra ainda dos anos 50, foram feitos e refeitos n vezes. Hoje, isto é impossível! Esses aprendizes de arquiteto estavam ali a ver como aquela gente trabalhava. A pedra e o betão. Portanto, esse levantamento foi fantástico.

Agora, pensando nas guerras coloniais, na Revolução dos Cravos. Imagetivamente também reconstrói uma visualidade portuguesa? Como isso opera em Portugal?

Difícil responder. Não sei responder muito bem. A guerra foi muito traumática. Ao contrário dos americanos, que estão

continuamente a fazer as suas curas psiquiátricas do Vietnam, em Portugal ainda não se fez bem. Aquela ferida ainda não foi remexida muito bem para ser sarada.

As comemorações da República tentaram tocar nesses problemas.

Eu acho que muito epidermicamente.

Você é uma mulher sensível ao tema. Então, esse debate lhe interessaria.

Ninguém, em Portugal, ficou insensível à guerra. Não era só o problema de morrer. Era o problema de ir. Que tinha uma opção igualmente traumática, que era fugir. Fugiu muita gente à guerra, para muitos sítios. Para a Europa e não só. Portanto, aquilo era escolher entre o mau e o péssimo. Eu tenho casos de amigos que passaram por processos tremendos. Deram cabo da vida. Fugir a guerra também deu cabo de muitas vidas. Eram todas as famílias portuguesas que tinham um ido ou um amigo ido. Toda gente. Os rapazes não podiam chumbar um ano na Universidade que, depois, perdiam o direito aos adiamentos. Ainda aquilo era uma nuvem negra que pesava às cabeças. Que era tão pesada existencialmente como ideologicamente. Se calhar até mais existencialmente do que ideologicamente. Aquela gente que vinha das berças e era despejada no mato. Sem explicação.



Foto: Antonio Scarpinetti

Me faz pensar o porquê o 25 de Abril segue sendo tão querido. Mais do que ideologicamente.

O 25 de Abril foi uma panela que explodiu. E é isso o que explica que aquelas pessoas fossem todas para a rua. Já imaginaste o banho de sangue que aquilo poderia ter dado, se aqueles gajos no Quartel do Carmo começassem a disparar sobre a multidão? Aquilo tinha dado um banho de sangue incomensurável. O pessoal veio todo para a rua! Tudo! Não podia ser mais. Depois já é que começou a ser difícil. Ali estava tudo de acordo. Depois é que começaram a notar as clivagens. E começou-se a estragar tudo. Há coisas que essas são irreversíveis. Uma delas sob o ponto de vista das relações sociais. Tu não tinhas em Portugal uma empregada doméstica de cabelo cortado. Não havia. As empregadas domésticas não tinham horário de trabalho. Antes de irem para a cama, vinham para a sala perguntar: 'A senhora precisa de mais alguma coisa?'. Muitas trabalhavam por cama e comida. As relações dos alunos com professores. Os professores eram uma pessoa distante. Ninguém se lembraria de tomar um café com o professor. Isso é irreversível! É impossível isso voltar para trás. A relação patrão, operário, era absolutamente paternalista. Não era uma relação de trabalho, era uma relação paternalista. Isso não volta para trás e só quem viveu aquele dia sabe a alegria que foi. Esse momento ninguém nos tira, da nossa geração. Agora, essa malta nova não sabe, porque não viveu o antes. O perigo é exatamente, como não se lembra, não ter medo de voltar.

Esse perigo, talvez, também não seja resultado de não ter se tratado da maneira que deveria ter se tratado o 25 de Abril?

Sim. Acho que queria muito mais proselitismo da parte de quem viveu. Transmitir isso o que era a opressão, era como se

tivesses um pé no peio e, de repente, ahhh, respiraste! O que se viveu nas escolas, o que se viveu nas ruas e nas casas. Uma alegria incomensurável! Eu tenho pena que essas gerações atuais não tenham um contato mais vivo, de haver mais contato, se calhar mais representação visual disso. Para verem que há um perigo efetivo de voltar tudo atrás. O que foi das pessoas terem acesso a médico, tudo! Há um abismo ali, marcado por um dia.

Tereza, eu sei que estamos abusando, mas eu queria só voltar a uma coisa. O que você leu sobre fotografia?

O que eu li? Vou te dizer. O meu primeiro grande livro de referência foi o de Edward Weston. Depois, foi um livrinho pequeno que fez o Nathan Lyons, que se chama '*Photographers on Photography*'. Foram os meus dois grandes primeiros livros de referência. Isso foi princípios de 1980. Antes de tudo. Depois, li o que podia apanhar. A primeira história da fotografia que li foi o Beaumont Newhall. Depois, comecei a comprar. O meu grande vício é comprar livros de fotografia.

É a sua grande coleção? Mais do que as fotografias?

É! Muito mais! Eu tenho três mil e tal livros de fotografia. Pondo de lado as antigas e as do meu bisavô, terei umas centenas de fotografias. Não tenho mais do que isso. Nunca tive coragem de pedir aos fotógrafos as fotografias. Se me davam, ótimo! Mas nunca pedi.

Quais são os próximos projetos, Tereza?

Agora, estou a colaborar na curadoria de uma exposição do Gabriele Basilico. Sobre os projetos que ele desenvolveu em Portugal. Vai abrir na Casa das Artes, em setembro de 2014. Ela foi renovada agora pelo Eduardo Souto de Moura. Estou a

fazer o livro do meu bisavô. É uma coisa que eu acho que devo fazer. Se eu não fizer, não vejo, na minha família, quem mais vá fazer. Minhas filhas não têm nenhum interesse particular pela fotografia. Estão orientadas todas em outras direções. Olha, ele não é um grande fotógrafo, mas é o meu bisavô. (risos). Eu acho que também há uma coisa de egoísmo. Eu acho que devo a ele a minha primeira paixão que ocupou grande parte da minha vida. Nesse sentido, é uma homenagem, um reconhecimento.

Tereza, muito, muito obrigado.

Não tem de quê.