A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA DE VELO GOMES COMO MEMÓRIA DO PASSADO DO TEATRO DE REVISTA. UM CASO DE ESTUDO

VELO GOMES' PHOTOGRAPHIC COLLECTION AS A MEMORY OF THE PAST OF REVISTA THEATRE. A CASE STUDY

Raquel Mira

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
raquel-ribeiro@edu.ulisboa.pt
ORCID: 0009-0002-3503-5003

DOI: 10.37935/iha.oan2025.10

RESUMO

Este artigo explora a prática de colecionar fotografias como uma estratégia para a preservação do património imóvel, enfatizando o valor documental e histórico da imagem fotográfica. Através do estudo da coleção de Manuel António Velo Gomes é permitido constatar que estas imagens funcionam como testemunhos visuais de realidades desaparecidas ou alteradas. A investigação inscreve-se no campo da museologia e da história da arte, considerando a fotografia como um objeto patrimonial e instrumento de conhecimento. O caso de estudo evidencia a importância de conservar e estudar coleções fotográficas privadas, muitas vezes negligenciadas, como forma de salvaguardar a memória coletiva e o património edificado. Por fim, o artigo defende a integração destas coleções em instituições públicas, promovendo a sua valorização e acessibilidade para investigação, educação e fruição cultural. Metodologicamente faz-se a revisão da bibliografia existente, catalogação e inventariação da coleção e propõe-se a sua integração no conjunto museológico.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia | **Século XX** | **Teatro de revista** | **Museologia** | **Conservação**

ABSTRACT

This article explores the practice of collecting photographs as a strategy for preserving immovable heritage, emphasizing the documentary and historical value of photographic images. Through the study of Manuel António Velo Gomes' collection, it is possible to confirm that these images function as visual testimonies of disappeared or altered realities. The research falls within the fields of museology and art history, considering photography as a heritage object and instrument of knowledge. The case study highlights the importance of preserving and studying private photographic collections, often neglected, as a way of safeguarding collective memory and built heritage. Finally, the article advocates for the integration of these collections into public institutions, promoting their appreciation and accessibility for research, education, and cultural enjoyment. Methodologically, the article reviews the existing bibliography, catalogues, and inventories the collection, and proposes its integration into the museum complex.

KEYWORDS

Photography | **20th century** | **Vaudeville** | **Museology** | **Conservation**

INTRODUÇÃO

Em 1882, na Exposição Retrospetiva de Arte Ornamental Portuguesa, promovida por Carlos Relvas, registou-se a utilização da fotografia (Ferreira, 2017) como meio de arquivamento e preservação de coleções em Portugal. Nessa ocasião, a fotografia foi aplicada exclusivamente ao registo de objetos de arte "tangíveis", como as peças ornamentais. No entanto, ao longo das décadas e com o avanço da tecnologia, a prática fotográfica estendeu-se à documentação de manifestações artísticas de natureza efémera — como o teatro e a dança — permitindo a sua salvaguarda através da imagem. É, precisamente sobre estas formas artísticas intangíveis ou imateriais que se debruça o presente artigo.

Tomando como objeto de estudo a coleção fotográfica de Manuel António Velo Gomes — fotógrafo de profissão que, em vida[1], reuniu e organizou o seu próprio trabalho — analisaremos o valor documental da fotografia na preservação do património imaterial. Esta coleção encontra-se atualmente à guarda do Museu Nacional do Teatro e da Dança, na sequência de uma doação efetuada pelos familiares do fotografo.

Se introduzirmos o termo "fotografia documental" num motor de busca, surgem, de imediato, dezenas de hiperligações com definições sucintas, como: "Fotografia documental é um género da fotografia associado à noção de real, uma imagem que atua como registo de determinado evento, situação, local, indivíduo ou grupo". No entanto, importa questionar: estarão estas definições corretas? Qual a sua origem e enquadramento teórico?

O aparecimento de novos tipos de documentos, como a fotografia, revelou a necessidade de aprofundar o seu significado e o seu conteúdo cultural. Foi neste contexto que, no século XX, historiadores como Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores da École des Annales, desempenharam um papel crucial ao alargar o conceito de documento histórico (Sonego, 2010: 133). Através do seu contributo, tornou-se possível reconhecer a legitimidade de fontes não escritas — como as visuais — na construção do conhecimento histórico.

No entanto, a fotografia, enquanto documento, trouxe consigo novas problemáticas, como observa o fotógrafo Kossoy (1980), que aponta que a imagem fotográfica não reflete a total veracidade dos factos. Afinal, todas as imagens podem ser manipuladas ou passíveis de múltiplas interpretações.

No contexto da coleção do fotógrafo, tornou-se essencial compreender melhor a fotografia de teatro. A relação entre a fotografia e o teatro revela-se bastante antagónica, dado que ambos operam de formas distintas: enquanto a fotografia busca eternizar um momento por meio da captura de uma imagem, o teatro distingue-se ao focar-se no movimento, no evento efémero que ocorre em um espaço específico, com determinadas pessoas. Muitas vezes, a fotografia e o teatro interagem de maneira a oferecer um ponto de vista único, que permite analisar o próprio teatro sob uma ótica diferente.

1. Manuel António Velo Gomes, natural de Lisboa, nasceu a 18 de maio de 1933. Fotografo de profissão para a Agência Portuguesa de Revistas, no período em que trabalhou pelo Parque Mayer e teatros de Lisboa sendo uma figura característica destes espaços. Parte da nossa investigação passa também por escrever a biografia de alguém tão acarinhado pela comunidade portuguesa artística do final do século XX e início do século XXI, mas que tão pouco se sabe. Nos últimos aos de vida Velo Gomes sofre de alzheimer, tendo sido internado num lar por familiares, e acabara por perder o contacto com as pessoas com quem conviveu diariamente durante meio século. Veio a falecer aos 74 anos, em 2009.

Dado que a coleção de Manuel António Velo Gomes se encontra no Museu Nacional do Teatro e da Dança, consideramos pertinente dedicar atenção à temática da inventariação e conservação de coleções em instituições museológicas.

Como aponta Paulo Correia (2017), qualquer fotografia, desde o momento em que é criada, inicia um processo de deterioração irreversível, deixando-nos apenas a sua memória. Nesse contexto, o papel da conservação e da prevenção torna-se fundamental, uma vez que visa prolongar a vida útil da imagem. A preservação, segundo Correia (2017), é definida como a "prevenção da deterioração e dos danos em documentos, por meio de um controle ambiental adequado e/ou tratamento físico e/ou químico" (Correia, 2017: 32).

Como afirma o fotógrafo Luís Pavão, "quem recebe coleções de fotografias "antigas" tem o privilégio de abrir uma arca de segredos há muito fechada, mas essas coleções geralmente chegam às mãos dos novos donos após um longo período de abandono e negligência" (Pavão, 1997: 257).

Dada a especificidade das características materiais da fotografia, é crucial atentar aos fatores que podem contribuir para a deterioração de uma coleção fotográfica, sejam eles internos ou externos. Nesse sentido, cabe aos museus assumir a responsabilidade de adotar uma postura preventiva, não só adaptando o espaço físico às necessidades da coleção, mas também capacitando as equipas para a implementação de boas práticas de conservação.

> "Estas imagens — fotografias — apresentam-se aos historiadores de teatro (...) como valiosos testemunhos de uma realidade fugaz e irrecuperável que é a cena. Como disse Peter Buse «[...] as fotografias são os vestígios de um antigo relacionamento entre a fotografia e o teatro» (Buse, 1997: 79)." (Figueiredo, 2015: 60).

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL *VS.* FOTOGRAFIA ENQUANTO OBJETO DE ARTE

Com o passar das décadas e a crescente utilização da fotografia, começaram a surgir os primeiros trabalhos de recuperação e preservação das fontes iconográficas. Enfrentamos, assim, novas problemáticas, como a necessidade de realizar uma leitura essencial, tanto para o trabalho de organização dos acervos quanto para o historiador de arte que utilizará essas informações como base para a recuperação histórica (Albuquerque; Klein, 1987: 298).

Nesse contexto, no início do século XX, Lucien Febvre e Marc Bloch, através da *École des Annales*, defenderam a necessidade de modificar e ampliar a concepção do que se entendia por "documento" (Sousa, 2013: 38-39). Para esses historiadores, a ausência de registos escritos não deveria ser vista como a impossibilidade de se escrever a História (Sonego, 2010: 113). A análise das fontes visuais evoluiu de maneira crítica e positiva a partir do momento em que passou a ser problematizada e investigada pelos historiadores franceses (Santos, 2018: 37-38).

Segundo Le Goff (Canabarro, 2005: 25; 27), "a fotografia veio revolucionar a memória, multiplicando-se e democratizando-se, oferecendo uma ideia de verdade que nos permite preservá-la contra o desgaste do tempo e da sociedade". Para o historiador francês, a fotografia é um dos documentos passíveis de servir à construção histórica, pois representa, em si mesma, uma prova de que algo realmente aconteceu.

Ao considerarmos a fotografia como um documento histórico, é necessário questioná-la e investigá-la. A leitura de qualquer documento exige um trabalho reflexivo entre as fontes e as hipóteses, permitindo ao historiador estabelecer questões a serem feitas aos documentos, priorizando as informações explícitas ou aquelas que se encontram nas "entrelinhas". Essa relação "fonte-hipóteses" sugere a necessidade da "crítica interna" do documento (Albuquerque; Klein, 1987: 298).

Num outro espectro, Boris Kossoy (1980) defende que a fotografia, por si só, não representa, mais do que qualquer outro documento, uma prova da verdade. Segundo Kossoy, a veracidade da fotografia pode ser questionada, uma vez que a sua utilização como fonte histórica é relativamente recente. Para o autor, a fotografia não corresponde necessariamente à verdade histórica, mas sim ao registo expressivo da aparência. Kossoy vai ainda mais longe, afirmando que a fotografia pode desempenhar uma dupla realidade: uma no momento da sua produção e outra vinculada ao contexto e períodos posteriores. Nesse sentido, Monteiro (2008: 173), aponta para a existência de uma relação "entre o objeto e a sua representação".

Em sintonia com essa ideia de multiplicidade, encontram-se as afirmações de Sontag, que nos remete para a interdisciplinaridade da fotografia, que deve ser interpretada: "Aqui está à superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuam, o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência" (Sontag, 2022: 30). Dessa forma, a fotografia estabelece um diálogo entre diferentes fontes, permitindo a integração de outras visões, linguagens e discursos sobre o mesmo objeto, além de possibilitar a sua contextualização histórico-social e cultural (Sonego, 2010: 115).

Assim como Kossoy (1980), Burke alerta para as problemáticas associadas à utilização da fotografia como documento histórico, uma vez que ela pode ser "retocada", ou apresentar apenas um determinado ângulo, ou ainda reproduzir uma ideia específica. O fotógrafo, inclusive, pode ir além e "montar" o cenário antes de capturar a imagem, escolhendo, assim, o que deseja retratar. Mauad também alerta para a necessidade de o historiador de arte adotar uma abordagem multidisciplinar na análise, fazendo uma interpretação cuidadosa do significado da fotografia, "sem perder jamais a visão do conjunto" (Sousa, 2013).

As fotografias refletem visualmente os valores ideológicos, estéticos e éticos de grupos sociais. Assim, o uso das fotografias como fonte primária em investigações tornou-se cada vez mais comum e essencial nos dias de hoje:

> "(...) as estruturas políticas, económicas e sociais são partes da história da humanidade que, desde períodos muito remotos, são registadas em forma de imagem, seja na reprodução em desenho, gravura, pintura e escultura ou, a partir do final do século XVIII e início do XIX, com a imagem fotográfica" (Sonego, 2010: 118).

Para Pires o uso da fotografia, enquanto documento, requer cuidados adicionais por parte do historiador de arte, uma vez que a fotografia pode transmitir uma falsa sensação de abundância de informações e detalhes. O reconhecimento e a afirmação dos conceitos da história das representações, valorizados pela história do imaginário, pela antropologia e pela história cultural, proporcionaram uma nova definição de documento histórico e o reconhecimento das imagens como fontes de representações sociais e culturais. No entanto, é fundamental destacar que a fotografia deve ser submetida ao mesmo escrutínio que outros documentos, pois a imagem fotográfica é o resultado de escolhas, não sendo, de forma alguma, uma representação indubitável da realidade (Pires, 2013: 5).

Apesar dessas características, é indiscutível o valor das imagens fotográficas para a reconstrução de cenários que já desapareceram. Para isso, é necessário um trabalho cuidadoso de organização dos acervos, no qual o historiador utilizará essas informações como base para a reconstrução histórica. Inicialmente, deve-se partir do princípio de que, assim como qualquer outra fonte iconográfica, a fotografia é fruto de uma intencionalidade. "O fotógrafo também estabelece uma relação entre o objeto fotografado e as condições em que foi produzido... A imagem fotográfica, para ser compreendida, deve ser relacionada ao seu contexto histórico, no qual tem uma função específica" (Pires, 2013: 7).

PAPEL DA FOTOGRAFIA NO MUSEU: DO INVENTÁRIO À RECUPERAÇÃO DO PATRIMÓNIO

Como temos observado, ao longo dos últimos anos, a fotografia tem ganhado cada vez mais espaço nos museus, tanto enquanto documento quanto enquanto obra de arte. Para isso, as instituições precisaram de se adaptar, adotando técnicas de preservação e restauro dessas imagens, tal como já acontecia com as pinturas antigas ou manuscritos históricos. Dada a complexidade química envolvida na produção de uma fotografia, a sua conservação e eventuais restauros precisam de atender a especificidades próprias, tanto em termos de espaço quanto de materiais necessários, além de contar com técnicos experientes e capacitados, uma vez que diferentes tipos de fotografias exigem cuidados distintos.

Quando uma coleção fotográfica é incorporada quer num museu quer num arquivo, ou até numa instituição cultual, seja de carácter documental ou artístico, o primeiro processo a ser realizado deve ser a sua inventariação: identificar o que compõe a coleção, quem a produziu, o número exato de imagens que a integra e o estado em que foi recebida. Esse método marca também o início do processo de uma conservação preventiva, protegendo a coleção contra possíveis desaparecimentos, extravios ou confusões burocráticas relacionadas com a sua gestão.

PRESERVAÇÃO DE COLEÇÕES FOTOGRÁFICOS

O conceito de conservação preventiva, para uma instituição museológica e para um arquivo, baseia-se no princípio de prolongar a vida de um objeto nas melhores condições possíveis, sendo fundamental para a salvaguarda do património cultural.

Neste contexto, é evidente que os funcionários do museu, dos arquivos e das instituições culturais têm responsabilidade na salvaguarda preservativo e curativa do património (Santos, 2018: 39).

Durante décadas, as fotografias e seus negativos foram frequentemente misturados com outros documentos, o que trouxe inúmeras desvantagens. Contudo, a fotografia é um dos objetos que mais desafios de conservação e preservação impõe à museologia. As coleções fotográficas são hoje parte integrante de qualquer museu, e, por isso, tornaram-se um meio universal de divulgação e ensino, abrangendo frequentemente dezenas ou até centenas de milhares de imagens, o que torna a sua organização e preservação um desafio significativo (Pavão, 1997: 245). É fundamental que se realize um estudo detalhado e científico dos materiais que compõem as coleções e das possíveis causas de deterioração.

Nos dias atuais, a fotografia desperta um interesse crescente junto ao público "geral", pois está quase sempre associada à "imagem que ela transmite", esquecendo-se, muitas vezes, da natureza do suporte em que ela se apresenta (Namorado, 2009: 124). Com o passar das décadas, a fotografia tem vindo a tornar-se um documento histórico com características únicas, valorizado pela sua imagem. Contudo, muitas vezes, a sua preservação e conservação são negligenciadas. Interessante é observar que, à medida que as décadas passam, a fotografia se transforma cada vez mais num objeto de museu, assim como os coches ou trajes antigos. A responsabilidade de tomar as medidas necessárias para sua aquisição, preservação e conservação recai sobre as instâncias superiores dos museus, seja por compra direta ou por doações, muitas vezes de colecionadores privados.

Quando um museu possui coleções fotográficas, este deve adotar uma política ativa e dinâmica, não se limitando a ser uma "casa" passiva de objetos, mas também "uma instituição permanente (...) ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva e expõe o património material e imaterial" (ICOM, 2022) como nos diz a mais recente definição de museus pela ICOM Portugal. As aquisições feitas pelos museus devem respeitar os princípios básicos de qualquer coleção, isto é preservar, e assegurar a sua representatividade (Namorado, 2009: 127).

Com a introdução de documentos fotográficos nos acervos museológicos, as funções técnicas e especializadas — de conservação e preservação — estão intimamente ligadas à produção de conhecimento. "Este conhecimento não é apenas sobre o objeto em si, mas sobre aquilo que o documento, como tal, nos permite compreender sobre a sociedade em que vivemos" (Lima, 2013).

No caso de coleções fotográficas pertencentes a museus, os processos necessários para sua integração no acervo devem ocorrer com certa rapidez, assumindo-se que os técnicos do museu possuem consciência do valor material dessas coleções fotográficas. Dada a fragilidade do suporte fotográfico, ao identificar e organizar o material, é imprescindível a contextualização (Correia, 2017: 28). Quando um museu adquire uma coleção fotográfica, é essencial que os técnicos, especialmente os que trabalham com o acervo e o arquivo, possuam um conhecimento profundo da história da fotografia e das técnicas fotográficas, para avaliar as características físicas das peças, a sua raridade e a importância de seus autores. Eles devem ser capazes de reconhecer o valor museológico do material e seu interesse académico para a produção de novos conhecimentos. "O documento fotográfico acumulado pela instituição deverá seguir o mesmo caminho dos demais documentos dentro da instituição, ou seja, deve ser alvo de gestão documental e dos seus procedimentos" (Correia, 2017: 27). "As pessoas guardam documentos que testemunham momentos de sua vida... Quando considerados em conjunto, podem revelar não apenas a trajetória da vida, mas também gostos, hábitos e valores de quem os guardou, constituindo seu arquivo pessoal" (Correia, 2017: 28).

Segundo Correia, a melhor maneira de iniciar a avaliação de um acervo fotográfico é começando pelo armazenamento e análise das condições pré-existentes. Para a preservação de fotografias, é fundamental estabelecer procedimentos adequados para sua proteção (Correia, 2017: 40).

Outro fator importante a considerar no momento da integração da coleção no acervo de um museu é a origem do documento fotográfico: o procedimento fotográfico utilizado, bem como a identificação do conteúdo da imagem, data, local da produção documental e cena retratada (Correia, 2017: 28). Devem ser registadas informações como: o motivo da produção da fotografia, o que retrata, o estado do documento, quem a produziu e processou, o processo fotográfico, o equipamento utilizado, o custo original, a história da sua posse e transferência, entre outras (Museums and Galleries Commission, 1996: 21).

Para garantir uma intervenção adequada, é essencial que o técnico responsável identifique os materiais e técnicas fotográficas, bem como os fatores de deterioração intrínsecos e externos de uma imagem fotográfica. Dadas as suas condições químicas, a fotografia é um documento sensível às variações climáticas e às condições de armazenamento (Correia, 2017: 35).

Quando a coleção fotográfica é incorporada no acervo de um museu, é necessário realizar uma ficha de identificação, na qual sejam registados o nome, os processos e a constituição do objeto, além de uma avaliação do estado de conservação (Correia, 2017: 36). Durante esta fase de identificação, é fundamental realizar a higienização das imagens, tomando cuidados para evitar qualquer apagamento de informações contidas no documento, como datas e outros elementos de identificação (Correia, 2017: 36).

À medida que a tecnologia avança, torna-se cada vez mais aconselhável adotar políticas de reprodução e duplicação dos documentos fotográficos originais. A preservação tem como objetivo primordial evitar a deterioração dos documentos fotográficos, e, ao digitalizar essas imagens, os museus também possibilitam o acesso a um público maior, sem comprometer o documento original (Correia, 2017: 40).

Para Luís Pavão, apesar das opiniões divergentes sobre muitos aspectos da conservação, todos os conservadores concordam num ponto fundamental: "o aspecto mais importante do trabalho de conservação é a preservação" (Pavão, 1997: 195).

Ao integrar uma nova coleção fotográfica em seu acervo, a instituição deve questionar-se sobre o valor dessa coleção, considerando a missão da própria instituição — até que ponto a fotografia de autor ou expressão pessoal é relevante. "Avaliar o interesse da coleção para a instituição recetora, decidir se aceita ou não a coleção, reunir toda a documentação e dados relativos à coleção adquirida, observar e elaborar um pré-inventário" (Pavão, 1997: 258).

Quando uma instituição recebe uma coleção fotográfico, ele não deve ser misturado com as coleções já existentes, mantendo sua individualidade. Isso é o que Pavão chama de "respeitar a proveniência das coleções" (Pavão, 1997: 255). Embora se respeite a proveniência, o museu deve elaborar normas de tratamento para garantir a consistência no processamento das várias coleções. Essas normas funcionam como uma lista de tarefas para organizar o trabalho de forma metódica, permitindo um melhor controle sobre o que foi feito e o que falta fazer em cada coleção (Pavão, 1997: 257).

Toda a informação sobre a coleção fotográfica adquirida deve ser compilada desde o momento da aquisição. Essa informação pode incluir correspondência com os vendedores ou doadores, dados sobre os colecionadores, notas dos investigadores, relatórios sobre a aquisição, declarações de venda ou doação, entre outros (Pavão, 1997: 260).

Ainda numa fase introdutória da coleção no acervo do museu, deve ser elaborado um plano de ação no qual serão tomadas decisões sobre a estrutura da coleção: se ela constitui uma coleção nova ou deve integrar uma coleção já existente, a prioridade da coleção em relação às demais no acervo, entre outras questões (Pavão, 1997: 263).

Por fim, ao tratar da preservação de coleções fotográficos, não podemos esquecer que, além do trabalho das instituições, há fatores de deterioração internos e externos[2] que podem contribuir para a sua conservação e longevidade.

2. Apêndice I.

A COLEÇÃO DE MANUEL ANTÓNIO VELO GOMES NO MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA – CASO DE ESTUDO

Quando iniciámos este projeto com o Museu Nacional do Teatro e da Dança (daqui em diante referenciado como MNTD), foi-nos proposto trabalhar uma coleção de 6000 fotografias, que retrata o Teatro de Revista e o Parque Mayer na segunda metade do século XX.

Quando este nos foi disponibilizado, percebemos a imensa diversidade cultural e patrimonial que guardava, e assim a nossa primeira tarefa foi a criação de várias temáticas em que as fotografias viriam a integrar[3] (ainda de uma forma vaga): figurino[4], atividades extra[5], bastidores[6], camarins[7], celebrações em bastidores[8], cerimónias (casamentos e batizados)[9], ensaios[10], nú artístico[11], futebol[12], palco[13], plateia[14], rádio[15], restaurantes[16], retratos[17], rua[18] e vivências[19] — perfazendo sensivelmente 20 mil fotografias. Para além das fotografias a coleção integra também cerca de 800 negativos.

Num primeiro contacto com a coleção, foram-nos disponibilizadas três caixas (com capacidade de 30 litros cada), em que as fotografias se apresentavam sem qualquer tipo de organização ou cuidados prévios[20]. No decurso deste primeiro processo de divisão do conteúdo da coleção por temáticas das três caixas, as técnicas do MNTD encontraram mais três caixas pertencentes à mesma coleção nos arquivos do MNTD — duas de 30 litros e uma de 20 litros. Estas encontravam-se nas mesmas condições de armazenamento das primeiras três.

Ao dividir as fotografias por temáticas, chegámos rapidamente à conclusão de que o nosso objeto de estudo, ultrapassava em larga escala as 6000 fotografias, chegando às 23356 fotografias[21].

Durante o processo de digitalização, e de trabalho de campo no Parque Mayer, em Lisboa, já nos foi possível identificar alguns dos restaurantes, quer na cronologia, quer no próprio espaço geográfico do Parque Mayer, como por exemplo, o "Manuel das Miombas" (posteriormente passou a chama-se Lisboa Parque) ambos no Parque Mayer, o restaurante Taberna D'el Rei (ainda com porta aberta) da fadista Maria Jô Jô, no Bairro Alto, e ainda há registo fotográfico do restaurante "Gina", o único atualmente ainda aberto no Parque[22].

À data desta publicação já se encontram todas as fotografias digitalizadas, devidamente agrupadas pelas temáticas por nós criadas, e cerca de 20% da coleção já se encontra também inventariada com fichas de inventário[23].

3. Apêndice II.
4. Apêndice III.
5. Apêndice IV.
6. Apêndice V.
7. Apêndice VI.
8. Apêndice VII.
9. Apêndice VIII.
10. Apêndice IX.
11. Apêndice X.
12. Apêndice XI.
13. Apêndice XII.
14. Apêndice XIII.
15. Apêndice XIV.
16. Apêndice XV.
17. Apêndice XVI.
18. Apêndice XVII.
19. Apêndice XVIII.
20. Apêndice XIX.
21. Apêndice XX.
22. Apêndice XXI.
23. Apêndice XXII.

Com a totalidade da coleção digitalizada, podemos aferir que existe uma diferença de 3964 fotografias desde a nossa contagem inicial (19392 fotografias). Com o término desta tarefa de trabalho de campo, já nos é possível retirar várias conclusões relativamente ao ofício do fotografo:

1. O maior número de fotografias corresponde às fotografias de palco. Contrariamente ao nosso pensamento inicial, estas fotografias de palco vão muito além dos teatros do Parque Mayer.

2. Não só as fotografias de palco não se limitam ao Parque Mayer, como a boa parte da cidade de Lisboa.

3. Apesar de ao momento ainda existir a categoria de dúvidas, podemos aferir que algumas terão sido tiradas no âmbito da sua carteira profissional de fotojornalista da Agência Portuguesa de Revistas.

4. Apesar da coleção já se encontrar totalmente digitalizado e organizado, sabemos que ainda há categorias que requerem a nossa atenção no que diz respeito à sua organização, como a categoria de palco ou a de figurinos que estão ao momento desta publicação a ser organizadas tendo em conta se são espetaculos de teatro de revista e os restantes espetáculos que o fotografo captava.

5. Há data, e apesar dos nossos esforços, podemos afirmar que dificilmente, vamos conseguir encerrar a organização desta coleção. Isto porque, com o trabalho de campo, levado a cabo na Biblioteca Nacional Portuguesa, com a investigação em fontes primárias como jornais e revistas, temos noção de que muitas das fotografias encontram-se mal arquivadas, sendo que anteriormente julgávamos pertencerem a uma categoria, mas afinal foram fotografias tiradas no âmbito do fotojornalismo. Temos como exemplo de uma fotografia onde surgem Armando Cortez e Manuela Maria em palco, e recentemente encontramos essa mesma fotografia na revista "crónica feminina"[24].

Ao trabalhar esta coleção temos vindo a descobrir um universo cultural da segunda metade do século XX, quer a nível das artes performativas, quer políticas e sociais dado que a fotografia mais antiga que encontramos, encontra-se datada de 1961— período do Estado Novo — e, apesar de ainda não conseguirmos determinar uma data em concreto, sabemos que Velo Gomes ainda fotografava o Parque e as suas gentes no início do século XXI, nos primeiros anos de 2000[25].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo reflete um olhar aprofundado sobre o valor histórico e cultural da coleção fotográfica de Manuel António Velo Gomes, bem como os desafios e processos envolvidos na sua organização e preservação dentro de uma instituição museológica. A reflexão sobre a "veracidade" das imagens fotográficas e a necessidade de corroborar a sua interpretação com outros documentos é crucial para um entendimento mais amplo e seguro do passado que elas representam. Isso sublinha a importância de uma abordagem multidisciplinar ao tratar de coleções fotográficas, envolvendo tanto as artes como as ciências, para garantir a preservação e a valorização do património cultural.

24. Apêndice XXIII.
25. Isto porque há fotografias de palco, de teatro de revista, na coleção do fotografo que fazem referência à introdução do euro em Portugal, e do fenomeno dos filmes Harry Potter, e ambos os eventos ocorreram já nos primeiros anos do século XXI.

O processo de inventariação e organização da coleção é de extrema importância, uma vez que a fotografia, com as suas características específicas, pode levar a múltiplas interpretações e requer um cuidado especial na sua classificação. O facto de a coleção de Velo Gomes não estar nas melhores condições de conservação, mas também não nas piores, evidência a necessidade de ações contínuas de preservação. A decisão de manter os envelopes originais e de manter as fotografias nas caixas como foram entregues parece ser uma escolha cuidadosa para preservar a integridade da coleção enquanto se realiza a catalogação e digitalização.

Esta coleção não só documenta a história do teatro português, mas também revela aspetos da vida cultural e social do Parque Mayer e da cidade de Lisboa, sendo uma importante fonte para o estudo do Teatro de Revista e da memória coletiva daquele espaço. A relação pessoal de Velo Gomes com os membros do teatro acrescenta um valor humano e emocional a este arquivo, tornando-o ainda mais significativo para a história cultural de Lisboa. A decisão de tratar a coleção com tanto cuidado e atenção aos detalhes mostra o reconhecimento do seu valor imensurável.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Marli Brito; KLEIN, Lisabel Espellet — "Pensando a fotografia como fonte histórica". Caderno de Saúde Pública (1987), 297-305. In: https://www.scielo.br/j/csp/a/XgLLG7wGBm5TG3hccWz9TTt/?format=html&lang=pt (Acesso: 26 dezembro 2025).

CANABARRO, Ivo – "Fotografia, História e cultura fotográfica: Aproximações". *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, volume XXXI, 2 (2005), 23-29. DOI: 10.15448/1980-864X.2005.2.1336

CORREIA, Paulo Henrique da Silva – *Preservação de documentos fotográficos*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2017. (Trabalho de conclusão de curso requisitado para obtenção do grau de Bacharel). In: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/10226/Paulo%20Henrique%20-%20Preserva%C3%A7%C3%A3o%20de%20documentos%20fotogr%C3%A1ficos.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Acesso: 26 dezembro 2025).

FERREIRA, Emília – *Antecedentes de um museu. Lisboa em festa: a exposição retrospetiva de arte ornamental portuguesa e espanhola*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017.

FIGUEIREDO, Filipe André C. – *O insustentável desejo da memória. Incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. (Tese de Doutoramento). In: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/e8dbf557-f5ca-4219-93d2-2b02fc04035a (Acesso: 26 dezembro 2025).

GOFF, Jacques Le – *História e memória*. Vol. II. Edições 70, 2000.

ICOM – *ICOM Portugal: Definições* (2022). In: https://icom-portugal.org/recursos/definicoes/?utm_source=chatgpt.com (Acesso: 02 setembro 2025).

KOSSOY, Boris – *A fotografia como fonte histórica*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.

LIMA, Solange Ferraz – "Tratamento de fotografias em acervos museológicos". *Oficina Labhoi* (2013). In: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/oficina_do_labhoi_-_no_1_-_tratamento_de_fotografias_em_acervos_museologicos.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

MAUAD, Ana Maria – "Através da imagem: fotografia e história interfaces". *Tempo*, Volume 1, 2 (1996), 1-15. In: https://codecamp.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

MONTEIRO, Charles – "A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas". *Anos 90. Dossiê: A História e suas fontes*, Volume 15, 28 (2008), 169-185. DOI: https://doi.org/10.22456/1983-201X.7965

Museums and Galleries Commission – *Standards in the Museum Care of Photographic Collections*. Londres, 1996. In: https://collectionstrust.org.uk/wp-content/uploads/2016/11/Standards-in-the-museum-care-of-photographic-collections.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora – *Preservação de fotografias: métodos básicos para a salvaguardar suas coleções. Rio de Janeiro: Projeto de conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, 2001. In: https://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/07/39.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

NAMORADO, Sérgio Daniel Campos – *O olhar de Minerva para a história e musealização da fotografia em Coimbra*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. (Dissertação de Mestrado). In: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/13480/1/Tese_mestrado_S%C3%A9rgio%20Namorado.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

PAVÃO, Luís – *Conservação de coleções*. Pontinha: Dinalivros, 1997.

PIRES, Mauro Alves – "A obra da arte e a fotografia como fonte histórica". *XXVII Simpósio Nacional da História. Conhecimento histórico e diálogo social*, Natal, 2013, pp. 1-15.

SANTOS, Marta Sofia Guerreiro – *A conservação preventiva no acervo de mobiliário do museu de Lisboa: critérios e práticas*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. In: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/6202a368-219f-4e94-9dc3-07a002b00a2d (Acesso: 26 dezembro 2025).

SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal, 2022.

SOUSA, Rui Bragado – "A câmara obscura: a fotografia como fonte histórica". *Revista Espaço Acadêmico*, 145 (2013), 35-43. In: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/download/19582/11241 (Acesso: 26 dezembro 2025).

SONEGO, Márcio Jesus Ferreira – "A fotografia como fonte histórica". *Historiae*, Volume 1, 2 2010), 113-120. In: https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2366 (Acesso: 26 dezembro 2025).

APÊNDICES

INTERNOS	**Suporte**	Imagens fotográficas impressas em suporte metálico que podem vir a desenvolver desgaste; o nitrato de celulose emite um gás fortemente oxidante, tóxico e explosivo que leva à autodestruição da superfície das películas, ao ponto de não restar mais nada do que uma substância pegajosa (Namorado, 2009: 141).
	Produtos químicos	Produtos químicos utilizados durante o seu processo de revelação, incluindo a fixação e a lavagem da imagem.
	Luz	"A exposição prolongada à luz apresenta-se particularmente nociva para os diapositivos (...) os diapositivos devem ser projetados de tempos a tempos" (Namorado, 2009: 143).
	Humidade relativa	"Níveis impróprios de humidade relativa têm um efeito devastador sobre a fotografia. Quando elevados, causam inchamento e amolecimento de alguns aglutinantes" (Mustardo; Kennedy, 2001: 8); "Se a humidade for demasiado baixa, as emulsões ficam ressequidas e tornando-se mais facilmente quebradiças, os suportes deformam-se, começam a criar fendas e a perderem elasticidade" (Namorado, 2009: 142); "A relação entre a unidade relativa do ar e a temperatura devem ser monitorizadas" (Correia, 2017: 36).
	Temperatura	"A temperatura demasiado elevada acelera as reações naturais de degradação dos materiais fotográficos" (Namorado, 2009: 142).
EXTERNOS	**Áreas de armazenamento**	"É fundamental que os papéis a serem utilizados no acondicionamento de materiais fotográficos tenham um pH neutro e não contenham lignina (...). Alguns plásticos também são indicados no acondicionamento de materiais fotográficos, mas aqueles que exalam cheiro forte, tal como PVC, devem ser evitados" (Correia, 2017: 36). "As áreas de armazenamento climatizadas, embora consideravelmente high tech e, em geral, fora do orçamento da maioria das instituições, podem ser eficazmente utilizadas para preservar os materiais fotográficos de maior valor" (Mustardo; Kennedy, 2001: 9).
	Manuseamento impróprio e danos físicos	Uma das formas de combater os efeitos dos manuseamentos constante, mesmo pelos arquivistas, é através da utilização de luvas especiais de algodão (Correia, 2017: 37).
	Agentes biológicos	Insetos e especialmente roedores que mastigam o suporte fotográfico, destruindo uma parte valiosa do material da imagem" (Mustardo; Kennedy, 2001: 10).
	Qualidade do ar	"As pequenas partículas em suspensão no ar também constituem um elemento de degradação e não menosprezar. Estas depositam-se nas superfícies nas peças, contribuindo para a sua sujidade, para alem de poderem ser condutores de substâncias oleosas ou abrasivas" (Mustardo; Kennedy, 2001: 11).

Tabela 1· Tabela de fatores de deterioração interna e externa.

Tema
figurinos
atividades extra
bastidores
camarins
celebrações em bastidores
cerimónias – casamentos e batizados
duvidas
ensaios
nú artístico
futebol
marchas populares
palco
plateia
rádio
restaurantes
retratos
reportagens
rua
vivências

Tabela 2· Lista de temáticas criadas.



Fig. 01· Fotografia de Vera Mónica em "Figurinos".



Fig. 02· Fotografia de Octávio de Matos em "Figurinos".



Fig. 03· Fotografia C2E1AT45 em "Atividades extra".



Fig. 04· Fotografia C2E1AT252 em "Atividades extra".



Fig. 05· Fotografia de Octávio de Matos, Isabel de Matos e Helena Coelho em "Bastidores".



Fig. 06· Fotografia de Henriqueta Maia em "Bastidores".



Fig. 07· Fotografia de Vera Mónica em "Camarins".



Fig. 08· Fotografia de Olimpia Portela em "Camarins".



Fig. 09· Fotografia de Fernanda Pádua, António Calvário, Paula Ribas, Luís Piçarra e Vitória Maria em Celebrações em "Camarins".



Fig. 10· Fotografia de Artur Garcia em Celebrações em "Camarins".



Fig. 11· Fotografia de Olimpia Portela em "Celebrações".



Fig. 12· Fotografia de Octávio de Matos e Isabel da Mata em "Celebrações".



Fig. 13· Fotografia de Lia Cena, António Montez e Natália de Sousa em "Ensaios".



Fig. 14· Fotografia de Raul Solnado em "Ensaios".



Fig. 15· Fotografia de Gina Godinho em "Eróticos".



Fig. 16· Fotografia de Natália Melo em "Eróticos".



Fig. 17· Fotografia de Carlos Cunha em "Futebol".



Fig. 18· Fotografia de Eusébio e Odete Antunes em "Futebol".



Fig. 19· Fotografia de Rui de Carvalho em "Palco".



Fig. 20· Fotografia de Raul Solnado em "Palco".



Fig. 21· Fotografia de Marina Mota em "Plateia".

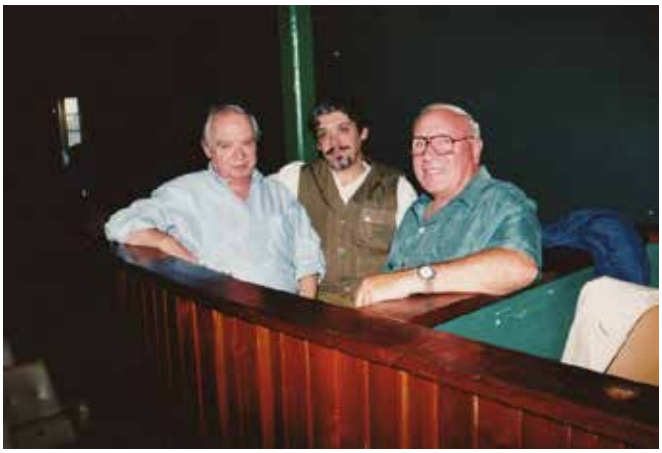


Fig. 22· Fotografia de Raul Solnado em "Plateia".



Fig. 23· Fotografia de Octávio de Matos em "Rádio".



Fig. 24· Fotografia de José La Féria e Hermínia Silva em "Rádio".



Fig. 25· Fotografia de Rita Ribeiro, Octávio de Matos e Nicolau Breyner em "Restaurantes".



Fig.26· Fotografia de Vasco Morgado, Rui Mendes e Raul Solnado em "Restaurantes".



Fig. 27· Fotografia de Luís Mascarenhas em "Retratos".



Fig. 28· Fotografia de Marina Mota em "Retratos".

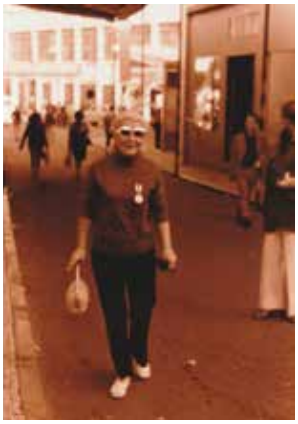


Fig. 29· Fotografia de Ainda Batista em "Rua".



Fig. 30· Fotografia de Dora Leal em "Rua".



Fig. 31· Fotografia de Vera Mónica e Nuno Nazaré Fernandes em "Vivências".



Fig. 32· Fotografia de Nicolau Breyner e Teresa Roby em "Vivências".



Fig. 33· Estado da coleção no primeiro contacto; Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa.

Tema	Total por temática	Total de digitalizações	percentagem do total por temática
figurinos	1766	1918	9,11%
atividades extra	326	298	1,68%
bastidores	3214	3509	16,57%
camarins	985	1534	5,08%
celebrações em bastidores	560	13	2,89%
cerimónias – casamentos e batizados	166	166	0,86%
duvidas	41	183	0,21%
ensaios	1140	704	5,88%
nú artístico	449	512	2,32%
futebol	213	214	1,10%
marchas populares	32	31	0,17%
palco	5967	9164	30,77%
plateia	187	184	0,96%
rádio	953	962	4,91%
restaurantes	1053	1026	5,43%
retratos	1005	1017	5,18%
reportagens	240	350	1,24%
rua	354	356	1,83%
vivências	741	1215	3,82%
total:	19392	23356	100,00%

Tabela 3· Tabela de temáticas.



Fig. 34· Mapa do Parque Mayer e os seus antigos estabelecimentos.

Tema	Total por temática	Total de digitalizações	percentagem do total por temática	percentagem total de digitalizações	total de fichas de inventário	percentagem de fichas de inventário
figurinos	1766	1918	9,11%	9,89%	673	3,47%
atividades extra	326	298	1,68%	1,54%	289	1,49%
bastidores	3214	3509	16,57%	18,10%	0	
camarins	985	1534	5,08%	7,91%	0	
celebrações em bastidores	560	13	2,89%	0,07%	0	
cerimónias – casamentos e batizados	166	166	0,86%	0,86%	0	
duvidas	41	183	0,21%	0,94%	1	0,01%
ensaios	1140	704	5,88%	3,63%	0	
nú artístico	449	512	2,32%	2,64%	0	
futebol	213	214	1,10%	1,10%	0	
marchas populares	32	31	0,17%	0,16%	31	0,16%
palco	5967	9164	30,77%	47,26%	2285	11,78%
plateia	187	184	0,96%	0,95%	0	
rádio	953	962	4,91%	4,96%	1	0,01%
restaurantes	1053	1026	5,43%	5,29%	600	3,09%
retratos	1005	1017	5,18%	5,24%	1	0,01%
reportagens	240	350	1,24%	1,80%		
rua	354	356	1,83%	1,84%	1	0,01%
vivências	741	1215	3,82%	6,27%	1	0,01%
total:	19392	23356	100,00%	120,44%	3883	20,02%

Tabela 4· Tabela de temáticas já contabilizadas, digitalizadas e catalogadas.

FOTOGRAFIA	Número de catálogo / Catalog number
	Localização / Location
	Local retratado / Location pictured
Medidas / Measurements	Material / Material
Tipologia / Typology	Cronologia / Chronology
Estado de construção / Conservation status	
Descrição / Description	

Tabela 5· Ficha tipo de catalogação.





Fig. 35· Fotografia de Armando Cortez e Maria Manuela, inicialmente em "Palco" e atualmente em "Fotojornalismo".

Fig. 36· Fotografia de Armando Cortez e Maria Manuela; Revista *Plateia* (Biblioteca Nacional de Portugal).