U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Fotografia e Ensino em Portugal:

o caso de Maria Alzira Monteiro da Cunha (1922-2000)

ANA CRISTINA RODRIGUES PEREIRA

Dissertação para obtenção do grau de Doutor em Estudos em Educação Artística

Orientação científica: Professora Doutora Susana Lourenço Marques e Professor Doutor Paulo Catrica

Aprovação: 20 fevereiro 2026, FBAUP

Constuição Júri da Prova Pública

Presidente: Doutora Catarina Sofia Silva Martins - Professora Associada com Agregação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Vogais: Doutora Ana Luisa Fernandes Paz - Professora Auxiliar da Universidade de Lisboa; Doutora Maria da Luz Ferreira Abreu de Sousa Correia - Professora Associada da Universidade dos Açores; Doutora Susana Maria Simões Martins - Professora Auxiliar da Universidade Nova de Lisboa; Doutor Tiago Barbedo Assis - Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Doutora Susana Cristina Lourenco Felix Marques - Professora Associada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Apoio financeiro da Fundação Ciência e Tecnologia 2020.09766.BD

Agradecimentos

Ao amigo Manuel Ramos que me apresentou com carinho e insistência Maria Alzira Monteiro, ”a mestra, a professora, nunca a dona!”, estimulando em mim um sentido de continuidade e propósito enquanto fotógrafa e professora de fotografia.

À Manuela Cunha, que desde o primeiro telefonema se mostrou companheira deste projecto, permitindo-me o encontro com a documentação da sua família e a descoberta da mulher Maria Alzira e à Dona Bibi, irmã de Maria Alzira Monteiro, pela partilha das suas memórias.

Essenciais neste trajecto de investigação foram os meus orientadores e por isso agradeço à Susana Lourenço Marques o acompanhamento objectivo, amigo e independente e ao Paulo Catrica o ter-me apontado o doutoramento como um passo evidente a traçar.

À Direcção Executiva da Escola Artística Soares dos Reis na figura do Jorge Delmar e à responsável pelo departamento de Fotografia Catarina Mendes, pela confiança. Aos mestres e professores Lopes Cardoso, Jorge Rego e Manuel Ramos, pelo acompanhamento na análise do material pedagógico, fotográfico e pela partilha das suas experiências pedagógicas e de vida.

Uma palavra ainda para a Biblioteca do Agrupamento de Escolas de Cister na figura de Maria João Rodrigues, pela pesquisa preciosa nos arquivos da antiga Escola Técnica de Alcobaça da publicação *Escolas Técnicas: Boletim de Acção Educativa*, do período entre 1946-1972, central a esta pesquisa.

Por último, um pensamento para o meu Micaël e a sua clarividência material ao longo de todo este caminho e para os meus pais Ilda Rodrigues Pedro e Maciel da Conceição Pereira, “Atrás de mim virá quem de mim bom me fará!“, não é pai?

Alcobaça, junho 2025

Resumo

Esta investigação aborda o ensino da Fotografia em Portugal, particularmente a pedagogia fotográfica desenvolvida na *Escola Industrial Infante D. Henrique* (1935–1957) e posteriormente na *Escola Artística Soares dos Reis* (1957-1992) ambas na cidade do Porto.

Tendo o legado da mestra Maria Alzira Monteiro como condutor narrativo e as colecções materiais da família Monteiro e da Escola Soares dos Reis (Departamentos de Artes Gráficas e de Fotografia e Acervo) por instrumentos de trabalho, procuraremos demonstrar como a partir dos anos trinta do século XX, um ensino da Fotografia de carácter profissional, público, popular, civil e laico, vivenciado, desenvolvido e praticado pela mestra Maria Alzira Monteiro, afirmar-se-á no contexto da escola técnica pública portuguesa, em contraciclo face ao ensino fotográfico praticado a partir do final do século XIX de cunho amador, liberal, científico ou militar.

Mestra de fotogravura química e fotografia entre 1945 e 1992 nas Escolas Industrial Infante D. Henrique e de Artes Decorativas Soares dos Reis, Maria Alzira Monteiro desenvolveu trabalho de pesquisa e experimentação nas áreas da fotogravura e da fotografia, produzindo igualmente um conjunto de anotações escritas sobre a ligação entre estes processos e o seu ensino no contexto específico da cidade do Porto. Estudar o seu percurso, é reflectir igualmente sobre a parca referenciação que lhe é consagrada no contexto da bibliografia dedicada ao ensino técnico e artístico em geral e a estas duas escolas em particular, detalhando o contexto da formação das mulheres no período da Ditadura Nacional e do Estado Novo, e os processos activados de subalternização dos seus percursos e conquistas.

Palavras-chave: Ensino técnico, ensino fotografia, história, biografia, educação artística

Abstract

This research addresses the teaching of photography in Portugal, particularly the photographic pedagogy developed at the Escola Industrial Infante D. Henrique (1935–1957) and later at the Escola Artística Soares dos Reis (1957–1992), both located in the city of Porto.

With the legacy of the master Maria Alzira Monteiro as the narrative guide and the material collections of the Monteiro family and the Soares dos Reis School (graphic arts and photography departments, and archive) as working tools, we aim to demonstrate how, from the 1930s onwards, a professional, public, popular, civil, and secular teaching of Photography, experienced, developed, and practiced by master Maria Alzira Monteiro, would assert itself within the context of Portuguese public technical schools, in contrast to the amateur, liberal, scientific, or military photographic education practiced from the late 19th century.

Master in photogravure and photography between 1945 and 1992 at the Escola Industrial Infante D. Henrique and the Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Maria Alzira Monteiro carried out research and experimentation in the fields of photogravure and photography, also producing a set of written notes on the connection between these processes and their teaching in the specific context of the city of Porto. Studying her career is also to reflect on the scarce recognition of her work in the bibliography dedicated to technical and artistic education in general and to these two schools in particular, detailing the context of women's education during the National Dictatorship and Estado Novo period, and the processes that led to the subordination of their careers and achievements.

Keywords: Technical education, photography education, history, biography, artistic education

ÍNDICE

Notas prévias 2

INTRODUÇÃO 5

Capítulo 1. Os conceitos que nos animam

Que História? 15
Sujeitos afastados da polaridade poder 20
A fotografia no cruzamento entre o ensino técnico e artístico 22

Capítulo 2. Fotografia e Ensino: subsídios para uma história do ensino da fotografia em Portugal 33
2.1 Proto-ensino da fotografia no século XIX 33
2.2. Ensino técnico e artístico: génese e cronologia 39
2.3 A reforma de 1948: consenso ou batalha cultural? 42
2.3.1 Os argumentos pedagógicos 42
2.3.2 O projecto 49
2.3.3 O ensino das artes industriais 56
2.3.4 E a fotografia? 59
2.4 A questão do mestre 62
2.5 Novas reformulações do ensino técnico: 25 de abril e CEE 67
2.6 As conjugações de educação e arte 71
2.7 O ensino da fotografia 74
2.7.1. Ensino não formal 74
2.7.2 Ensino secundário artístico 85
2.7.3 Ensino superior público 94
2.7.4 Ensino superior privado 107

Capítulo 3. Maria Alzira Monteiro da Cunha: desenho de uma biografia 115
3.1 O papel da escola na infância e na adolescência 117
3.2 A importância do desenho 131
3.3 Mulher e mestra: uma modelação social 142
3.4 Uma gravadora 164
3.5 A fotografia 184
3.6 Da prática à teoria 200
3.7 Amigos amigos, negócios incluídos 205
3.8. Os últimos anos 214

Capítulo 4. Uma mestra e um ensino da fotografia que se constroem 223
4.1 O curso de Gravura Química: d'*a primeira lição* à fotografia enquanto tecnologia (1930 - 1947) 228
4.2 Os cursos de Gravura Fotoquímica e de Fotógrafo de Obras Gráficas (1948-1966) 234
4.3 Consolidação de um estilo de vida e enviesamento de género 247
4.4 *Fotografia Norma*l versus *Fotografia Aplicada* (1967-1975) 258
4.4.1 A afirmação da *fotografia normal* e uma revolução 268
4.4.2 As imagens: os objectos, a paisagem, o retrato 292
4. 5 O ponto de vista autoral e o estudante da escola artística (1975-1991) 306
4.5.1 O fotograma e a autonomia da Fotografia (1975-1991) 308
4.5.2 A autonomia da disciplina de Fotografia 322

CONCLUSÃO 341
Bibliografia 345
Índice Iconográfico 377
Anexos 388

Notas Prévias

> O Universo é feito essencialmente de coisa nenhuma.
> Intervalos, distâncias, buracos, porosidade etérea.
> Espaço vazio, em suma.
> O resto, é a matéria.
> Daí, que este arrepio,
> este chamá-lo e tê-lo, erguê-lo e defrontá-lo,
> esta fresta de nada aberta no vazio,
> deve ser um intervalo.
> (Gedeão, 1996, p.88)

Sob um prisma existencial e fragmentário, António Gedeão[1] declina em M*áquina do Mundo*[2], uma linha narrativa que enforma arte, ciência, teoria e prática tal como a que nos propomos tecer no projecto de investigação *Fotografia e Ensino* em *Portugal: o caso de Maria Alzira Monteiro da Cunha (1922/2000)* cuja demonstração agora se inicia.

Figura 1
Ana Pereira, *Fotografia "A primeira lição"*, 2016, Átrio da Escola Artística Soares dos Reis - Porto, Imagem digital, Colecção pessoal[3]

1 Pseudónimo literário do professor e investigador Rómulo de Carvalho (1906-1997) do qual abordamos nesta investigação *História do ensino em Portugal: desde a* fundação *da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar* (2001) e *História da Fotografia: pequeno manual da colecção Ciência para gente nova* (1976).

2 Primeiramente editado em 1961.
António Gedeão, *Poesia Completa* (Lisboa: Edições João Sá da Costa Lda, 1996, 88).

3 *anarodriguespereira,* "Soares dos Reis | A primeira lição | outubro 2016 | @mademoisellephotopt", *Instagram,* 13 de outubro de 2016, *https://www.instagram.com/p/BLgYpHtB6WKERqc84bz53Vtl7LlPIRefRiI2c00/*

Escola Artística Soares dos Reis, Porto, fim de setembro de 2016, primeiro dia de aulas enquanto professora das disciplinas de *Fotografia*, *Imagem e Som* e *Animação*. Num retrato (fig.1) pendurado na parede do átrio da escola, um grupo de raparigas e rapazes posa em torno de uma máquina fotográfica de grande formato, num espaço arquitectónico que me transporta para o familiar mosteiro de Alcobaça. Quem são aqueles jovens? Que espaço é aquele? De quando é esta imagem? A que concepção da Fotografia obedece este retrato intitulado *A primeira lição*?

Momento dois, na busca de espaços de experimentação artística e metodológica, dou início a uma colaboração com a área da serigrafia, dela decorrendo a proximidade com o departamento de Artes Gráficas e em particular com o professor e mais tarde amigo, Manuel Ramos[4].

Momento três, observo o movimento entre os ecos de um agora distante *É proibido proibir!*[5] e um sistema escolar radialmente organizado a partir da figura do professor, tendo-o como central na organização do material e das aulas, na transmissão de conhecimentos, na avaliação, na relação entre as partes humanas deste todo.

Momento quatro, dos cadernos e apontamentos "da professora Maria Alzira" que o Manuel Ramos guardou num armário do departamento de Artes Gráficas da EASR, destaca-se uma bela letra manuscrita - prova de algo a esse momento ainda não tangível para mim - e uma frase que recorrentemente pronuncia, "*A professora, a mestre! A professora. Nunca a dona!*"

Por último, em Outubro de 2017, numa comunicação sobre o ensino da fotografia nesta escola, abordo a sua trajectória histórica, os seus intervenientes e os questionamentos contemporâneos[6].

Nestes cinco movimentos de observação e reflexão em torno do ensino da fotografia na Escola Soares dos Reis, vejo emergir a centralidade da mestra de fotografia e de fotogravura Maria Alzira Monteiro mas também um contexto de diferenciação entre professores e mestres, homens e mulheres, numa estrutura interdisciplinar no seio das artes gráficas tendo a fotografia como elemento central, num cenário de relativa escassez não só de biografias destes mestres e professores como também de manuais técnicos e artísticos sobre este ensino, apontando-me o caminho a seguir.

Aprofundar o estudo da evolução histórico-cronológica deste ensino técnico e artístico e da especificidade da sua pedagogia fotográfica, com um foco em Maria Alzira Monteiro - *a mestra,*

4 Colaboração que acontece entre 2016 e 2019 no quadro da docência da Tecnologia de Fotografia no 11.º do curso de Design de Comunicação. Na EASR, a disciplina de Projecto do curso de Design de Comunicação, integra um conjunto de tecnologias entre as quais Fotografia e Serigrafia, tendo Manuel Ramos desempenhado a função de professor de serigrafia entre 1974 e 2020.

5 Slogan inicialmente proferido pelo realizador Jean Yanne (1933-2003), *Il est interdit d'interdire!,* tornar-se-á um dos *leit-motiv* do movimento contestatário de maio de 68, marcado pela convergência entre as lutas dos trabalhadores, principalmente da indústria automóvel com a participação das centrais sindicais CGT (Confederação geral do Trabalho), CFDT (Confederação Francesa Democrática do Trabalho) e FO (Força Operária) assim como dos estudantes, primeiramente da Universidade de Nanterre e posteriormente da Sorbonne. E que conduzirá não só à obtenção de algumas das reinvindicações materiais iniciais como de um conjunto de alterações nos hábitos e costumes sociais em França, culminando com o afastamento do General Charles De Gaulle da presidência da República francesa.

6 Traduzindo-se no pensar a especificidade da fotografia no contexto cada vez mais abrangente e homogeneizado das artes visuais abrangendo as linhas programáticas em prática, a contextualização histórica e técnica assim como um questionamento estético e filosófico estendido aos professores dos departamentos de Fotografia e Artes Gráficas, às suas práticas e experimentações, numa abordagem programática e das práticas seguidas, em função de turmas, anos, alunos, interligando documentos e testemunhos.
Debate sobre o Ensino da Fotografia em Portugal realizado no festival IRI – Imagens do Real Imaginado (Instituto Politécnico do Porto, outubro de 2017. Disponível em: https://issuu.com/esmad_pporto/docs/programa_iri2017 e https://www.esmad.ipp.pt/noticias/imagens-do-real-imaginado-travessias, consultados a 16 de setembro de 2024

nunca a dona! - na sua dimensão de primeiro professor de fotografia na escola onde agora, também eu me inscrevia[7].

7 Este movimento de inscrição encontra-se na linha do que o filósofo José Gil desenvolve em torno do produzir real, explicitando como a não-inscrição marcou as últimas décadas do nosso país, numa espécie de continuação não verbalizada da ditadura, "A não-inscrição não data de agora, é um velho hábito que vem sobretudo da recusa imposta ao indivíduo de se inscrever. Porque inscrever implica acção, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência."
Não ficando pela proposição negativa, José Gil define ainda o que considera ser a inscrição que, "acontece quando o desejo se modificou sob a pressão, a força, de um outro desejo, ou da violência de um outro acontecimento. O encontro com o desejo produz um novo Acontecimento, é ele que se inscreve. Inscrever-se significa, pois, produzir real."
José Gil, *Portugal, hoje: O medo de existir* (Lisboa: Relógio D'Água, 2004), 17, 43)

INTRODUÇÃO
O movimento de interrogação

> Tantos trabalhos e canseiras dedicadas às Ártes-Gráficas.
> (Monteiro, 1948)

Partindo do contexto actual de ensino da fotografia na Escola Artística Soares dos Reis no Porto, iniciámos um movimento de interrogação em torno dos caminhos que o produziram, construindo uma narrativa assente na constituição e estudo da colecção de Maria Alzira Monteiro, sujeito ausente ou parcamente referenciado no conjunto da bibliografia produzida sobre esta escola e sobre o ensino técnico.

Tendo as colecções materiais da família Monteiro, dos departamentos de Artes Gráficas e de Fotografia e do Acervo da Escola Artística Soares dos Reis como instrumentos de trabalho, reflectimos sobre o ensino da Fotografia em Portugal, abordando a pedagogia fotográfica desenvolvida primeiramente entre 1935 e 1957 n a Escola Industrial Infante D. Henrique e posteriormente na Escola Artística Soares dos Reis no período balizado entre 1957 e 1992, procurando demonstrar como a partir dos anos trinta do século XX e no contexto da escola técnica pública portuguesa, afirmar-se-á um ensino da Fotografia de carácter profissional, público, popular, civil e laico, vivenciado, desenvolvido e praticado pela mestra Maria Alzira Monteiro e em contraciclo face ao ensino fotográfico de cunho amador, liberal, científico e militar, praticado a partir do final do século XIX no nosso país.

No capítulo um, *Os conceitos que nos animam*, elencamos um conjunto de obras e autores que analisam os campos científicos e as perguntas por nós formuladas, particularmente em torno do tratamento narrativo e histórico, da mobilização do arquivo e da escrita biográfica.

No quadro específico do século XX em Portugal, reflectimos sobre o ensino técnico e artístico, enquadrando no seu seio o ensino da fotografia e analisando os enviesamentos ideológicos e morais no domínio da condição das mulheres e da sua formação escolar.

Por sua vez, em *Fotografia e Ensino: subsídios para uma história do ensino da fotografia em Portugal,* o capítulo dois desta tese, debruçamo-nos sobre o modo como se processou o ensino da fotografia em Portugal, na temporalidade correspondente à biografia de Maria Alzira Monteiro (1922 - 2000), recuando em primeiro lugar até ao final do século XIX e a um *proto-ensino* da fotografia em contexto da iniciativa privada e dos meios científico, militar e religioso para de seguida atentar já no século XX, ao florescimento da componente fotográfica no interior do ensino técnico secundário.

No traçar da evolução deste ensino técnico-profissional, elencamos as reformas educativas de 1918, 1948 e 1972-73, com especial enfoque para a alteração governativa de 1948 da qual observamos o programa ideológico, a batalha cultural nela cristalizada assim como a definição de

um ensino das artes gráficas que inclui as sementes de uma autonomização da aprendizagem da fotografia.

O conceito de Educação Artística será igualmente por nós analisado, dado ter feito parte integrante deste ensino técnico, encontrando-se a sua concretização e no contexto do pensamento pedagógico português da segunda metade do século XX, num conjunto de artigos do metodólogo Manuel de Sousa Calvet de Magalhães (1913-1975), publicados em *Escolas Técnicas, Boletim de Acção Educativa*[8] entre os anos cinquenta e 1974, assim como no "Plano Nacional de Educação Artística, Relatório preliminar" de novembro de 1979 e entregue ao Ministério da Educação pelo *Grupo de Trabalho para a Reestruturação do Ensino Artístico* (1978-1984).

Descrevemos ainda os percursos da Escola Artística Soares dos Reis no Porto e da sua congénere António Arroio em Lisboa, a par de um conjunto de escolas de fotografia no âmbito da educação formal e não formal que, principalmente na segunda metade do século XX, irão acolher disciplinas de fotografia e cursos nos quais a fotografia será a principal área pedagógica.

No capítulo três, *Maria Alzira Monteiro da Cunha: desenho de uma biografia,* traçamos o percurso pessoal e profissional da mulher e da mestra de fotografia e fotogravura, incluindo a análise da Escola que a irá formar em criança e adolescente, impregnada de contingências normativas políticas, ideológicas e morais. Discutindo-se a centralidade do desenho nos anos iniciais da sua formação assim como as condicionantes ideológicas ligadas a essa prática, num diálogo com os termos de uma formação enquanto cidadã mulher que atende às temáticas aparentemente restritas de desenho no contexto do curso de *Costura e Bordados,* à formatação específica do como ser "uma mulher perfeita" assim como aos códigos de postura que enformam o curso de *Modista de Vestidos* frequentado por Maria Alzira.

Por outro lado, a sua experiência enquanto gravadora fotoquímica, em termos de prática e de produção teórica será igualmente detalhada, considerando-se a análise da sua obra de fotogravura no contexto de um acantonamento a uma narrativa maioritária centrada na récita patriótica e religiosa com foco no património arquitectural, contemplando-se ainda a análise do seu trabalho com a fotografia e nesse quadro explicitando-se as transformações metodológicas e experimentais por si vivenciadas.

Por último, a navegação constante entre prática e teoria identificada no percurso pessoal e profissional de Maria Alzira Monteiro, conduz-nos à explicitação dos seus textos *Principios sumários sobre a História da gravura, da fotografia e suas origens* [Monteiro, s/d], *A comunicação visual e as artes gráficas e fotográficas dos nossos dias* [Monteiro, 1983] e *Contributos para uma história do ensino da fotografia e da fotogravura em Portugal* [Monteiro, s/d], sobre os quais consideramos ter trabalhado no período mediado entre o início da década de 1980 e 2000, a data da sua morte.

No último capítulo, *Uma mestra e um ensino da fotografia que se constroem,* elaboramos a

8 Ministério da Educação Nacional. *Publicação da Direcção-Geral do Ensino Técnico Profissional*. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Técnico Profissional, 1946–1972. Acesso em 14 de abril de 2025. https://www.sec-geral.mec.pt/sites/default/files/escolas_tecnicas_final.pdf.

ponte entre o percurso profissional da mestra e o ensino da fotografia que se edifica nas escolas Industrial Infante D. Henrique e Soares dos Reis a partir da década de trinta do século XX, para esse efeito estabelecendo quatro marcadores temporais, espaciais e conceptuais.

Primeiramente, o período que intitulamos *D'a primeira lição à fotografia enquanto tecnologia,* que decorre entre 1930 e 1947 no seio do curso de Gravura Química na Escola Industrial Infante D. Henrique, e no qual encontramos um ensino balizado entre a prática iniciática cristalizada nos retratos *A primeira lição* e o contexto da disciplina de *Tecnologia* que embora materializando uma efectiva pedagogia em torno da fotografia técnica não recorre ainda à apelação *fotografia*. Tendo estes dois contextos sido vivenciados por Maria Alzira Monteiro, o primeiro enquanto estudante e o segundo enquanto mestra de gravura química e responsável da Oficina Gráfica.

Quanto ao segundo marcador, identificamo-lo já na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis entre 1948 e 1966, em particular na prática fotográfica desenvolvida no âmbito dos projectos para os cursos de *Gravador Fotoquímico* e de *Fotógrafo de Obras Gráficas* e traduzida pela introdução dos conceitos de *Fotografia normal* e de F*otografia Aplicada.* Referente a este período, detalhamos igualmente um conjunto de dinâmicas de enviesamento de género no âmbito da consolidação de um estilo de vida, a que parecem ter estado submetidos Maria Alzira Monteiro e os restantes mestres das oficinas gráficas.

E entre 1967 e 1975, observamos a afirmação do conceito de *Fotografia normal* no contexto pedagógico da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, permitindo a análise do espectro fotográfico efectivamente produzido em aula, destrinçar uma produção que abrange a fotografia de objectos, a paisagem e o retrato. Igualmente abordadas neste período são as transformações pedagógicas e estruturais que decorreram no seio desta escola após a *Revolução de Abril.*

Por último, no período entre 1975 e 1991, descrevemos a autonomização da disciplina de Fotografia e de um *ponto de vista autoral* materializado tanto na prática pedagógica do fotograma assim como na emergência do conceito de *estudante da escola artística*.

O caminho: síntese metodológica

Em termos operativos, a organização do presente estudo assentou num primeiro bloco temporal para levantamento e sistematização do material teórico-histórico sobre pedagogia e o ensino técnico, artístico e fotográfico em Portugal, a que se seguiu o levantamento fotográfico da colecção Maria Alzira Monteiro e por fim, a construção das entradas teóricas.

Em termos metodológico-processuais, a constituição e estudo do conjunto documental aconteceu a partir de material oriundo de quatro proveniências[9]: família Monteiro e Escola Soares dos Reis, considerando-se nesta instituição escolar a documentação proveniente do espaço Acervo e dos departamentos de Fotografia e Artes Gráficas.

Partindo de um pressuposto que consiste em considerar os "arquivos" enquanto espaços narrativos que resultam de um processo de seleção, conservação e classificação num quadro institucional dependente do Estado ou de instituições privadas, integrando-se ainda um questionamento em torno da sua potencial "neutralidade"[10], em que lógica enquadramos estes documentos?

E, desenvolvendo ainda mais este questionamento de forma a incluir a consideração do arquivo institucional enquanto repositório de documentação representativa das instituições, classes e indivíduos temporalmente dominantes mas também enquanto prática de agregação e sistematização que encerra uma forma de normatividade e comunicação que também ela deve ser desconstruída, como enquadramos os espaços aparentados a arquivo que nutrem esta investigação?

Detemo-nos primeiramente no conjunto documental existente no Acervo e nos Departamentos de Artes Gráficas e de Fotografia da Escola Artística Soares dos Reis. A documentação neles constante, não incluía no momento inicial do nosso trabalho, qualquer inventário escrito ou registo fotográfico, o que nos conduziu a um processo faseado de consulta e análise com descrição introdutória dos documentos e recolha de informação sobre o contexto da sua produção - incluindo dados sobre os indivíduos que os produziram, os intervenientes e os objectivos inerentes à sua criação - seguido de registo fotográfico digital da quase totalidade do material[11] e de um cruzamento de dados por proximidade, com elaboração das primeiras entradas teóricas sobre os diversos blocos de informação.

---

9 Em *Dicionário de terminologia arquivística* (Alves et.al., 1993) distingue-se o princípio de proveniência do princípio de respeito pela ordem principal, sendo o princípio de proveniência definido como, "Princípio básico da organização de arquivos 1, segundo o qual deve ser respeitada a autonomia de cada fundo ou núcleo, não misturando os seus documentos com os de outros." e o princípio de respeito pela ordem original, "Principio segundo o qual os arquivos1 de uma mesma proveniência2 devem conservar a organização estabelecida pela entidade produtora, a fim de se preservar as relações entre os documentos como testemunho do funcionamento daquela entidade."
Ivone Alves et al., *Dicionário de Terminologia Arquivística*(Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993), 77.

10 Adoptando-se as aspas em torno da palavra arquivos e neutralidade, de forma a reforçar o sentido de questionamento.

11 Algum material foi fotografado com telemóvel, outro com câmara fotográfica digital 35mm SRL e outro ainda foi digitalizado com recurso a digitalizador, de acordo com as possibilidades materiais de acesso à documentação.
A consulta da documentação existente no departamento de Fotografia da Escola Soares dos Reis, por razões exteriores à nossa responsabilidade, iniciou-se apenas em outubro de 2022 e não no ano lectivo 2021-22 como previsto.

O termo *colecção*[12] traduz portanto a prática metodológica por nós adoptada face aos documentos que usamos para esta investigação - agregação dos mesmos em torno de um tema específico: o ensino da fotografia na Escola Soares dos Reis e o papel nele desempenhado pela mestra Maria Alzira Monteiro - e não a realidade processual encontrada, mais próxima de uma aglomeração de documentação variada.

A este momento, relembramos a forma como Marc Bloch precisa a necessidade de não confundir na análise metodológica do que foi, filiação com explicação (2018, p. 56) e nesse sentido consideramos válida a consideração de que, a presença ou ausência de documentos num determinado conjunto mais ou menos aparentado a arquivo, revela essencialmente as causas humanas por detrás dessa aglomeração e que devem ser contemplados na análise, dado que os problemas inerentes a essa transmissão tocam por sua vez, a vida do passado[13].

Um outro elemento inerente à construção desta investigação, centrou-se no trabalho com as fontes secundárias, pesquisa de natureza empírica qualitativa sob a forma de entrevistas semi-estruturadas e registo inicial de testemunhos, a que se seguiu a estruturação da cronologia das escolas Industrial Infante D. Henrique e Artística Soares dos Reis.

De forma a construir um primeiro esboço dos elementos biográficos pessoais e do percurso profissional de Maria Alzira Monteiro, realizámos um levantamento informal inicial que permitiu uma primeira grelha de referências e contactos[14]. Manuel Ramos (professor de serigrafia na EASR entre 1972 e 2020), potenciou o contacto com um conjunto de antigos professores da escola Soares dos Reis e de colegas de Maria Alzira Monteiro como Manuel De Francesco, Lopes Cardoso, Fernanda Sousa e Pedro Araújo, tendo os dois últimos permitido o contacto com a família de Maria Alzira Monteiro.

Com Manuela Cunha e Maria Albina Monteiro, respectivamente sobrinha e irmã de Maria Alzira Monteiro, em diversas sessões de conversa realizadas entre 2021 e 2024 no contexto do seu domicílio, identificámos um conjunto de possibilidades de leitura na narrativa pessoal, profissional e artística da mestra. Tendo sido mantido ao longo de toda a investigação, um diálogo próximo com Manuela Cunha e Maria Albina, e igualmente com Manuel Ramos, Lopes Cardoso (mestre de fotomecânica e litografia nesta escola entre 1968-2005) e José Rego (professor de fotografia na EASR entre 1989 e 2019), de forma a esclarecer lapsos narrativos deixados pelas outras fontes utilizadas. Tendo sido mantido o carácter informal da recolha assim como a variabilidade dos

12 Atendendo esta investigação à definição constante do *Dicionário de terminologia arquivística* (Alves et.al., 1993),"1Conjunto de documentos de arquivo reunidos artificialmente em função de qualquer característica comum, nomeadamente o modo de aquisição, o assunto, o suporte, a tipologia documental ou o colecionador. Nesta acepção, opõe-se a fundo ou núcleo."
Ivone Alves et al., *Dicionário de Terminologia Arquivística*(Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993), 22.

13 Salvo indicação em contrário, todas as traduções realizadas neste trabalho são da responsabilidade da investigadora.
Citação completa, "Apesar do que às vezes parecem imaginar os principiantes, os documentos não surgem aqui ou ali por efeito (não se sabe bem) de algum misterioso decreto dos deuses. A sua presença ou ausência em determinados fundos de arquivo, em tal biblioteca ou em tal solo, deve-se a causas humanas, que de modo algum escapam à análise. E os problemas colocados pela sua transmissão, longe de se limitarem ao âmbito de exercícios técnicos, tocam no mais íntimo da vida do passado, pois aquilo que está em causa é nada mais do que a passagem da memória através das gerações"
Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (Paris: Armand Colin, 2018), 81-82.

14 Via conversa telefónica, por email ou presencialmente com os antigos colegas professores de Maria Alzira Monteiro da EASR: Manuel Ramos, Alberto Teixeira, Natália Lobo, Fernanda Sousa, Manuel De Francesco, Pedro Borges de Araújo e ainda com os seus antigos alunos, Maria João Barros e Paulo Mendes.

testemunhos em termos de tempo, formato e tipo de abordagem[15].

Por outro lado, numa primeira fase da investigação consideramos importante a identificação da autoria da letra que recorrentemente surgia nos documentos manuscritos. Primeiramente identificada por Manuel Ramos como sendo de Maria Alzira Monteiro, a análise aos documentos existentes na família Monteiro e em arquivos institucionais[16], permitiu consolidar a hipótese de tratar-se efectivamente da sua letra, procedendo-se a partir daí à identificação de um conjunto expressivo em número e variado em temas, de manuscritos produzidos pela mestra.

Quanto à documentação impressa de carácter burocrático, pedagógico, técnico e artístico, foi através da identificação da sua assinatura, de forma isolada ou juntamente com uma datação, que avançámos para a identificação dos documentos objectivamente afetos a Maria Alzira Monteiro[17], permitindo afinar de forma permanente a nossa pesquisa no cruzamento entre o seu percurso e o ensino da fotografia nas escolas Industrial Infante D. Henrique e Artística Soares dos Reis.

Duas questões foram a esse momento por nós formuladas: o que expressam os documentos pertencentes ou identificados com Maria Alzira Monteiro (por ela adquiridos, recebidos, lidos, pensados, escritos e/ou guardados) e que momentos e intervenientes identificamos em termos de práticas de preservação e de arquivo, entre a criação e utilização inicial desses documentos e este momento presente?

Manuel Ramos, Catarina Mendes e Alberto Martins Teixeira[18], apontam a probabilidade do conjunto de documentos actualmente existente nos três espaços da Escola Soares dos Reis resultar de um processo de junção, selecção e desagregação em temporalidades diferentes e com diversos intervenientes, aglomeração essa que aparenta ter decorrido de um critério geral de conservação do maior número possível de documentos, abrangendo diversas etapas históricas da escola e existindo evidências de algumas delas.

Em primeiro lugar, e dado Maria Alzira Monteiro ter efectuado em 1957 a transferência das oficinas gráficas da Escola Industrial Infante D. Henrique para a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis (então situada na Rua da Firmeza no Porto), ponderamos a possibilidade de ter levado a cabo uma avaliação do material existente a esse momento nas oficinas e laboratórios da Escola Industrial Infante D. Henrique - cuja produção e agregação por sua vez acontecera entre 1930 e 1957 - e por essa via ter tomado decisões que condicionaram a natureza do que foi guardado e do que terá sido preterido[19].

15 Dado o quadro pandémico observado entre janeiro de 2020 e fevereiro de 2022 e a idade avançada de algumas das pessoas por nós entrevistadas, adoptamos o modelo de conversas telefónicas e através de plataformas de comunicação *online*.

16 Como o fundo Marques Abreu existente no Centro Português de Fotografia.
Fundo Marques Abreu, disponível em https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=39583, consultado a 19 de setembro de 2024.

17 Assinatura e letra foram os elementos utilizados para identificar o conjunto de documentos afectos a Maria Alzira Monteiro.

18 Respectivamente Manuel Ramos, antigo professor de Serigrafia, Catarina Mendes, professora de Fotografia no Curso de Design de Comunicação e responsável pelo departamento de Fotografia e Alberto Teixeira, director da escola entre 2008 e 2015, desempenhando actualmente funções de docência de Matemática.

19 Consideramos que o processo de identificação de material e transferência da EIIDH até à instalação definitiva das Oficinas Gráficas na EADSR decorre num período balizado entre 1951 e 1957. Quanto às escolhas em torno do material a ser transferido a esse momento, podem ser analisadas após o cruzamento entre os documentos que descrevem a transferência das oficinas (com descrição de processos e materiais) e o material actualmente existente na escola (máquinas, instrumentos, livros, documentos, fotografias).
A nossa pesquisa adereça exclusivamente a produção material escrita, gráfica e fotográfica, não se debruçando sobre a maquinaria

Em 2001, Maria João Barros então estudante da Licenciatura Bietápica em Comunicação Audiovisual, ramo de Fotografia[20], desenvolveu uma organização do material fotográfico da Escola Soares dos Reis com foco no acondicionamento e na identificação das espécies fotográficas.

No cruzamento iconográfico entre as fotografias existentes desse processo de trabalho e a documentação atualmente existente nos Departamentos de Artes Gráficas e de Fotografia[21], constatamos que não só alguns desses procedimentos são ainda visíveis em alguns documentos fotográficos e gráficos (na separação temática, na estabilização dos documentos fotográficos com papel vegetal, na descrição sucinta da imagem e na identificação da tipologia fotográfica e das problemáticas de conservação contidas nos documentos) presentes na separação de material que hoje encontramos entre os departamentos de Fotografia e de Artes Gráficas, concretizou-se depois de 2001.

Aquando da mudança em 2008, da Escola Soares dos Reis da Rua da Firmeza para as actuais instalações na Rua Major David Magno e perante a possibilidade de toda a documentação ficar para trás e possivelmente para o lixo, alguns professores dos Departamentos de Artes Gráficas e de Fotografia organizaram pessoalmente as mudanças e o transporte da maioria do material existente a esse momento nas instalações da escola, dessa forma constituindo-se um novo momento de avaliação dos materiais[22].

Por último, entre 2008 e 2020, foi realizada uma re-organização da documentação das artes gráficas e do acervo pelo professor Manuel Ramos, estando o material afecto à Fotografia sob a responsabilidade institucional da professora de fotografia Catarina Mendes e encontrando-se a documentação do Acervo e dos Departamento de Artes Gráficas e Fotografia, acondicionada em armários e mesas de arquivo, passível de consulta sob pedido.

Quanto aos documentos pertencentes à família Monteiro, consideramos três fases de movimento num contexto anterior ao da nossa pesquisa: um primeiro realizado por Maria Alzira Monteiro e que traduz o fluxo da sua vida, uma segunda selecção efectuada pela irmã Maria Albina após a morte da mestra em 2000, resultando na divisão das fotografias da família entre a sobrinha Manuela, o sobrinho José Manuel e si própria. E mais recentemente, uma terceira intervenção assente em critérios de organização temática aplicada pela sobrinha Manuela Cunha, licenciada em História, a toda a documentação.

Em termos gerais e com base na circunscrição temporal e na identificação de pessoas e

ou os instrumentos.

20 Este curso integrava a oferta formativa do Instituto Politécnico do Porto e o trabalho de Maria João Barros e Margarida Ribeiro foi realizado no âmbito da disciplina de Conservação de Fotografia.
Maria João Barros tinha sido aluna de Maria Alzira Monteiro na Escola Soares dos Reis.

21 As imagens do trabalho de Maria João Barros realizado em 2021 foram-nos cedidas pela autora em formato digital.
Em 2001, não foi criada nenhuma entrada escrita sistematizada dos documentos (na linguagem arquivística o que se considera como livro de tombo) e não tendo sido os documentos identificados ou numerados.

22 A afirmação de que a maioria do material foi transportado para a nova escola, decorre dos testemunhos dos professores Manuel Ramos, Catarina Mendes e Alberto Martins Teixeira. Hoje ainda é possível encontrar, num confronto com o registo fotográfico de Maria João Barros em 2001, a quase totalidade dos documentos.
Posteriormente uma selecção de documentos, onde se incluem obras de pintura, desenho e escultura, foi inventariada pelo "grupo do espólio", do qual faziam parte os professores Manuel Ramos, Luis Zoio e Rui Correia e uma parte desse material foi cedido para uma exposição à altura temporária mas que ainda se encontra patente no restaurante da escola de turismo e restauração, que funciona nas instalações da antiga escola Soares dos Reis, existindo uma listagem de acervo.

espaços registados no material constante desta colecção, consideramos que a documentação que não foi produzida durante a vida e carreira profissional de Maria Alzira Monteiro e no contexto da Escola Soares dos Reis, tem como proveniências prováveis as escolas Faria de Guimarães[23] e Industrial Infante D. Henrique[24].

Após a primeira observação da globalidade dos documentos, procedemos à sua identificação temática seguida de um registo fotográfico e de digitalização.

No caso do material proveniente do Departamento de Artes Gráficas, consideramos uma segmentação em seis unidades temáticas: fotografia aplicada às artes gráficas, fotografia normal[25], material de apoio às aulas e instrumentos de avaliação, material teórico sobre pedagogia do ensino técnico, artístico e fotográfico, material burocrático sobre o departamento e por fim, livros, revistas, desdobráveis, traduções e boletins do ensino técnico.

Quanto ao Acervo, o material existente é referente ao período entre as décadas de cinquenta e setenta do século XX, tendo sido directamente produzido por Maria Alzira Monteiro ou sendo referente ao período em que foi docente, nele englobando-se exames práticos de estudantes e material gráfico a esses exames destinado, distinguindo-se trabalho de aula, prática pedagógica e instrumentos de avaliação, incluindo-se ainda elementos burocráticos e pedagógicos referentes à ligação entre a escola e os sindicatos gráficos.

O material existente no Departamento de Fotografia, encontra-se aprovisionado em dois armários de metal e inclui material fotográfico de suportes e dimensões distintas (de negativos 9 x 12 cm a papel fotográfico 30 x 40 cm) apresentando indícios da organização e identificação realizada em 2001: legenda simplificada do "que se vê na imagem", indicação do tipo de problema de conservação que a imagem apresenta e por vezes, o tipo de material (película, vidro, etc)[26].

Encontramos ainda material gráfico e fotográfico proveniente de produções escolares assim como exemplos de fotografia institucional, objectos cinematográficos e fotográficos provenientes das escolas Faria de Guimarães, Industrial Infante D. Henrique e Soares dos Reis, englobando suportes distintos como negativos de película 35 mm, negativos de vidro 9 x 12 cm, positivos em vidro e em película de vários tamanhos, zincogravuras, placas para negativos e despolidos.

Quanto à documentação da família Monteiro, estabelecemos uma segmentação temática destrinçando fotografias pessoais do período entre a adolescência e a fase adulta, documentos artístico-pedagógicos referentes aos seus estudos nas Escolas Faria de Guimarães e Industrial Infante D. Henrique, folhetos de temáticas diversas, documentos biográficos, suplementos de arte, recortes de jornais de eventos da Escola Industrial Infante D. Henrique, cartas pessoais, documentos referentes ao processo de ilustração e gravação, trabalhos teóricos sobre fotografia,

23 Não conhecemos os mecanismos que conduziram à transferência desse material, quase todo fotográfico, para a Escola Soares dos Reis.

24 Sendo algum do material anterior ao período no qual Maria Alzira Monteiro desempenhou o cargo de mestre da Oficina de Gravura Química, consideramos a possibilidade de terem sido produzidos por ou sob as ordens de Marques Abreu.

25 Expressão que surge em alguma documentação de Maria Alzira Monteiro, representando um conceito estruturante do ensino da fotografia na EASR e que analisaremos em detalhe no capítulo quatro.

26 Em algumas caixas de papel fotográfico encontramos uma identificação que presumimos cronologicamente anterior a este processo de conservação, porque não apresenta coincidência com o material existente no seu interior e nenhum outro trabalho desta natureza foi realizado após 2001.

livros, esmaltes e gravuras.

Globalmente e em forma de síntese, após a digitalização e registo fotográfico de parte significativa da documentação[27], seguiu-se uma selecção assente em critérios formais e temáticos: a ligação formal tendo por base uma primeira distinção entre fotografias, gravuras, livros, cadernos, documentos escolares e cartas, procurando estabelecer-se no diálogo temático, ligações entre a biografia, a produção teórica e as práticas pedagógica, fotográfica e de gravação. Num movimento de extensão de assuntos já identificados ou de introdução de novas linhas de investigação e desencadeando por sua vez, movimentos de (re)encontro com a documentação e dessa forma constituindo-se uma primeira ordenação e classificação da documentação, identificando-se de forma genérica autoria, data, local, temas e materiais.

Em termos iconográficos, num universo relativamente heterogéneo e distinguindo fotografias e desenhos, quando as imagens fotográficas não apresentavam informação cronológica, procedemos a uma datação aproximativa decorrente da análise material dos espaços fotografados e dos sujeitos retratados, processo posteriormente sujeito ao confronto com os testemunhos, com os restantes documentos da colecção e com imagens de arquivos exteriores, integrando-se nesta observação a dimensão tipológica. Referenciação material esta que, se por um lado reflecte o contexto de produção inicial, constitui igualmente a base formalista da análise a que nos propomos.

Quanto à análise dos desenhos e ilustrações que compõem esta colecção, estabelecemos primeiramente a autoria do material - processo assente na datação incluída na peça, na análise da assinatura que por vezes contém informação cronológica ou na data atribuída pela própria Maria Alzira Monteiro nos seus manuscritos - concretizando-se seguidamente uma segmentação entre as ilustrações e os postais impressos, considerando-se ainda a finalidade do material: uso escolar, pessoal ou profissional.

Neste processo, incluímos a consulta ao Fundo Marques Abreu (E-2020-005820) existente no Centro Português de Fotografia, à base de dados digital do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ao Arquivo Vieira Natividade no Mosteiro de Alcobaça assim como ao Arquivo da Associação Jornalistas e Homens de Letras do Porto e às colecções pessoais de Maria João Barros e da família de Isolino Vaz[28].

No processo de escrita, considerámos a necessidade de encontrar uma linguagem capaz de desenhar com precisão o contorno dos factos desta narração[29], “Pois toda análise exige, antes de mais, como ferramenta, uma linguagem adequada, uma linguagem capaz de traçar com precisão os contornos dos factos."(Bloch, 2018, p. 135).

27 Considerámos necessário ter a documentação acessível em forma digital, de forma a ela regressarmos para confrontar novos pontos de vista ou novas hipóteses de análise.

28 Destas três colecções - Arquivo da Associação Jornalistas e Homens de Letras do Porto, colecção pessoal de Maria João Barros e da família de Isolino Vaz - consultámos exclusivamente as fotografias em formato digital que nos foram enviadas respectivamente por Alexandre Teixeira Mendes, Maria João Barros e Elsa Vaz.

29 Integrando o carácter técnico das diferentes áreas analisadas, a formalidade que aparentemente caracterizou a personalidade de Maria Alzira Monteiro, respondendo aos desafios de uma investigação de doutoramento conectando dinâmicas de desconstrução, aglomeração e coexistência de múltiplas camadas, guiada por um ponto de vista político sobre o ensino, as dinâmicas entre indivíduo e colectivo e atravessada pelos traços do romantismo *blasé* da investigadora.

Ao definir-se a análise linguística como uma das dimensões possíveis de um trabalho crítico[30] (Butler, 2017) no âmbito da desconstrução e circunscrição de um discurso dominante em termos das ramificações do heteropatriarcado (Vergès, 2023b, p.16)[31], no contexto da documentação analisada, observámos uma dicotomia na utilização do termo *mestre* e *mestra,* encontrando-se a designação *mestra* no material dos primeiros anos da carreira de ensino de Maria Alzira Monteiro - cartas, dedicatórias de livros e documentos oficiais a si destinadas - mudando essa nomenclatura nas décadas de setenta e oitenta do século XX para a versão *a mestre*.

Por outro lado, nos documentos produzidos por Maria Alzira Monteiro, em particular as versões manuscritas da sua autobiografia realizadas na década de noventa do século XX, o termo que vai escolher será *mestra*. E a partir desta observação estabelecemos que no quadro desta investigação, as escolhas linguísticas directamente relacionadas com a biografia de Maria Alzira Monteiro, estão em adequação com as análises e considerações construídas pela mestra e sustentadas pelos documentos da sua autoria, sendo por nós utilizados e numa concepção diacrónica, os termos que a cada momento incorporem os documentos da sua autoria.

Ao abordarmos a questão da representação de género e as dinâmicas políticas, sociais, económicas e culturais inerentes à vida de Maria Alzira Monteiro e embora circunscrevendo um quadro de nomeação num contexto eurocêntrico e no âmbito da heteronormatividade[32], consideramos pertinente mobilizar as reservas sobre um pensamento crítico que pretira a identidade à política, "A fantasia oculta a realidade de que as próprias identidades são locais cindidos, terrenos em disputa na luta de classes. O fato de alguém se identificar como mulher, negro, trans ou sobrevivente não nos diz nada a respeito da sua política." (Dean, 2021, p.39)[33]

30 Em *Problemas de género* (2017), Judith Butler estabelece um ponto de entrada para esta questão, ao explicitar o contexto alargado do que considera - AS "MULHERES" COMO SUJEITO DO FEMINISMO", "Para a teoria feminista, tem parecido ser necessário desenvolver uma linguagem que represente total ou adequadamente as mulheres, para fomentar a sua visibilidade política. Isto tem sido visto como obviamente importante, considerando a condição cultural generalizada, em que as vidas das mulheres ou são mal representadas ou nem sequer são representadas.
Esta concepção predominante da relação entre teoria e políticas feministas tem sido disputada recentemente dentro do próprio discurso feminista. Já não se entende o próprio sujeito das mulheres em termos estáveis ou duradouros. Há um enorme manancial de material que questiona a viabilidade do "sujeito" como derradeiro candidato à representação, ou mesmo à libertação, mas o consenso é, enfim, quase inexistente quanto ao que o constitui, ou deve constituir, a categoria de mulheres. Os domínios da "representação" política e linguística estabelecem à partida o critério por que se formam os sujeitos, o que resulta num alargamento da representação apenas ao que se pode reconhecer como sujeito. Ou seja, é preciso primeiro cumprir as qualificações para se ser sujeito antes de poder alargar a representação"
Judith Butler, *Problemas de Género* (Lisboa: Orfeu Negro, 2017), 54-55

31 Françoise Vergès, *Um feminismo decolonial* (Lisboa: Orfeu Negro, 2023).

32 Mulher cis, branca, com uma experiência de heterossexualidade no contexto do século XX em Portugal.

33 Jodi Dean, *Camarada* (São Paulo: Boitempo, 2021).

Capítulo 1. Os conceitos que nos animam

Que história?

O tratamento dos conceitos de tempo, passado, espaço da memória, realidade e verdade alicerçam a construção histórica contemporânea, numa ponderação em torno dos contornos de historiografia, continuidade histórica, objeto de estudo e metodologia.

Declinando um questionamento epistemológico da história enquanto narrativa abrangente, cronológica e contínua, perspectiva-se a ideia de circunscrição e temporalidade finitas operacionalizáveis nas modalidade da micro-história e da história do presente, numa deslocação do foco da narrativa histórica para o agora, desta forma constituindo-se uma mudança metodológica na forma de abordar, pensar e narrar o passado, trespassando uma transformação no próprio interior da construção narrativa histórica e na qual a ideia de verdade moldada a um valor racional, cede lugar à noção de subjetividade do real.

Mas de que subjectividade falamos?

> Só há facto histórico, no interior de uma história-problema.
> (Le Goff, 1988, p.197)

A afirmação de Jacques Le Goff (1924-2014) de que só existe facto histórico no interior de uma problematização histórica, constitui o nosso ponto de entrada epistemológico, ponderando-se a história enquanto disciplina que constrói uma interpretação factual através do recurso à tangibilidade dos arquivos físicos e dos testemunhos, atendendo à tentação de explicação das ausências. Igualmente tratada por este historiador, será precisamente a questão da subjectividade, e mais concretamente a questão da influência do sujeito construtor da narrativa histórica no tratamento dos documentos, que por si não são neutros, assim como a necessidade de tomada de consciência face aos processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico.

> Ele [o historiador] deve estabelecer e manifestar a verdade ou o que ele considera ser a verdade. Mas é-lhe impossível ser objectivo, fazer abstração das suas concepções enquanto homem, nomeadamente quando se trata de julgar a importância dos factos e das suas relações de causa.
> (ibidem p.195)

Ao apontar a utilização da dúvida como modelo filosófico, Jacques Le Goff designa a continuidade entre o tempo histórico e o tempo da memória[34], materializável através das

34 "A evolução das sociedades na segunda metade do século XX mostra a importância da questão que representa a memória colectiva. Ultrapassando a história enquanto ciência e enquanto culto público, tanto a montante - enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e documentos/monumentos - como a jusante, enquanto eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória colectiva é um dos grandes desafios das sociedades desenvolvidas e em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, todas em luta pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela ascensão."
Jacques Le Goff, *La mémoire et l'histoire* (Paris: Éditions du Seuil, 1988), 174.

contribuições de outras áreas de conhecimento e pela introdução dos tempos subjetivos e simbólicos[35].

Por sua vez, ao analisar os termos da narrativa histórica e da biografia, José Augusto França (1922-2021) afirma que a reconstituição e análise de uma vida que foi e os factos passíveis de demonstração que a estruturaram, estão balizados no quadro de um passado pensado enquanto temporalidade circunscrita do qual os eventos nos chegam, "assim deformados por jogos de perspectivas que é sempre necessário distorcer ou integrar, reduzir." (França, 1996, p.16)

Conduzindo-nos ao questionamento: a narração de pendor histórico que surge do diálogo com os documentos, constrói-se porque traduz o olhar de um sujeito que observa ou manifesta uma verdade que lá está, a do sujeito observado?

Adoptando a lógica de procurar *saber como foi,* trabalhando com os documentos, testemunhos, livros e objetos e prosseguindo pela compreensão e verificação intersubjectiva que Jacques Le Goff, ainda ele, propõe, "Essa intersubjectividade é constituída pelo juízo dos outros - e, antes de mais, pelo dos outros historiadores." (Le Goff, 1988, p.196)[36]

Parecendo desta forma responder ao questionamento de Paul Veyne (1930-2022), "Eu considero que este documento nos ensina isto; posso confiar nele?"(2008, p.20)[37]

Nesta, "organização dos documentos e a sua crítica" (Veyne, 2008, p.20), convocamos ainda o campo de nuance que Arlette Farge introduz, "O mundo tal como o conhecemos não é esta figura, afinal simples, em que todos os acontecimentos se esbateram e pouco a pouco vão-se notando traços essenciais. O sentido final, o valor primeiro e último." (Farge, 1999, p. 81)[38]

Trabalhamos então e deste modo, sobre um tempo passado circunscrito a um contexto, um cenário, um sujeito e um "problema-história" que se estende para o *agor*a nos termos de uma prática específica, a do ensino da fotografia, no quadro da escola pública pensada enquanto contexto de construção social.

Num contexto de reconstituição e análise de uma vida que foi e dos factos passíveis de demonstração que a estruturaram, consideramos que o percurso de Maria Alzira Monteiro enquanto cidadã, mulher, gravadora e mestra de fotografia e fotogravura, surge nesta tese balizada no quadro de um passado que se pensa enquanto unidade existencial temporalmente circunscrita, interessando-nos explicitar os desdobramentos que a partir desse recorte temporal encontram ressonância com o presente.

O ensino e a prática da fotografia em Portugal no contexto da escola pública secundária; a ligação entre experimentação, técnica, teórica e prática; o saber (conhecimento) e o fazer

35 Citação completa, "Em primeiro lugar, porque existem pelo menos duas histórias - e voltarei a isso: a da memória colectiva e a dos historiadores. A primeira surge como essencialmente mítica, distorcida, anacrónica. Mas é a vivência dessa relação nunca terminada entre o presente e o passado. É desejável que a informação histórica transmitida pelos historiadores de profissão, divulgada pela escola e - ou pelo menos assim deveria ser - pelos meios de comunicação social, corrija essa história tradicional errada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a corrigir os seus erros."
Jacques Le Goff, *La mémoire et l'histoire* (Paris: Éditions du Seuil, 1988), 194.

36 Jacques Le Goff, *La mémoire et l'histoire* (Paris: Éditions du Seuil, 1988), 196.

37 Paul Veyne, *Como se escreve a história* (Lisboa: Edições 70, 2008).

38 Arlette Farge, *Lugares para a História* (Lisboa: Teorema, 1999).

(produção) e nesse quadro, o movimento entre a escola e o conceito de *homo faber,* a categoria de *mestre* e as dinâmicas de classe, as configurações sócio-políticas em torno de indivíduo e colectivo, os modelos sociais conectados com o género e o papel da mulher na sociedade portuguesa do século XX e por último, a produção de discurso pelo ensino técnico e artístico secundário português.

Não detornando o nosso olhar do facto de que esta investigação decorre no contexto dos códigos, grelhas de leitura e percepção cognitiva de uma investigadora, que por sua vez condiciona a observação e análise dos documentos, introduzindo por essa via elementos de subjetividade, suscitando leituras específicas e apontando hipóteses, numa narração que parece ao mesmo tempo produzir-se e revelar-se[39].

E se o recorte teórico que aqui traçamos, explicita um movimento crítico em torno da construção histórica, fá-lo também em torno do arquivo, considerando-se nesse contexto a prática arquivística institucional (Ribeiro, 2005)[40], o arquivo familiar (Rosengarten, 2012 e Vicente, 2014)[41] assim como a perpectiva do *archival turn* (Eichorn, 2013)[42].

Enquanto ciência de organização, sistematização e conservação de documentação, a arquivística[43] apresenta-se como uma base de trabalho emulável para os contextos, classes e indivíduos que não foram até agora dominantes na narrativa histórica, para esse efeito integrando-se documentos provenientes de estruturas institucionais, privadas e familiares.

No contexto de uma prática estandardizada[44], consideramos dois elementos introdutórios, o facto de que ao momento de entrada dos documentos no espaço institucional *arquivo*, decorre uma primeira leitura de carácter generalista, muitas vezes técnica e formalista, num processo que pode

39 Estando conscientes de que o conceito de "revelar" se por um lado enforma a prática da Fotografia e do trabalho laboratorial, é igualmente próximo da terminologia e simbologia religiosa de uma "verdade revelada" e do trazer da escuridão para a luz.

40 Fernanda Ribeiro, "Os Arquivos na Era Pós-Custodial: Reflexões sobre a Mudança que Urge Operar," *Boletim Cultural - Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão*, 3ª série, Issue 1 (2005): 129-133

41 Ruth Rosengarten, *Entre memória e documento: a viragem arquivistica na arte contemporânea (*Lisboa: SPA e Fundação de arte Moderna e Contemporânea, 2012).
Filipa Lowndes Vicente, "O Império da Visão: Histórias de um Livro," in *O Império da Visão - Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1969)*, organizado por Filipa Lowndes Vicente (Lisboa: Edições 70, 2014): 11-29.

42 Kate Eichorn,*The archival turn un feminism: outrage in order (*Filadélfia: Temple University Press, 2013).

43 Fernanda Ribeiro (2005) explicita,"Cria-se, pois, por decreto, um arquivo que não é, na sua génese, um sistema de informação, mas sim um edifício, uma instituição, um serviço que se destina a albergar sistemas de informação arquivística produzidos e mantidos ao longo de décadas ou séculos por entidades orgânicas, entretanto extintas. Nasce, assim, aquilo a que chamamos com propriedade o "modelo francês", que rapidamente se replicou em outros países da Europa onde a burguesia tomou o poder, passando a desenvolver-se e a completar-se com outros "ingredientes", passíveis de configurar um novo paradigma, o qual se consolidou ao longo dos séculos XIX e XX, modelando a Arquivística que todos conhecemos. "
Avançando ainda a designação do impasse do que considera ser o paradigma histórico-tecnicista,"A Arquivística ganhou um espaço próprio como área de desempenho profissional, mas o paradigma histórico-tecnicista, que enformou a disciplina nos dois últimos séculos e que potenciou a sua autonomização técnica, acabou por constituir um factor de constrangimento, que não possibilitou o salto qualitativo necessário ao desenvolvimento disciplinar quando a "ameaça" tecnológica aos tradicionais documentos em suportes estáticos e a emergência da Sociedade da Informação começaram a colocar novos desafios(...) "
Apontando o que considerava ser em 2005 a solução, "O novo paradigma emergente, apelidado de científico-informacional7, implica uma alteração profunda de perspectiva, muda o objecto de estudo e de trabalho do "documento" para a "informação", convoca metodologias de investigação adequadas ao estudo de um fenómeno humano e social (a informação), que não diferem das usadas pelas Ciências Sociais em geral, e encara a Arquivística, não como um técnica com especificidades próprias, mas sim como uma disciplina aplicada da área da Ciência da Informação."
Fernanda Ribeiro, "Os Arquivos na Era Pós-Custodial: Reflexões sobre a Mudança que Urge Operar," *Boletim Cultural - Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão*, 3ª série, Issue 1 (2005): 2,6,7.

44 Considerando o trabalho levado a cabo nas colecções de fotografia do Museu Nacional de História Natural e Ciência, entre outubro de 2022 e abril de 2023 no âmbito do Programa de voluntariado, realizamos - no contexto da colecção de fotografia do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana - entradas de informação sobre os documentos na base de dados, tratamento físico de documentos fotográficos e por último, o artigo *Anotação sobre a colecção fotográfica do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana,* para a revista ALIX #3, do I2ADS/FBAUP.
Disponível em https://alix.fba.up.pt/anotacoes-sobre-a-colecao-de-fotografia/, consultado a 20 de dezembro de 2024.

engendrar enviesamentos que derivam das linhas orientadoras estabelecidas, do carácter tecnicista e material dessa primeira identificação e das características dos sujeitos que levam a cabo este trabalho; e por último, não considerar que um olhar (o nosso) pode desconstruir totalmente a realidade de que os documentos integrados num arquivo institucional foram produzidos e preservados num determinado contexto, por indivíduos e estruturas com determinadas características e para determinados fins.

A este momento, integramos a ideia do arquivo enquanto sistema de enunciação e de funcionamento desenvolvida por Michel Foucault (1926-1984), "Longe de ser aquele que unifica tudo o que foi dito nesse grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas aquilo que nos assegura que existimos no meio do discurso que é mantido, é sim o que diferencia os discursos na sua múltipla existência e que os especifica na sua duração própria." (1969, pp.177-178)[45]

Arquivo que se caracteriza então por uma linguagem específica, que por sua vez condiciona tanto a forma de construção como o c*orpus* que passivamente recolhe as frases produzidas, apontando o filósofo francês a necessidade de ponderar-se (o arquivo) enquanto prática passível de produção de uma multiplicidade de enunciados e eventos regulares, todos eles não estranhos à possibilidade de tratamento e manipulação, e dessa constatação decorrendo a necessidade de análise do arquivo que para Foucault, comporta um espaço privilegiado, ao mesmo tempo próximo de nós e diferente da nossa actualidade, "É a bordadura de um tempo que envolve o nosso presente, que o ignora e que lhe indica a sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo utiliza as suas possibilidades (e o domínio dessas possibilidades) a partir de discursos que deixam precisamente de ser os nossos;"[46] (*ibidem*, p.179).

As possibilidades do arquivo, a exterioridade dos discursos, uma alteridade potencialmente limitadora e a ponderação de uma quase impossibilidade de falar a partir do interior desta estrutura arquivística, são questões aqui enunciadas a par da explicitação de uma diferenciação entre o arquivo institucional e o espaço (de significação) de uma outra materialidade.

Nessa ponderação de um outro espaço que não o do arquivo institucional, integramos a dimensão do arquivo privado[47], atendendo às palavras de Filipa Lowdes Vicente.

> Os arquivos privados onde se misturam fotografias, diários, cartas e objectos, de vários momentos históricos, e onde as histórias de vida, na sua especificidade e intimidade, se cruzam com as texturas da história ao mesmo tempo que as constituem.
> (Vicente, 2009, p.13)[48]

45 Michel Foucault, *L'archeologia du savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969).
46 Michel Foucault, *L'archeologia du savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969), 179.
47 Em *Dicionário de terminologia arquivística* (Alves, 1993) é estabelecida uma diferenciação entre arquivo de família e arquivo privado, sendo o de família considerado enquanto, "Arquivo 1 e 2 de uma ou mais famílias aparentadas e/ou dos seus membros, relativo a assuntos privados e públicos, e à administração de bens" .
O arquivo privado é pensado enquanto, "1 Arquivo 1 produzido por uma entidade de direito privado." e ainda, "2. Arquivo 1 propriedade de uma entidade de direito privado. 3. Arquivo 2 de uma entidade de direito privado."
Ivone Alves et al., *Dicionário de Terminologia Arquivística* (Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993), 8,9,10.
48 Filipa Lowndes Vicente, "O Império da Visão: Histórias de um Livro," in "O *Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial (1860-1960)"*, ed. Filipa Lowndes Vicente (Lisboa: Edições 70, 2014), 11-29.

Ao descrever a materialidade dos arquivos privados, Vicente refere o cruzamento entre uma história de traço colectivo e a memória de composição subjectiva assim como o ponto de união entre arquivo e fotografia, tal como abordada por Ruth Rosengarten (2012).

> O arquivo partilha então com a fotografia o estatuto de *memento mori:* funcionando como destilações do tempo e materializações da memória, ambos possuem uma dimensão funérea, nostálgica, aliada a uma dose de anacronismo inerente, e embora contribuam para um *corpus* de conhecimento e saber, convertem-se também e em pouco tempo em espaços de devoção ao passado (...)"
> (Rosengarten, 2012, p. 16)

Consideramos esta identificação dos arquivos e da fotografia enquanto "espaços de devoção ao passado" imbricados numa pulsão para relembrar e revivificar, em paralelo com a necessidade de uma ontologia da fotografia que enquadre o acto fotográfico enquanto acção política, tal como Ariella Azoulay (2011)[49] desenvolve.

> A separação entre a ontologia da fotografia e a ontologia do fotógrafo permite-nos ver o fotógrafo meramente como uma das possibilidade entre outras do evento fotográfico, tal como podemos observar a evidência que outros participantes do evento constituam fontes adicionais da sua reconstrução. Sem o testemunho dos prisioneiros fotografados durante a sua detenção, ou sem o testemunho dos "não-cidadãos" cujas fotografias são usadas pelos serviços de segurança israelitas para os chantagear, de forma a recrutá-los enquanto "colaboradores,"a possibilidade de reconstrução do evento fotográfico no qual participaram é ténuo, senão mesmo inexistente. Isto é uma consequência do facto de que as imagens tiradas durante qualquer evento, se existem é porque são da responsabilidade das forças de segurança e por isso são retiradas *do controlo dos outros participantes no ato fotográfico*.
> (Azoulay, 2011, p.76)[50]

Nesta nova ontologia da fotografia, Ariella Azoulay inclui não só o *objecto fotográfico* mas também o *acto fotográfico* e nele o imperativo da inclusão dos testemunhos da globalidade dos intervenientes nas imagens, que consideramos em paralelo com a mobilização dos arquivos familiares e privados na investigação científica e artística, tal como descrita por Ruth Rosengarten, e que se manifestam no contexto teórico contemporâneo da crítica decolonial e na forma como a antropologia visual integra as narrativas pessoais na construção da récita colectiva[51].

---

49 Ariella Azoulay, "Photography: The Ontological Question", *Monoskop*, 2011: 65-80.

50 Ariella Azoulay, "Photography: The Ontological Question", *Monoskop*, 2011: 76.

51 José da Silva Ribeiro analisa em *Antropologia Visual- da minúcia do olhar ao olhar distanciado* (2004) e no contexto desta prática, o cinema participativo que terá entre a década de 1970 e 1980 um desenvolvimento importante através da obra de Jean Rouch, "Rouch propõe que os seus actores, "antes objectos de estudo. Feitos sujeitos."(Rouch, 1982) representem a sua própria vida perante a câmara e para a câmara e colaborem no processo de filmagem, seguindo o modelo de Flaherty na rodagem de *Nannok* (1922), de modo que o argumento vá adquirindo forma durante o próprio processo de produção do filme, que incluiria a participação das pessoas filmadas a quem mostrava as imagens ("feedback", "antropologia partilhada"). "
Assim como o cinema reflexivo ou auto-reflexivo (cinema na primeira pessoa) referindo que a partir do final dos anos setenta, "A antropologia questionava as relações de terreno, os métodos e a própria identidade do investigador e do Outro (quem as define?). Face à intervenção das pessoas filmadas na construção do filme a partir das suas próprias vidas surgem novas interrogações sobre a autoria, os próprios objectivos da antropologia e do filme etnográfico e o cinema e a antropologia como um dos modos (entre outros) de representação da realidade. Estas interrogações apontam para o esclarecimento do próprio objecto da antropologia: "não mais

Sujeitos afastados da polaridade poder

O movimento de inclusão do discurso de sujeitos e classes afastadas da polaridade poder, não pode ser observado separadamente do questionamento e transformação que de forma global deflagrou no século XX, em consequência dos movimentos políticos centrados na luta de classes, na luta das mulheres, nos movimentos dos direitos civis da população afro-americana e muito particularmente, dos movimentos de resistência e libertação dos povos asiáticos e africanos[52], que por sua vez conduziram à queda dos impérios coloniais ocidentais, no qual se inclui o português.

Abordando a influência do movimento feminista, Kate Eichhorn (2013) explicita as bases do que constitui um arquivo, considerando que o movimento no seio das ciências sociais e humanas denominado "archival turn", "tornou comum o entendimento de que o arquivo integra algo que ultrapassa a sua definição tradicional de repositório de documentos."(p.2)[53]

Declinando igualmente a sua surpresa, face a uma generalidade de práticas que integram o espaço das mulheres enquanto sujeitos que são arquivados, e não enquanto agentes centrais *d*o e *n*o processo de arquivo.

> Fiquei surpreendida ao descobrir que para a maioria dos presentes, "arquivar mulheres" tinha menos que ver com mulheres que arquivam do que com mulheres arquivadas. Por outras palavras, o ênfase parecia encontrar-se em compreender as mulheres enquanto potenciais sujeitos mais do que como agentes centrais do arquivo."
> (*ibidem*)[54]

Apontando o trabalho de investigadoras feministas, bibliotecárias, trabalhadoras culturais e arquivistas que nasceram durante e depois da segunda vaga do movimento feminista[55] e que, "ao

descrever os factos e os objectos mas tornar pensável a possibilidade de toda a relação e a necessidade de se estabelecer uma troca, qualquer que seja a probabilidade de realizá-la como compreensão efetiva" (Piault, 1999:18)."
José da Silva Ribeiro, *Antropologia Visual: Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado* (Porto: Edições Afrontamento, 2004), 146, 149.

52 Movimento que engloba momentos temporalmente distanciados como a independência do Haiti em 1804, do Camboja em 1953, da Argélia em 1962 e de Moçambique em 1974.

53 Kate Eichorn, *The archival turn un feminism: outrage in order (*Filadélfia: Temple University Press, 2013), 2.

54 Citação completa,"Fiquei surpreendida ao descobrir que, para a maioria dos oradores, "arquivar mulheres" parecia ter menos a ver com mulheres a arquivar do que com mulheres a serem arquivadas. Por outras palavras, o foco parecia estar em compreender as mulheres como potenciais sujeitos, em vez de agentes centrais do arquivo."
Kate Eichorn,*The archival turn un feminism: outrage in order (*Filadélfia: Temple University Press, 2013), 2.

55 O movimento feminista é frequentemente apresentado de forma segmentada em diferentes vagas, sendo a primeira representada pelo movimento sufragista e a segunda tendo o seu ponto de génese na obra de Simone Beauvoir de 1940, *O segundo Sex*o. Tal como se afirma no *Dicionário da Crítica Feminista* (Macedo e Amaral (org), 2005), "A conhecida afirmação que inicia o volume II, "não nascemos mulheres: tornamo-nos mulheres" ("on ne nait pas femme, on le devient"), problematiza o conceito de "mulher" enquanto construção social, antecipando, em mais de duas décadas, aquela que seria uma das questões centrais para o feminismo da segunda vaga."
Por outro lado, em *La grande histoire du Féminisme* (Navarre (ed.), 2022) é apontada a pertinência da segmentação ideológica ao invés da divisão em vagas, "Le féminisme se veut pluriel. Il s'inscrit dans les courants de pensée de son temps: libéral, socialiste et révolutionnaire; différentialiste, marxiste ou matérialiste à l'heure des théories de la domination sociale; lesbien, égalitariste, du *care,* écologique, transhumaniste, queer de nos jours (...) "
Françoise Vèrges por sua vez, contextualiza em *Um feminismo decolonial* (2023b) esta questão sob uma outra perspectiva, "Não se trata nem de uma "nova vaga", nem de uma "nova geração", segundo duas fórmulas muito usadas e que mascaram as múltiplas vidas dos movimentos das mulheres, mas de uma nova etapa no processo de decolonização, que sabemos ser um longo processo histórico. As ditas fórmulas - "vaga" e "geração" - contribuem para apagar o longo trabalho subterrâneo que permite o renascimento de tradições esquecidas, ao mesmo tempo que ocultam o próprio facto de tais correntes terem sido abafadas; a metáfora também confia uma responsabilidade histórica a um fenómeno mecânico ("vaga") ou demográfico ("geração"). Os feminismos de política decolonial rejeitam essas fórmulas que segmentam, apoiando-se na longa história das lutas das suas antepassadas: mulheres nativas durante a colonização, mulheres escravizadas, mulheres negras, mulheres nas lutas de libertação nacional e do internacionalismo subalterno feminista das décadas de 1950-1970, e mulheres racializadas que hoje, diariamente lutam. "

invés de considerar o arquivo como um espaço de preservação (...) estão a contemplar o arquivo como um instrumento de legitimação de novas formas de conhecimento e de produção cultural num presente, económica e politicamente precário."(*ibidem*, p.4)[56]

Eichhorn expressa ainda a possibilidade de um olhar para o arquivo para lá da baliza neoliberal (*ibidem*, p. 9) considerando o facto que desde meados da década de noventa do século XX o arquivo, "mostrou-se não só enquanto espaço conceptual onde se pode repensar tempo, história e progresso contra a corrente das ideologias dominantes mas igualmente enquanto instrumento que permite continuar a fazer e legitimar formas de conhecimento e de produção cultural que a reestruturação neoliberal torna insustentável." (*ibidem*, p.10)[57]

Deste modo, mobilizar o *archival turn* tal como descrito por Eichorn (2013), é considerar um movimento sobre o arquivo que traz para o centro da discussão os discursos que estão ou estiveram na margem, acedendo aos utensílios e ferramentas de produção científica, mediática e de comunicação, validando o conhecimento produzido e obtendo as reivindicações políticas inicialmente desencadeadoras do processo[58], numa metodologia estratégica radicalmente transformadora do cenário de oposição binária e apolítica entre sobreviventes e sistemas enunciado por Jodi Dean (2021).

> Em vez de ética e economia, o deslocamento da política operado pelo neoliberalismo manifesta-se na oposição entre sobreviventes e sistemas. Os primeiros lutam para sobreviver em condições avessas à vida, em vez de agarrar e transformar tais condições. Os últimos são sistemas e "hiperobjectos" que nos determinam, objectos muitas vezes estéticos ou de uma estética futura, coisas para visualizar, diagramar, prever e talvez até lamentar, mas não sobre as quais possamos exercer algum efeito.
> (Dean, 2021, p.34)

Por outro lado, a interrogação de Paul Veyne, "Seria então histórico o que não é individual, o que respeita ao homem como ser social?" (2008, p. 31)[59] - e superada a problemática da nomeação do masculino enquanto neutro -, direcciona-nos na destrinça dos elementos que constituem a nossa narração: será a cronologia e os eventos? A teoria fotográfica? A biografia? A educação? A explicação sociológica ou o elemento político?

Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (org.), *Dicionário da Crítica Feminista* (Porto: Edições Afrontamento, 2005), 74.
Maude Navarre, ed., *La Grande Histoire du Féminisme: La Force d'une Idée* (Auxerre: Auxerre Editions, 2022), 9.
Françoise Vergès, *Um Feminismo Decolonial* (Lisboa: Orfeu Negro, 2023b), 28-29.

56 Kate Eichorn, *The archival turn un feminism: outrage in order (*Filadélfia: Temple University Press, 2013), 4.

57 Kate Eichorn, *The archival turn un feminism: outrage in order (*Filadélfia: Temple University Press, 2013), 10.

58 Numa primeira fase da construção deste texto, consideramos a utilização do vocábulo *empoderamento,* no entanto, a contextualização de Françoise Vèrges em relação ao feminismo civilizacional e a um vocabulário conectado com as organizações não governamentais parece-nos essencial, "Para a feminista Jules Falquet, "o *empowerment* das mulheres" é criado para responder à feminização da pobreza, ou seja, para perfazer políticas de pacificação e nivelamento[43]."
Françoise Vèrges, *Um feminismo decolonial (*Lisboa: Orfeu Negro, 2023b), 69.

59 Paul Veyne, *Como se escreve a história* (Lisboa: Edições 70, 2008).

Considerando esta investigação enquanto contributo para uma historiografia do ensino da Fotografia em Portugal e que encontra na mestra Maria Alzira Monteiro a sua principal protagonista, afigurou-se pertinente um mergulho nas especificidades do género biográfico no campo da pesquisa científica, partindo do pressuposto que a diferenciação entre as narrativas centradas nos percursos individuais ou nos colectivos está também ela, enraizada em lógicas ideológicas distintas, como o refere o historiador José Neves (2013)[60].

> Trabalhos de Pierre Bourdieu ou Norbert Elias – o primeiro, denunciando a "ilusão biográfica", o segundo, aludindo a uma "sociedade de indivíduos" ou obrigando a figura do génio à sua própria sociologia - levam-nos a sempre suspeitar da naturalidade da figura do indivíduo. E esta suspeita, a contrapelo da coerência e consistência que tal figura tantas vezes impõe ao relato de uma vida, convida-nos a interrogar os sentidos do trajecto histórico de um sujeito, individual ou colectivo que ele seja.
> (Neves, 2013, p. 17)

E nesta dimensão de interrogação dos, "sentidos do trajecto histórico de um sujeito" e adereçando a questão da construção biográfica propriamente dita, consideramos as linhas de trabalho especificadas por Laurent Avezou (2001)[61]: a opção pelo contexto hierárquico em detrimento do individual e que permite reconstituir uma atmosfera através da explicitação da época, do meio e do ambiente explicando a singularidade dos protagonistas e atendendo às fontes documentadas, num afastamento face à elucidação subjetiva das lacunas de informação, integrando o campo da biografia cruzada que Avezou considera enquanto ferramenta esclarecedora do contexto no quadro da micro-história, explicitada pela necessidade de estabelecer confrontos com o contexto mas também com outros trajectos individuais (*ibidem*, pp.19-21)[62]. Avezou aponta ainda, e na senda do refluxo dos paradigmas da nova história e do estruturalismo ou pós-estruturalismo, a inclusão de uma margem de liberdade e indeterminado (*ibidem*, p.21) e o encontro do espaço dos pequenos e dos "grandes homens" (*ibidem*, pp.21-22), contrapondo a formulação de uma narrativa histórica em torno dos sujeitos que estão ou estiveram afastadas das estruturas dominantes de poder e a decisão em torno da extensão temporal analisada (vida completa ou espaço temporal definido). Pensando o método cronológico como o mais cómodo no reencontrar da pulsão de vida, podendo obedecer a alterações temporais (do fim para o início) de forma a servir de forma mais pragmática o objetivo da temática analisada (*ibidem,* pp.22-23).

60 José Neves, coord., *Álvaro Cunhal Política, História e estética* (Lisboa: Tinta da China, 2013).

61 Laurent Avezou, "La Biographie - Mise au Point Méthodologique et Historiographique," *Revue Hypothèses* (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2001): 13-24, https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-13.htm, consultado a 24 de setembro de 2024.

62 Citação completa, "Ao confrontar as suas preocupações dominantes e as suas respectivas reações aos mesmos acontecimentos, enriquecem a informação recolhida sobre as suas duas personagens."
Laurent Avezou, "La Biographie - Mise au Point Méthodologique et Historiographique," *Revue Hypothèses* (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2001): 21, https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-13.htm, consultado a 24 de setembro de 2024.

Exposto o posicionamento em termos de narrativa histórica, trabalho com arquivo e construção biográfica, importa compreender a ancoragem no campo da história da fotografia e nela a necessidade preconizada por António Sena (1998)[63] de uma história do ensino da Fotografia em Portugal que manifeste equidade entre técnica e arte, ensino e criação. Integrando igualmente os desafios da construção de uma narrativa no âmbito da Fotografia, tal como aflorados por Geoffrey Batchen (1997)[64], "Aqueles de nós que têm como interesse estabelecer um quadro histórico apropriado para a fotografia enfrentam uma verdadeira montanha de problemas metodológicos. As peculiaridades da fotografia - a sua replicação fiel daquilo que se vê, a sua articulação simultânea com passado, presente e futuro, a sua capacidade de infinita reprodução e alteração de forma, o número infinito dos seus produtos - representam um desafio historiográfico aparentemente insolúvel." (1997, p.1)

Embora direcionada para o campo de trabalho em torno da Fotografia, a argumentação do investigador australiano desenha a complexidade de uma pesquisa que aderece o real enquanto alteridade na produção de ações ou eventos e, embora não acompanhando o autor na circunscrição que faz da fotografia enquanto elaboração de reproduções fiéis da realidade[65], retemos como válida a afirmação de que o ponto de vista de quem fotografa assim como as práticas de pós-produção, podem introduzir alterações profundas nos suportes fotográficos[66] e na matéria a fotografar.

No contexto da teoria crítica sobre a imagem fotográfica, contemplamos igualmente a lógica de dualidade entre a exterioridade do que é público e a interioridade do que é íntimo formulada por David Bate (2023)[67], quando pondera o espaço da fotografia neste presente de pós-verdade, a partir de um renovado diálogo com os conceitos de *punctum* (interior) e de *studium* (exterior) formulados em *Câmara Clara* (1979) por Roland Barthes (1915-1980).

> Eis então a lição histórica (que eu defendo) sobre o tempo na fotografia em *Câmara Clara*: a fotografia como *studium* conduz ao passado (o momento temporal codificado pela imagem fotográfica), enquanto o *punctum* vem do passado para o futuro-presente (o desejo do espectador). Nesta formulação, o tempo move-se em direções diferentes: o *studium* é historicamente retrospectivo, do presente para o passado; o *punctum é* prospectivo para o presente. A temporalidade da fotografia é oposta nos diferentes conceitos. Agora podemos talvez entender a hostilidade de Barthes ao *studium* enquanto 'História'.
> (Bate, 2023, p. 45)[68]

Segundo David Bate, estes dois conceitos - *punctum e studium* - definem a abordagem de quem lê e analisa as imagens, permitindo por sua vez, e a partir do momento em que o tempo subjectivo do espectador invade o espaço histórico da imagem, reflectir sobre as consequências na

63 António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997 (*Porto: Porto Editora, 1998).
64 Geoffrey Batchen, *Burning with desire: the conception of photography (*Cambridge, MA: MIT Press, 1997).
65 Interessando-nos a questão da existência de uma componente técnica e eminentemente reprodutiva da fotografia face aos elementos que se encontram colocados no enquadramento fotográfico e a operacionalização dessa reprodução da realidade.
66 Quer sejam negativos analógicos ou digitais.
67 David Bate, *Photography after postmodernism: Barthes, Stieglitz and the art of memory (*Nova Iorque: Routledge, 2023).
68 David Bate, *Photography after postmodernism: Barthes, Stieglitz and the art of memory (*Nova Iorque: Routledge, 2023).

própria temporalidade inerente às imagens, que se tornará múltipla (2023, p. 48).[69]

No contexto do nosso estudo, que inclui uma dimensão de análise iconográfica, atendemos igualmente à formulação de Erwin Panofsky (1892 - 1968), "quando nos queremos exprimir com rigor (o que nem sempre é necessário na nossa forma normal de falar e escrever, em que o contexto geral esclarece o significado das nossas palavras), temos de distinguir três níveis de conteúdo ou significado, o mais baixo dos quais se confunde geralmente com a forma e o segundo é o campo específico da iconografia em sentido estrito. Em qualquer dos níveis em que nos movamos, as nossas identificações e interpretações dependerão da nossa bagagem subjectiva e, por essa mesma razão, terão de ser corrigidas e controladas por uma grande consciência dos processos históricos que, no seu conjunto, se pode designar por tradição." (1986, p.28)[70]

Deste modo, a análise iconográfica documental pode igualmente induzir uma perspectiva de esquematização serial que, por sua vez, conduz-nos à crítica que Michel Foucault (1969)[71] adereça às estruturas.

> procura definir no próprio tecido documental unidades, conjuntos, séries, relações. (...). O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma e de pleno direito *memória*; a história, é uma certa forma de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental da qual não se separa."
>
> (1969, pp.14-15)[72]

E ao não considerar o documento como um "feliz instrumento de uma história que seria em si mesma e de pleno direito memória", integramos no diálogo com a fotografia produzida por Maria Alzira Monteiro, a questão, porventura conflituosa se ausente estivesse a sua nomeação, da historização e da estetização entre os "documentos históricos" e os "objectos estéticos" (Sekula, 2003, p. 447)[73]. Conduzindo-nos a uma distinção entre as imagens vernaculares que alimentam a biografia da mestra - detalhando o percurso pessoal e profissional - das imagens que enquadram uma produção no âmbito do estudo da fotografia ou da criação artística, nelas incluindo-se as imagens decorrentes do trabalho pedagógico efectuado na escola assim como a dimensão da fotografia institucional.

Quanto à pedagogia fotográfica propriamente dita, a nossa análise surge operacionalizada no interior de uma declinação das dinâmicas diferenciadas de técnica e arte traduzidas nos campos da *fotografia aplicada* - artes gráficas - e *normal* - circunscrita a si mesma -, e de uma abordagem temática em termos de movimentos estéticos e ontológicos e outra ainda de ordem tipológica, e

69 Citação completa, "(...) o tempo subjetivo do espectador invade o espaço histórico da imagem"
David Bate, *Photography after postmodernism: Barthes, Stieglitz and the art of memory (*Nova Iorque: Routledge, 2023), 48.

70 Erwin Panofsky, *Estudos de iconologia* (Lisboa: Editorial Estampa, 1986).

71 Michel Foucault, *L'archeologia du savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969).

72 Michel Foucault, *L'archeologia du savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969), 14-15.

73 Citação completa, "Em última análise, quando as fotografias são apresentadas de forma acrítica como documentos históricos, transformam-se em objetos estéticos. Consequentemente, a pretensão de compreensão histórica mantém-se, embora essa compreensão tenha sido substituída pela experiência estética.
Allan Sekula, "Reading an Archive - Photography between Labour and Capital," in *The Photography Reader* (Londres: Routledge, 2003): 448.

nela considerando-se os géneros fotográficos de retrato, paisagem ou natureza morta.

Nesta bifurcação na prática de ensino de fotografia por nós estudada, a produção imagética designada enquanto *fotografia aplicada,* constitui-se como elemento e etapa do processo de reprodução gráfica, estreitando-se o eixo de possibilidades materiais passíveis desta prática fotográfica como nos indica a definição, "a área a fotografar como sempre plana" (Monteiro, 1966). Por outro lado, quando surge apresentada na sua dimensão de *fotografia normal,* a natureza e ontologia desta produção imagética é, ainda assim, ponderada a partir de um espaço de determinismo técnico expresso pela afirmação, "na fotografia normal os assuntos a fotografar possuem vários planos" (*ibidem*).

No interior desta produção fotográfica escolar, é igualmente visível uma experimentação que revela autoria e afirmação estética, materializada na prática do fotograma e que consideramos enquanto movimento de identificação e síntese, ligando Maria Alzira Monteiro, o seu percurso académico e profissional, a fotografia e os universos técnicos e estéticos do desenho assim como as as práticas de impressão e de gravura. Conceptualmente próxima do contexto neo-pictorialista e formalista desenhado em detalhe por Marcel Natkin (1904-1962) em *Los Trucos en fotografia* (1950)[74] e não perdendo de vista o recorte formalista e a contextualização económica e ideológica em torno da fotografia de objectos, traçado por Lucia Moholy (1894-1989) em *A hundred year of photography* (1939)[75].

Por outro lado, mobilizamos ainda a perspectiva de António Nóvoa (2013)[76] do entrosamento entre prática educativa e biografia assim como o enquadramento que faz das contribuições biográficas que o estudo sobre a vida profissional dos professores comporta[77]. Levando-o a questionar estes percursos enquanto estruturas dinâmicas que abarcam o conceito de transformação, "Ter acesso ao modo como cada pessoa se forma é ter em conta a singularidade da sua história e sobretudo o modo singular como age, reage e interage com os seus contextos." (p.115)

No nosso objecto de estudo, materializamos esta abordagem na análise das diversas dimensões de Maria Alzira Monteiro - a aluna, a mulher, a gravadora, a professora - a sua prática pedagógica, a sua experimentação pessoal e a concepção do *mestre;* encontrando-se a caracterização dos objectivos, nas especificidades teóricas e ideológicas desse ensino e na sua concretização metodológica.

Numa reflexão teórica alargada sobre a Educação em Portugal, o estudo de Ferreira Deusdado *Educadores portuguêses* primeiramente editado em 1909[78], constituiu um dos preâmbulos desta investigação em termos de proposta de sistematização da especificidade e abrangência da educação em Portugal, tendo no entanto sido *História do ensino em Portugal-*

74 Marcel Natkin. *Los Trucos en fotografia* (Barcelona: Editorial Omega, 1950).

75 Lucia Moholy. *A hundred years of photography 1839-1939* (Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1939), 164-165.

76 António Nóvoa, org., *Vidas de Professores* (Porto: Porto Editora, 2013).

77 Segmentados entre o que o autor define como objectivos e dimensões. Em termos de objectivos aponta o carácter essencialmente teórico relacionado com a investigação, essencialmente prático relacionado com a formação ou essencialmente emancipatório relacionado com a investigação-formação, objectivos esses que se relacionarão com as dimensões da pessoa /o professor, das práticas do professor ou ainda da profissão de professor.

78 Manuel Ferreira Deusdado, *Educadores portuguêses* (Coimbra: F. França Amado, 1909).

desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar- Caetano (2001) de Rómulo de Carvalho[79], a alimentar de forma concreta esta investigação.

Na área do ensino técnico e artístico em Portugal, referência para *Política Educativa como tecnologia social - As reformas do Ensino Técnico de 1948 e 1983* (Grácio, 1985), *Pedagogia portuguesa contemporânea* (Fernandes, 1979), *Do ensino industrial à formação profissional - As políticas educativas de qualificação em Portugal volume II* (Cardim, 2005), *A visão do ensino técnico-profissional português: evolução histórica das medidas e ruptura*s (Martins e Martins, 2016) e ainda *O ensino técnico - profissional em Portugal na segunda metade do século XX- O fenómeno da mobilidade social ascendente de carácter intergeracional* (Duque, 2009).

Considerando igualmente *Ensino Técnico- 1756-1973* (Alves et.al., 2009), *"O Arranque Do Ensino Industrial No Porto (1884-1910)"*(Alves, 2019), "*Ensino artístico em Portugal (do estado novo à atualidade, 1933 – 2010"* (Alves, 2014), *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis - o ensino técnico artístico no porto durante o Estado Novo (1949-1973)* (Caetano, 2012) e *O ensino das artes aplicadas (ourivesaria e talha) na escola Faria Guimarães de 1884 a 1948: Reflexo no desenvolvimento artístico da cidade do Porto* (Lobo, 1998)[80].

Especial centralidade assume a publicação *Escolas Técnicas, Boletim de Acção Educativa*, em particular o volume 1, n.º 3 e 4 - que inclui o relatório da comissão da reforma do ensino técnico de 1947 assim como o artigo *Escola Cristã, escola nova* de Carlos Proença Figueiredo - e o texto *Doutrina Genérica-Educação das raparigas*[81].

Quanto ao debate ideológico e político que decorre no século XX no contexto europeu e norte-americano em torno do ensino, especificamente a sua componente técnica, consideramos as abordagens de Henri Bergson[82] (1859-1941) e de Hannah Arendt[83] (1906-1975) sobre a escola do trabalho e sobre o conceito de *homo faber*, que ponderamos de forma introdutória enquanto análise material da evolução da humanidade com base na sua capacidade de produção táctil de

79 Rómulo de Carvalho, *História do Ensino Em Portugal* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001).

80 Sérgio Grácio, *Política Educativa como tecnologia social - As reformas do Ensino Técnico de 1948 e 1983 (*Lisboa: Livros Horizonte, 1986).
Rogério Fernandes, *Pedagogia portuguesa contemporânea (L*isboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, 1979).
José Eduardo de Vasconcelos Casqueiro Cardim, *Do ensino industrial à formação profissional: As políticas educativas de qualificação em Portugal II volume (*Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2005) .
Ernesto Martins e Susana Martins, "A visão do ensino técnico-profissional português: evolução histórica das medidas e rupturas," *Boletim Técnico do Senac* 42, nº 2 (maio/agosto 2016): 6-31.
Luís Alves, Pedro Rodrigues Sousa, Teresa Tourrinha Morais e Francisco Miguel Veloso Araújo, *Ensino Técnico (1756-1973)* (Lisboa: Editorial do Ministério da Educação, 2009).
Luís Alberto Marques Alves, "O Arranque Do Ensino Industrial No Porto (1884-1910)," *História: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto*1 (Março 2019): 67-81, https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5418.
Fernando Pereira Caetano, *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis: O Ensino Técnico Artístico no Porto durante o Estado Novo (1948-1973) (* Porto: Universidade Porto Editorial, 2012).
Natália Lobo, *O Ensino das Artes Aplicadas (Ourivesaria e Talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948: Reflexo no Desenvolvimento Artístico da Cidade do Porto* (dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 1998).

81 Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948).
Carlos Proença de Figueiredo, "Escola Cristã, Escola Nova," *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa* 3 (12) (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1953): 307-325.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Doutrina Genérica – Educação das Raparigas," *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa* 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 164-168.

82 Henri Bergson, *A evolução criadora (*Lisboa: Edições 70, 2001).

83 Hannah Arendt, *A condição humana (*Lisboa: Relógio d'Àgua, 2001).

objectos.

Quanto a Henri Bergson, destrinça o conceito de *homo sapiens* do de *homo faber,* "Se nos pudéssemos despojar de todo o orgulho, se, para definir a nossa espécie, nos limitássemos estritamente ao que a história e a pré-história nos apresentam como característica constante do homem e da inteligência, não diríamos talvez Homo sapiens, mas Homo faber. Em resumo, a inteligência, considerada no que parece ser a sua actividade original, é a faculdade de fabricar objectos artificiais, em particular utensílios para fazer utensílios, e de variar indefinidamente a sua fabricação." (Bergson, 2001, p. 130)

Explicitando a importância do utensílio e da sua produção na evolução da humanidade, "reage (o instrumento) sobre a natureza do ser que o fabricou, pois, chamando-o a exercer uma nova função, confere-lhe, por assim dizer, uma organização mais rica, sendo um órgão artificial que prolonga o organismo natural. A cada necessidade que satisfaz, cria uma nova, e assim, em vez de fechar, como o instinto, o círculo de acções em que o animal se vai mover automaticamente, abre a esta actividade um campo ilimitado para o qual a impulsiona para cada vez mais longe e o torna cada vez mais livre. Mas esta vantagem da inteligência sobre o instinto só aparece tardiamente, quando a inteligência, tendo levado a fabricação a um nível superior, fabrica já máquinas para fabricar. No início, as vantagens e os inconvenientes do instrumento fabricado e do instrumento natural equilibram-se tanto que é difícil dizer qual dos dois assegurará ao ser vivo um maior domínio sobre a natureza. "(*ibidem*, pp. 131-132)

Por sua vez, Hannah Arendt distingue com a expressão *vita activa*, "três actividades humanas fundamentais: labor, trabalho e acção." (Arendt, 2001, p.19) Explicitando o labor como, "a actividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano" (*ibidem*, p.19) o trabalho, "correspondente ao artificialismo da existência humana" (*ibidem*) e a acção enquanto, "a única actividade que se exerce directamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria." (*ibidem,* p.20)

Considerando por sua vez que, "o labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e o seu produto, o artefacto humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao carácter efémero do tempo humano. A acção, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história." (*ibidem,* pp. 20-21)

Ao esmiuçar o contexto histórico que conduz a uma distinção entre as mãos e o restante corpo produtivo, Arendt diferencia ainda trabalho produtivo e improdutivo, manual e intelectual, "encontramos primeiro a distinção entre trabalho produtivo e improdutivo; um pouco mais tarde, a diferenciação entre trabalho qualificado e não qualificado e, finalmente, sobrepondo-se a ambas por ser aparentemente de importância mais fundamental, a divisão de todas as actividades em trabalho manual e intelectual." (*ibidem,* p.11)[84]

84 A mão será precisamente um dos elementos recorrentemente representado nas imagens fotográficas, fotomontagens e obras plásticas realizadas pelos estudantes e professores da escola Bauhaus.

Avançando a ideia que a diferenciação das tipologias de trabalho assenta numa opção social a que tanto os hábitos sócio-económicos como a própria língua habilmente se adequaram, "Parece que a distinção entre labor e trabalho, que os nossos teorizadores tão obstinadamente desprezaram e as nossas línguas tão aferradamente conservaram, se torna realmente apenas uma diferença de grau quando não se leva em conta o carácter da coisa produzida- a sua localização, a sua função e a duração da sua permanência no mundo." (*ibidem*, p.118)

Expressando ainda que a evolução do conceito e práticas de *homo faber* nas sociedades humanas assenta na centralidade do conceito de processo no período que denomina modernidade.

> Por outras palavras, o homo faber, ao emergir da grande revolução da modernidade, embora adquirisse uma engenhosidade jamais sonhada na fabricação de instrumentos para medir o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, perdeu as medidas permanentes que precedem e sobre (...) tornou-se evidente que a convicção da era moderna, de que o homem só pode conhecer aquilo que ele mesmo faz – aparentemente tão propícia à plena vitória do homo faber, seria invalidada e finalmente abolida pelo princípio ainda mais moderno do processo, cujos conceitos e categorias são inteiramente alheios às necessidades e aos ideais do homo faber.
> (*ibidem*, p. 375)

Por último, destacamos igualmente a forma como Hannah Arendt referencia a erosão de sentido no fazedor de instrumentos, que quase nunca produz coisas, "Esta radical perda de valores dentro do limitado sistema de referência do homo faber, ocorre quase automaticamente assim que ele se define, não como um o fabricante de objectos e construtor do artifício humano que também inventa instrumentos, mas se considera primordialmente como fazedor de instrumentos e "especialmente (um fazedor) de instrumentos, para fazer instrumentos", que só incidentalmente produz também coisas." (*ibidem*, p. 377)

Num movimento de continuidade e oposição face ao conceito de *homo faber* e num contexto teórico que enquadra a fotografia, consideramos Vilém Flusser (2002)[85] que introduziu a perspectiva do *homo ludens*, "Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais homo faber, mas homo ludens. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa." (pp. 23-24)

Pela via da explicitação da manutenção do impacto da materialidade e da produção na sociedade contemporânea, referimos ainda Don Ihde (1934-2024) e Lambros Malafouris que mais recentemente colocaram o foco neste conceito, por considerarem que a fabricação continua a ser a base da condição humana (2018, p.209)[86].

85 Vilém Flusser, Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002).

86 Citação completa, "A nossa tese principal é que a fabricação está no cerne da condição humana. Isto não é um argumento a favor do excepcionalismo humano (outros animais também fazem e utilizam ferramentas). Também não é um argumento a favor ou contra a continuidade entre as capacidades humanas e animais de usar ferramentas (nenhum animal faz e utiliza ferramentas da forma como os humanos o fazem). Argumentámos que somos *Homo faber* não apenas porque fazemos coisas, mas também porque somos feitos por elas. As pessoas são simultaneamente agentes de mudança e seres transformados pela tecnologia. O argumento que procurámos

Ponderamos igualmente o paralelo entre o binómio natureza - artifício (Habermas, 2006) e a análise em torno da Fotografia inserida no contexto da sua reprodutibilidade (Benjamim, 1992).

> No nosso quotidiano, não precisamos de grandes reflexões para distinguir a natureza orgânica da inorgânica, as plantas dos animais e, entre estes últimos, a natureza animal da natureza racional e social dos seres humanos. A persistência desta classificação categorial, que não envolve já qualquer pretensão ontológica, explica-se por perspectivas intimamente associadas a determinadas formas de lidar com o mundo.
> (Habermas, 2006, p.88)

Nesta abordagem às considerações generalizadas em torno do quotidiano, Jürgen Habermas distingue, "a atitude *técnica* do sujeito produtor, cuja acção se norteia por objectivos e que intervém na natureza utilizando recursos e consumindo matérias; e, por outro, a atitude *prática* das pessoas que agem com prudência ou ética e se encontram em contextos de interacção – seja a atitude objectivadora de um estratega que avalia antecipadamente as decisões dos adversários à luz das suas próprias preferências, seja a atitude performativa de um agente comunicativo que, no contexto de um mundo da vida intersubjectivamente partilhado, procura chegar a um entendimento acerca de algo com uma segunda pessoa." (*ibidem*)

E ao explicitar a unificação dos espaços dos observadores desinteressados e interventivos avança que, "as modernas ciências experimentais desempenharam um importante papel, ao unirem a atitude objectivadora do observador desinteressado à atitude técnica de um observador interventivo, que produz efeitos experimentais. Foi assim que o cosmos deixou de ser um objecto de pura contemplação e a natureza, nominalisticamente "desespiritualizada", foi sujeita a uma objectivação de um novo tipo. "(*ibidem,* pp.88-89)

Por sua vez, Walter Benjamin (1892-1840) ao debruçar-se sobre o processo de reprodução - ou num paralelo com Habermas à "atitude técnica de um observador interventivo" - considerou que, "caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das situações." (Benjamim, 1992, p.79)[87]

Apontando nesta análise historicista, o facto de que com a fotografia e pela primeira vez, "a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala." (*ibidem,* p.76)

Introduzindo um ponto de vista distinto do *homo faber,* ao considerar a centralidade óptica

desenvolver não favorece o determinismo tecnológico nem o utopismo, mas sim realça o papel ativo do envolvimento material na realização e constituição da vida humana." (Ihde e Malafouris, 2018, p.209)
Don Ihde e Lambros Malafouris, "Homo Faber Revisited: Postphenomenology and Material Engagement Theory," Philosophy & Technology 32 (2018): 195-214, https://doi.org/10.1007/s13347-018-0321-7

87 Walter Benjamim, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (Lisboa: Relógio d'água Editores, 1992).

no seio da produção imagética, "leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões." (*ibidem,* p. 105)

Uma outra dimensão por nós tratada, é a da Educação Artística, mediada entre as ciências sociais e as artes, partindo do conceito e prática denominada *Educação pela Arte,* primeiramente desenvolvido por Herbert Read (1893-1968)[88] na obra homónima originalmente publicada em 1943 e na qual defende que, "a arte deve ser a base da educação" (Read, 2010, p.13)[89].

Ao afirmar que em, "termos modernos, a escolha é entre uma teoria totalitária e uma teoria democrática da educação"(*ibidem*, p.17) Read reconhece que, "uma nova metodologia no ensino da arte é acompanhada do reconhecimento de que a "arte" deveria ser entendida em sentido lato, acabando-se com a separação artificial entre "arte" e "trabalhos manuais", "que deveriam ser entendidos como fazendo parte integrante de um importante ramo de ensino."(*ibidem*)

Apresentando a arte enquanto matéria de maior importância e considerando que, "não existe nada no currículo escolar que tenha como ela um tão estreito contacto com a vida." (*ibidem,* p. 260) e explicitando os cinco objectivos que a educação pela arte comporta, "(I) a preservação da intensidade natural de todas as formas de percepção e sensação; (II) a coordenação das várias formas de percepção e sensação umas com as outras e em relação com o ambiente; (III) a expressão de sentimento de uma maneira comunicável; (IV) a expressão de uma maneira comunicável de formas de experiência mental que, de outro modo, ficariam parcial ou totalmente inconscientes; (V) a expressão do pensamento de maneira correcta." (*ibidem*, p. 22), num contexto em que, "O valor último na vida e no estudo é entrarmos no assunto estudado e vivê-lo activamente." (*ibidem*, p. 279)

Quanto à documentação pedagógica por nós analisada, nela surge plasmada embora não discutida ou sistematizada, a perspectiva da pertença do indivíduo-estudante-artista a uma entidade maior do que si próprio, a escola de arte[90]. Questão que, por sua vez, pode ser traduzida por uma apetência e sensibilidade para a esteticização do mundo e a arte, exponenciando a sensibilidade visual, o desejo de expressão plástica e a imaginação.

Numa tentativa de análise deste conceito, colocamos em perspectiva a questão do autor tal como pensada por Michel Foucault, a diferenciação entre arte popular (para o povo) e arte para as classes ricas defendida por Leon Tolstói (1828- 1910) e por último, a questão da Educação pela arte de Herbert Read[91].

No contexto de uma discussão sobre a oposição entre as visões individualistas e colectivistas no campo da crítica e da produção artística, Michel Foucault (2018)[92] conceptualiza o *autor* enquanto unidade primeira da obra, preterindo desse modo a influência das estruturas colectivas

88 Historiador no domínio da arte moderna, conservador e crítico de arte, escreveu sobre arte e educação, tendo sido militante do movimento anarquista. Disponível em https://arthistorians.info/readh/ e https://jacobin.com/2023/01/herbert-read-art-history-aesthetics-culture-production-alienation-theory, consultados a 13 de setembro de 2024

89 Herbert Read, *Educação pela arte* (Lisboa: Edições 70, 2010).

90 Questão discutida no capítulo quatro desta tese.

91 Questão abordada no capítulo dois desta tese.

92 Michel Foucault, *O que é um autor?* (Lisboa: Vega, 2018).

na acção do indivíduo, "A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um género literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra." (Foucault, 2018, p.33)

Sendo a função de autor por si sumarizada de forma interdependente face às macro-estruturas espácio-temporais, culturais, políticas e organizativas, determinantes do universo dos discursos, "Resumi-los-ei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar." (*ibidem*, pp.56-57)

Leon Tolstói (1828- 1910) por sua vez, e à distância de um século do pensador francês, empreendera já uma distinção entre arte popular (para o povo) e arte para as classes ricas, distinguindo alguns momentos charneira nesta luta ideológica, entre os quais o papel central desempenhado pelas escolas na profissionalização da arte ao serviço das classes ricas, "Logo que a arte se tornou na arte para as classes ricas, não para todo o povo, tornou-se uma profissão e, assim que se tornou uma profissão, foram desenvolvidos métodos para ensinar esta profissão, e as pessoas que escolheram a profissão da arte começaram a aprender esses métodos, dando origem a escolas profissionais: aulas de retórica ou de literatura em escolas, academias de pintura, conservatórios de música, escolas de teatro para a arte dramática." (1898, pp. 163-164)[93]

Explicando o desfasamento ontológico entre o *ensino da arte nas escolas* e a *arte* propriamente dita, "O ensino da arte nas escolas acaba onde começa o *um pouco* – consequentemente, onde começa a arte. (...) Estas escolas profissionais produzem hipocrisia na arte, que é absolutamente igual à hipocrisia religiosa produzida por escolas que educam pastores e todos os tipos de professores de religião. Tal como é impossível ensinar um homem na escola a ser um bom professor de religião, também é impossível ensinar um homem a ser um artista. "(*ibidem*, p.166) Traçando ainda um balanço cataclísmico do efeito das escolas de arte em quem nelas estuda e na própria produção artística," Por isso, as escolas de arte são duplamente nocivas para a arte: em primeiro lugar, porque destroem nas pessoas que tiveram o azar de as frequentar, e nelas concluir cursos de sete, oito a dez anos, a capacidade de criar arte autêntica; em segundo lugar, porque fazem proliferar em grande quantidade a arte falsa, da qual está repleto o nosso mundo e que perverte o gosto das massas." (*ibidem,* p.167)

93 O pensamento do escritor russo é atravessado por considerações místicas e espirituais, explicitando nesta obra o seu profundo antagonismo face às teorias de Karl Marx e uma centralidade da economia e do materialismo.
Liev Tolstói, *O que é a arte? (* Lisboa: Gradiva, 2013).

Deste modo apontando não só as bases do que Herbert Read desenvolverá em *Educação pela arte* como também uma distinção entre uma produção artística ao serviço de si própria e a portadora de uma mensagem política, dicotomia esta cristalizada em momentos e geografias muito distintas, e que identificamos no final dos anos cinquenta no contexto português, na discussão que no seio da revista Vértice[94] irá opor os defensores de um formalismo artístico (arte pela arte) aos adeptos de uma arte inscrita na dialéctica das lutas sociais e política[95].

Apresentado o conjunto de reflexões teóricas que animam esta tese de investigação, descreve-se de seguida a génese do ensino técnico em Portugal e de um ensino da fotografia que surge no seu seio.

94 Criada em 1942 e originalmente editada em Coimbra, actualmente integra o catálogo da editora *Página a Página*. Disponível em https://www.paginaapagina.pt/vertice.html, consultado a 12 de janeiro de 2025.

95 Martins aborda a questão da arte pela arte em *As narrativas do génio e da salvação: a invenção do olhar*(2011), quando descreve o *processo de auto-referencialidade*, "Ao desligar-se da necessidade de "dizer" de um outro modo aquilo que era dado pelo recurso às palavras, a arte na modernidade aproxima-se do indizível. É nesta transcendência sublime que o artista se torna num outro tipo de herói, num outro tipo de génio, num autor: ele é aquele que é capaz de dizer aquilo que está vedado aos outros homens, a partir de si mesmo. Mas aquilo que a modernidade possibilita é a anomia: cada artista fala a sua linguagem (o seu estilo), embora o seu ponto de partida seja a própria arte."
Por outro lado, a perspectiva de uma arte social e militante surge sintetizada por Álvaro Cunhal (1913-2005) em *A arte o artista e a sociedade* (1996), "Se o artista falava de si, dizia-se ser um artista que punha a arte acima de tudo. Se falava dos outros e dos seus problemas, dizia-se ser um artista que sacrificava a arte a intenções sociais. Tais eram (e continuam sendo) grosseiros equívocos alimentados por muitos partidários da arte "pura". O que alguns combatiam não era o "conteúdo", mas certo conteúdo da obra de arte."
Catarina Martins, *As Narrativas do Génio e da Salvação: A Invenção do Olhar e Fabricação da Mão na Educação e no Ensino das Artes Visuais em Portugal (de Finais do Século XVIII à Primeira Metade do Século XX)* (Tese de Doutoramento em Educação, Área de Especialização em História da Educação, Instituto da Educação, Universidade de Lisboa, 2011): 86, 97.

Capítulo 2. Fotografia e Ensino: subsídios para uma história do ensino da fotografia em Portugal

2.1 Proto-ensino da fotografia no século XIX

O esboço de uma conceptualização histórica do ensino da fotografia em Portugal, encontramo-la na obra de António Sena *História da Imagem fotográfica em Portugal - 1839-1997* (1998)[96], que ao explicitar as estruturas e instituições que o praticaram assim como as suas especificidades, elabora um primeiro enquadramento desta prática entre o final do século XIX e o início do século XX (Sena, 1998, pp. 137-237).

Principiando por descrever a criação a partir de 1889 de um conjunto de instituições privadas na cidade de Lisboa, como o *Instituto Photographico* (1889-1891), a *Arnaldo Fonseca*[97] *& Comandita* (1892-1897) ou ainda o *Grémio,* que forneciam formações específicas na área da fotografia, aluguer de espaços de laboratório e venda de produtos químicos para fotografia, "O primeiro estabelecimento especialmente dedicado à fotografia de amador, com cedência de espaços de laboratório, foi o *Instituto Photographico*, em Lisboa, fundado em finais de 1889 e dirigido por Arnaldo Fonseca: "um estabelecimento onde os amadores *photographico*s podem encontrar todo o auxílio para os seus trabalhos" (*ibidem*, p.137)[98].

Por outro lado, ao explicitar a diferença entre a designação *Instituto e Escholas*, António Sena inicia uma argumentação que interessa igualmente referir: a do incremento do Ensino Profissional a partir do fim da década de 1880 do século XIX e a focalização desse ensino da fotografia na indústria química, situação que segundo o autor, manter-se-á inalterável até ao século XX, dado a Fotografia representar a esse momento, a tensão entre uma ciência industrial e uma

96 António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998).

97 Arnaldo Fonseca, que cria o *Instituto Photographico* e a *Arnaldo Fonseca & Comandita,* nasce em 1868, não sendo certa a data da sua morte, possivelmente no ano de 1936. Estuda fotografia na Marinha Portuguesa, "onde foi Preparador do Gabinete de Photographia da Escola Naval. Foi professor de fotografia, investigador de processos fotoquímicos, escritor e tradutor e pioneiro da fotografia aérea em balão (1896). Arnaldo Fonseca iniciou um, curso de fotografia na Academia de Estudos Livres, em 1 de Fevereiro de 1900, tendo a colaboração dos laboratórios da casa Worm & Rosa. Foi director técnico de pelo menos duas Oficinas de Fotografia, a primeira das quais, inaugurada em 1902, ocupava o n.º 38 da Praça dos Restauradores. Dirigiu a firma Instituto Photographico, o primeiro estabelecimento dedicado à fotografia de amador, com cedência de espaços de laboratório. Em 1906, comprou o estúdio Camacho, situado na Rua Nova do Almada, 116, a um dos filhos de João Francisco Camacho (1833-1898), mantendo o nome Camacho até 1910, quando alterou para Officinas Photographicas. Produziu obra de divulgação de técnica da fotografia, tendo escrito, a título de exemplo o "Manual-Guia do Photographo Amador", impresso em 1899, "Tratado geral de photographia" de 1891, reeditado com atualizações em 1899, 1902, 1905, 1911, o artigo "A photographia das cores, pelo método directo, pelo método indirecto e pelo método mixto", 1901 (?). Em 1898 publicou o "Album do Centenário 1498-1898: trechos d'arte manuelina, scenas da vida portugueza". Apresentou uma comunicação sobre direitos de autor no I Congresso Gráfico Português realizado no Porto em 1905 e escreveu, no mesmo ano, Propriedade Fotográfica, para a revista "Boletim Photographica", "La proprieté photographique", editados pela casa Worm & Rosa, e "Guia do fotógrafo". No ano seguinte "Pintura photographica" e em 1911, a segunda edição de "A photographia em 12 lições". Foi um dos fundadores da Sociedade Portuguesa de Photographia, em 1907, juntamente com Júlio Worm e Arnaldo de Bettencourt. Dirigiu também a publicação "Boletim Photographico (1900-1914)."
Disponível em *https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=5069&type=Autoridade*, consultado a 07 de agosto de 2024

98 Citação completa, "Tanto o *Instituto Photographico* como a estrutura que lhe sucedeu, a *Arnaldo Fonseca & Comandita,* estavam organizados em comandita, "uma forma de sociedade comercial mista (anterior à sociedade por quotas) e que permitia a existência de dois tipos de sócios: os que tinham a responsabilidade ilimitada e solidária (neste caso Arnaldo Fonseca) e os de responsabilidade limitada."
Por seu turno, " Grémio e o Instituto eram instituições "irmãs" congéneres. O Grémio possuía quartos escuros para os seus sócios e os fotógrafos deixavam de se dirigir às farmácias- Barral ou Azevedo-, drogarias ou retalhistas de produtos químicos para comprarem os seus produtos. Em 1898 funda-se outro estabelecimento, já não em comandita de apoio aos amadores, o de Worm & Rosa, que se tornará um dos centros da fotografia amadora de 900's, não apenas de Lisboa mas do país."
António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998), 137.

arte industrial[99].

> A especificidade dos cursos industriaes foi dictada pela propria classificação das industrias. Ha industrias que dependem sobretudo da sciencia, e ha-as que sobretudo dependem da arte. D'ahi os dois ramos, da sciencia industrial e da arte industrial.
> O ramo da arte industrial segue a triplice divisão das artes plasticas: à pintura corresponde a pintura decorativa, à esculptura a esculptura decorativa e à architectura a construção do mobiliario. O ramo da sciencia industrial abrange tres grupos: mechanico ou do trabalho que applica as forças mechanicas, physico ou do que applica as forças physicas, chymico ou do que applica as forças chimicas.
> (*ibidem*, p, 137-138)

O texto de Bernardino Machado *O ensino profissional* (1899), que Sena integra na sua análise e que acima transcrevemos um excerto, reforça a dicotomia entre um ensino que releva da indústria e outro que deriva da arte, ambivalência essa cujos traços ainda hoje encontramos em debate no interior do ensino artístico secundário[100].

O ensino da fotografia praticado na cidade de Lisboa entre o final do século XIX e o início do século XX, assume portanto um carácter amador, liberal e militar; as vertentes amadora e liberal sendo provenientes da iniciativa privada e encontrando-se reflectidas num conjunto de instituições que prestavam formações na área da fotografia e serviços para esta actividade, como O *Instituto Photographico* e a empresa que lhe sucedeu, *Arnaldo Fonseca & Comandita* já aqui referidas, destacando António Sena e quanto ao contexto militar, a gerência de José António Bentes da cadeira de fotografia da Escola do Exército, desde 1864 (*ibidem*, p.138)[101].

Por outro lado, o ensino da fotografia em contexto científico[102], no âmbito da medicina e em particular da microbiologia integrada no currículo das escolas médicas de Lisboa e Porto, surge

99 Questão desenvolvida por António Sena, "É importante referir o "porquê" provável da estranha designação de Instituto. O fim da década de 80 vê surgir o incremento do Ensino Profissional, em particular através de Escholas e Institutos Industriaes. A fotografia só aparece minimamente abordada enquanto parte da indústria química, não sendo qualquer disciplina ou curso específico. Esta situação prolongar-se-á no século XX. No entanto, a designação de Instituto é, provavelmente, uma resposta a essa marginalização. A fotografia parecia situar-se num ponto de tensão entre as próprias indústrias. Será uma sciencia industrial ou uma arte industrial? António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998), 137.

100 Alberto Martins Teixeira, antigo director da Escola Artística Soares dos Reis e actual professor de Matemática nesta escola, distingue dois padrões de funcionamento no interior do ensino deste estabelecimento, assentes numa diferenciação entre arte e técnica, considerando não existir no tempo presente, espaço para essa distinção, "Uma escola muito artística ao modo das Belas Artes e outra mais técnica. Ainda hoje temos a cerâmica, os têxteis e a ourivesaria em duas vertentes: a vertente Produção Artística e a versão Design de Produto; diria que a diferença entre o decorativo e o funcional! A raiz da escola é técnica, o problema é que esta divisão está a tornar-se arcaica! O 3D permite peças únicas e funcionais, por isso é muito difícil hoje em dia sustentar essas rivalidades. Não sei se é possível separar ambas, da forma como se pensava ser possível há décadas atrás." (Teixeira, 2021)

101 Citação completa, "Em contrapartida, o ensino da fotografia era comum no ensino militar desde o tempo de José António Bentes, à frente da cadeira de fotografia da Eschola do Exercito, em 1864, e de tal forma generalizado que foi motivo de chacota por parte de Fialho d'Almeida, citando o coronel Mesquita Carvalho, nas Pasquinadas. Daí que se compreendam os cursos de Arnaldo Fonseca na Escola Naval desde o final do século até 1904, ou a Missão de Marianno de Carvalho à Província de Moçambique, em 1890, com um relatório final que incluiu mais de uma centena de fotografias (infelizmente, quase sempre todas em péssimo estado de conservação por deficiência de fixagem); ou, entre 1889-91, Alfredo Augusto Freire de Andrade (1859- 1929), oficial de Engenharia e secretário particular de António Ennes, que documenta a Campanha da África Oriental num grupo extenso de fotografias que incluem paisagens, costumes e fauna. Julgo ter sido o próprio Arnaldo Fonseca quem fez a primeira demonstração em Portugal de fotografia em balão, precisamente na Escola Naval, em 1896 (referido por Vítor Hugo Duarte de Lemos como sendo Arnaldo Ferreira)." António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998), 138.

102 Ana Pereira, "Anotação sobre a Coleção de Fotografia do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana," *Alix* 3 (2023): 44-50. Disponível em https://alix.fba.up.pt/anotacoes-sobre-a-colecao-de-fotografia/, consultado a 12 de janeiro 2025.

explicitado por Maria Estela Martins no artigo *Fotomicrografia* (2014)[103].

Este ensino irá permitir o domínio dos instrumentos microscópicos necessários à pesquisa científica assim como a criação de provas fotográficas das investigações científicas, "Em Portugal, na última década do século XIX, devido à influência de pioneiros como May Figueira, Câmara Pestana, Plácido da Costa e Aníbal Bettencourt, a fotomicrografia começa a ser uma prática habitual na investigação e no ensino médico. Nas escolas Médico-Cirúrgicas de Lisboa e Porto os estudantes tinham de apresentar uma tese no último ano sobre um dos temas estudados, a dissertação inaugural. Em estudos de anatomia patológica, histologia ou bacteriologia, a publicação era, por vezes ilustrada com fotomicrografias ou desenhos microscópicos reproduzidos por processos fotomecânicos." (Martins, 2014, p.169)

E ao traçar uma cronologia histórica da fotomicrografia - técnica resultante da associação entre o microscópio e a fotografia - determinante em termos internacionais e nacionais para o desenvolvimento da botânica, da zoologia e da anatomia patológica, Maria Estela Martins atribui o espaço pioneiro no domínio desta técnica e no contexto português, ao médico e professor Carlos May Figueira[104](1829-1913) estabelecendo uma continuidade entre a prática de Carlos May Figueira e a dos professores da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa José Joaquim da Silva Amado (1846-1925), José António Serrano (1851-1906) e José Curry Cabral (1844-1920), referindo só ter encontrado uma implementação concreta da fotomicrofotografia nas escolas e hospitais portugueses, no final do século XIX, destacando o trabalho de Câmara Pestana e do Instituto de Bacteriologia de Lisboa que possuía um gabinete de histologia (anatomia microscópica) e um de fotomicrografia - para além de gabinetes dedicados à investigação e ao ensino - e centrando em Aníbal de Bettencourt o desenvolvimento da fotomicrografia no seio deste Instituto[105].

Por outro lado, Isabel Marília Peres no artigo *Fotografia médica* (2014)[106], analisa o contexto das dissertações inaugurais das escolas médico-cirúrgicas de Lisboa e Porto e das teses de doutoramento das Faculdades de Medicina[107] no período entre 1826 e 1926 e em particular, "como é que a fotografia foi usada no ensino das várias especialidades médicas, por quem, e quais foram

103 Maria Estela Martins, "Fotomicrografia," in 100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): Imagens e Instrumentos, organizado por Fernanda Madalena Costa e Maria Estela Martins, 84-108 (Lisboa: Edições 70, 2014).

104 Explicitando Martins que Carlos May Figueira, "Nos anos de 1862 e 1863, organizou cursos livros de microscopia na EMCL (Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa), em 12 lições onde utilizava 15 microscópios diferentes15, obrigando os alunos a executarem diversas técnicas, incluindo a fotomicrografia. Na última lição ensinava a fotografar com o microscópio solar, fazendo uma demonstração para os alunos, e mostrava várias fotografias que havia realizado com aquele instrumento (May Figueira, 1863)."
Maria Estela Martins, "Fotomicrografia," in 100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): Imagens e Instrumentos, organizado por Fernanda Madalena Costa e Maria Estela Martins, 84-108 (Lisboa: Edições 70, 2014), 158.

105 A investigadora descreve ainda o processo fotográfico utilizado por Câmara Pestana, "praticou a fotomicrografia utilizando placas ortocromáticas e provavelmente um instrumento da Zeiss, semelhante ao da figura 6.1.5. "(Martins, 2014, p. 165), explicitando que em 1911, aquando da reforma do ensino médico, "que privilegiou a investigação científica, foram organizados laboratórios fotográficos nos Institutos de Histologia e Embriologia(IHEFM) e de Anatomia Patológica da Faculdade de Medicina de Lisboa e nos Serviços de Clínica Cirúrgica e de Neurologia do Hospital de Santa Maria, assim como Instituto Português de Oncologia (IPO) e no Instituto de Medicina Legal, ambos em Lisboa. Foi no IHEFM, de que foi co-fundador, que Augusto Celestino da Costa, um distinto histologista e embriologista, professor da Faculdade de Medicina de Lisboa de 1911 a 1947, desenvolveu a sua actividade científica durante 43 anos, Foi iniciado na prática da fotomicrografia por Aníbal Bettencourt, que o ajudou a dirigir e a orientar a primeira instalação de fotomicrografia da Faculdade de Medicina de Lisboa. Celestino da Costa realizou centenas de fotografias microscópicas, reproduções e ampliações, tendo também ensinado a fotomicrografia. "
Maria Estela Martins, "Fotomicrografia," in 100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): Imagens e Instrumentos, organizado por Fernanda Madalena Costa e Maria Estela Martins, 84-108 (Lisboa: Edições 70, 2014), 166.

106 Isabel Marília Peres, "Fotografia Médica," in *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): Imagens e Instrumentos*, organizado por Fernanda Madalena Costa e Maria Estela Martins, 87-96 (Lisboa: Edições 70, 2014).

107 Em 1911, as escolas Médico-Cirúrgicas de Lisboa e Porto passam a denominar-se Faculdades de Medicina.

os processos fotomecânicos mais usados." (Peres, 2014, p.120)

Concluindo que,"relativamente à reprodução de fotografias com os processos fotomecânicos, verifica-se que o processo mais utilizado foi o tipográfico de meios-tons, embora se encontrem também reproduções por fototipias, especialmente nas primeiras décadas."(*ibidem*, p.122) sublinhando a utilização na dissertação de João Alberto Neves de 1901, de uma reprodução por processo de fototipia de três fotomicrografias da autoria de Aníbal de Bettencourt, confirmando a produção pessoal fotográfica de Bettencourt não só no Instituto de Bacteriologia de Lisboa como em outros contextos científicos.

Quanto à cidade do Porto, o ensino da fotografia no final do século XIX decorre igualmente em torno da aprendizagem da medicina mas também num cenário de iniciativa privada, narrado por Maria do Carmo Serén no artigo *Casas Fotográficas do Porto no século XIX (*2021)[108].

> Quando se faz o levantamento industrial de 1881, as maiores casas fotográficas são a União e a Biel, mas diversas casas fotográficas são arroladas. Procuram-se locais mais adequados à electrificação, ainda com dínamos privados e os capitalistas atentos já procuram uma concentração horizontal, comprando casas fotográficas em dificuldade e que proporcionem espaço para impressão. Já muitas casas, ao longo dos anos 80 e 90, produzem os seus próprios álbuns temáticos e são cada vez mais comuns os directores artísticos. O crescimento da impressão passa agora pela divulgação da fototipia, como suplemento em revistas e o desenvolvimento das técnicas da gravura na imprensa.
> (Serén, 2021, pp.140-141)

Neste contexto económico, social e tecnológico, diferentes estruturas de fotografia dividem o mercado existente distinguindo, "Um caso especial na actualização deve-se à Fotografia Moderna, quando o capitalista Leopoldo Cirne (antiga família portuense do Bonfim, que, após vender grande parte das suas propriedades na parte oriental da cidade, investe em diversas actividades do momento, caso da fotografia, e um outro Cirne abrirá na Rua de Santa Catarina um Velo-Club que se dedica à venda de bicicletas, artigos de montanhismo e máquinas fotográficas)."(*ibidem)*

Em 1891 e dirigida por Domingos Alvão (1869-1946), surge ainda a *Escola Practica de Photografia* no *Photo-Velo-Clu*b[109], restando-nos a dúvida não esclarecida pelos estudos citados, se este estabelecimento terá funcionado numa lógica de flexibilização entre a componente de

108 Maria do Carmo Serén, "Casas Fotográficas do Porto no Século XIX," in *Prontuário de Fotógrafos e Casas Comerciais de Fotografia no Porto (1840-1980)*, coordenado por Nuno Resende (Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2021), 131-145.

109 Teresa Mendes Flores sustenta a ligação de continuidade entre o Photo-Velo-Club e a seguidamente criada Fotografia Alvão, "O Photo-Veló-Club do Porto editava, em 1899, um Boletim dirigido por Domingos Alvão (1872-1946). Este também dirigia a Escola Prática de Photographia do PhotoVelo Club (situada na sede, no no 120 da Rua de Santa Catarina)."
Hipótese sustentada igualmente pelo Arquivo Municipal de Lisboa, "A Fotografia Alvão teve como antecessor o Atelier e Escola de Fotografia, pertencente ao Photo Velo Club, inaugurado em janeiro de 1902 por iniciativa de Raúl Teixeira, e tinha como operador gerente Domingos Espírito Santo Alvão."
Teresa Mendes Flores, "Maria Pia Fecit / Feito Por Maria Pia: Observada e Observadora. Algumas Reflexões sobre Questões de Género a Partir do Caso da Rainha Maria Pia, Fotógrafa," *Revista de Comunicação e Sociedade* 32 (Dezembro 2017): 114 https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2753.
Arquivo Municipal de Lisboa, disponível em https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/Result.aspx?id=16744&type=Autoridade, consultado a 07 de agosto de 2024.

formação e a comercialização de produtos e serviços para a prática fotográfica, tal como as suas congéneres que no mesmo período operavam em Lisboa.

Um contexto de ensino da fotografia, religioso e para um público feminino, é por sua vez descrito por Nuno Resende em *O Álbum da Sancta Casa da Misericórdia do Porto - Fonte Histórica e Objecto Artístico* (2021)[110], fixando o historiador em 1895 a introdução da disciplina de "photographia e telegrafia" na formação das Órfãs do Recolhimento de São Lázaro, instituição ligada à Misericórdia do Porto, "a este respeito da paulatina introdução da fotografia na vida da Santa Casa da Misericórdia do Porto, não podemos deixar de assinalar os estudos fotográficos incluídos na formação das órfãs do Recolhimento de São Lázaro. Em 1895, assinala-se na categoria de instrução especial, uma disciplina de "photographia e telegrafia"50, cujo objectivo era fazer boas telegrafistas ou fotógrafas." (Resende, 2021, p.246)

E por último, António Sena (1998) considera ainda a proposta de um *Curso de História da Arte,* apresentada em 1907 por Joaquim de Vasconcellos (1849-1936) à A*cademia Portuense de Bellas Artes* como um dos antecedentes do ensino da fotografia em Portugal (p.200)[111]. Formação esta baseada numa componente de material ilustrativo, com clichés da Casa Biel e projeções luminosas fornecidas por uma empresa de Paris, contando com um orçamento para fotógrafo e desenhador, e avançando Sena a hipótese do fotógrafo em causa ter sido Marques Abreu (1879-1958).

110 Nuno Resende, "O Álbum da Santa Casa da Misericórdia do Porto: Fonte Histórica e Objeto Artístico," in *Misericórdia, Liberdade, Património*, coordenado pela SCMP (Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2021), 231-250.

111 Citação completa, "Em Novembro de 1907, Joaquim de Vasconcellos redigiu uma proposta de um Curso de História da Arte que apresentou à consideração da Academia Portuense de Bellas Artes, então secretariada por José de Brito. A resposta só veio em 1909. Uma parte substancial da proposta consistia, como já era habitual vinda de Joaquim de Vasconcellos, em material illustrativo e, em particular, em clichés da Casa Biel e Projecções luminosas da Casa E. Maro, de Paris. Foi uma odisseia sem resultados que dispenso contar. A machina de projecção continuava encaixotada em 1913. No entanto, é importante referir que, no orçamento apresentado por Joaquim de Vasconcellos, os honorários do photographo e do desenhador eram os mesmos, tal como eram as despezas de viagens de estudo para o prhotographo e para o próprio regente do Curso. É bem provável que o photographo em vista fosse Marques Abreu. Outra série de conferências, estas sim, foram realizadas, em 1909, no Lyceu Central do Porto, com projecções a partir da terceira conferência, em Fevereiro de 1909."
António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998), 200.

Figura 2
E. Mazo, *Egypto Scriba - statue en bois,*[s/d], Paris, Diapositivo de lanterna mágica a preto e branco, Colecção departamento de Fotografia EASR

Consideramos a hipótese do diapositivo de lanterna mágica, exibindo a legenda *E. Mazo Paris,* existente na colecção do departamento de Fotografia da Escola Artística Soares dos Reis e acima reproduzido (fig.2), ter integrado o material ilustrativo referido por António Sena. Sendo possível que a sua incorporação no espólio da Escola Soares dos Reis tenha acontecido por via da actividade de Marques Abreu na Escola Industrial Infante D. Henrique[112] enquanto director do curso de Gravura Química e professor da disciplina de *Tecnologia*.

Após este primeiro mapeamento, constatamos que a concretização do ensino da fotografia em Portugal no final do século XIX acontece em termos geográficos primeiramente nas cidades de Lisboa e do Porto, atravessando os contextos da intervenção privada, militar, científica e religiosa.

112 António Sena refere ainda que Joaquim de Vasconcellos irá, a partir de 1908, apelar à introdução do Ensino da História da Arte nos liceus com base na, "capacidade ilustrativa das artes gráficas e na facilidade do registo fotográfico aquando das excursões escolares.", integrando uma citação de Joaquim de Vasconcellos de *Theoremas para o Estudo,* "O ensino da historia deve ser vivo, hoje, palpitante, em face do monumento, da estatua, da téla, da gravura, da photographia, da planta topographica, do desenho e do esboço. O livro illustrado pela Arte invadiu tudo."
António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998), 201.

2.2 Ensino técnico e artístico: génese e cronologia

> Coube ao Marquês de Pombal, no reinado de D. José, promover, em Portugal, o ensino técnico-profissional. Foi o primeiro país da Europa a estabelecer essa organização, por alvará de 19 de maio de 1759, principalmente com as escolas técnicas do setor têxtil, que tinham grande centralidade na região da Covilhã e no Norte do país. Posteriormente, esse ensino foi incrementado pela ação de Fontes Pereira de Melo, ao promulgar o Decreto de 30 de dezembro de 1852. (Martins e Martins, 2016, p.10)

Quanto à génese do ensino técnico-profissional em Portugal, Martins e Martins (2016)[113] referem Marquês de Pombal enquanto protagonista inicial da sua promoção, apontando um percurso cheio de, "avanços e recuos estreitamente ligados à evolução política do país." (p.8) incluindo no final do século XIX, "o decreto de 20 de dezembro de 1864, promulgado por João Crisóstomo de Abreu e Sousa, que dividia o ensino industrial em ensino geral, comum a todas as artes e ofícios/profissões industriais, e em ensino especial, para as diversas artes e ofícios" (*ibidem*, p.11) e ainda a criação em 1885 por António Augusto de Aguiar de, "uma escola industrial na Covilhã e mais oito escolas de desenho industrial para esse tipo de ensino, com uma estrutura sistemática e completa de formação, aplicada ao setor industrial, sobretudo ao nível local ou regional. " (*ibidem*)

Este ensino contará durante o século XX com um conjunto de reformulações, em 1918 no contexto da Primeira República, em 1930 durante a Ditadura Nacional, em 1948 já no período Estado Novo[114], após o 25 de abril de 1974 e em 1983.

Quanto à edificação do ensino industrial e técnico em Portugal, ela decorre pela via da extinção do ensino ligado às corporações, de forma alinhada com um movimento ideológico-pedagógico global (Alves et.al, 2009)[115] e obedecendo a dois critérios, "por um lado tem o papel de integrar os alunos no contexto social e, por outro, de diferenciar para poder cumprir o papel específico que a sociedade lhes tem destinado." (*ibidem,* p.17)

Constatando estes autores que a, "escolarização massiva das formações profissionais e técnicas dos jovens no sistema educativo público foi uma opção portuguesa (e francesa, por exemplo) mas não constitui a regra geral." (*ibidem*, p. 20)

E afirmando que a escolha do tipo de ensino técnico a pôr em prática em Portugal terá como razões, "a preparação de quadros na indústria, na agricultura e no comércio" (*ibidem*, pp. 20-21)[116], a

113 Ernesto Martins e Susana Martins, "A Visão do Ensino Técnico-Profissional Português: Evolução Histórica das Medidas e Rupturas," *Boletim Técnico do Senac* 42, nº 2 (maio/agosto 2016): 6-31.

114 Entre 1971-73 e com Marcello de Caetano na governação, um projecto de remodelação educativa, vulgarmente denominada "reforma Veiga Simão" irá ser delineado, mas as propostas que comporta na área do ensino técnico, não serão efectivamente aplicadas.

115 Referindo como, "germinava a ideia da imprescindível articulação entre educação, trabalho (profissão), progresso e criação de riqueza."
Luís Alves, Pedro Rodrigues Sousa, Teresa Tourrinha Morais e Francisco Miguel Veloso Araújo, *Ensino Técnico (1756-1973)* (Lisboa: Editorial do Ministério da Educação, 2009), 20.

116 Decorrente do Decreto nº 5029 de 1 de Dezembro de 1918 e no qual se afirmava, "É mister organizar o ensino técnico em moldes que o tornem essencialmente prático e útil. O ensino técnico deve constituir um sistema completo e não uma série de estabelecimentos escolares, individualmente bons, mas desconexos e sem espírito de orientação comum. O ensino técnico é necessário organizá-lo

necessidade de uma rede escolar, "coerente, lógica e eficaz" (*ibidem*, p.22)[117] assim como uma, "crescente preocupação em olhar para o mundo com os pés bem assentes na "nacionalidade"." (*ibidem*)

Um outro aspecto avançado por este estudo, prende-se com a relevância dos professores no seio deste ensino[118] e a integração da possibilidade de contratação de mestres fora do país, "O ensino profissional tem de formar duas classes de operários: a dos que trabalham segundo as condições actuais da localidade, conforme às normas e tipos de produção correntes e julgados bons; e a daqueles, cuja mão de obra deverá ser diversa, mais perfeita ou mais completa do que na actualidade se realiza. No primeiro caso, poderemos encontrar, entre nós mestres hábeis; no segundo, pelo contrário, será necessário procurá-los nos países em que a respectiva mão-de-obra estiver mais adiantada." (*ibidem*, p.24)

Numa abordagem potenciadora de desnivelamentos internos, em termos das condições sócio-profissionais dos mestres assim como de uma separação efectiva entre profissionais nacionais e internacionais.

Quanto à análise da reforma educativa de 1918, os autores consideram que esta assentou numa lógica de interdependência entre ensino técnico, indústria e economia de mercado.

> Serão os países de organização escolar mais prática, os que vencerão nas lutas da indústria e do comércio, os dois grandes e fundamentais elementos de prosperidade dum povo. O país que possuir melhores operários, melhores engenheiros e melhores comerciantes e que tiver a felicidade de organizar rapidamente a sua indústria e o seu comércio, fruirá as glórias do triunfo
> (*ibidem*, p.27)

Numa ligação cujas consequências finamente resumem, "escola de massas, sociedade industrial e economia de mercado deviam caminhar paralelamente e com fins complementares" (*ibidem*, p. 28)

Considerando a influência do contexto internacional do pós-segunda guerra mundial na definição de um panorama ideológico-político específico[119], os autores relembram ainda como o

desde a raiz, fazendo-o aprofundar no solo pátrio para assimilar as características fisiológicas do nosso povo, da nossa história e da nossa tradição, até às ramadas mais distantes, às folhas mais verdes, às flores de maior brilho, aos frutos mais belos, que nos façam integrar no movimento e na vida mundial. (...) O sistema do ensino técnico é uma linha recta partindo da nacionalidade e terminando no mundo (...)"
Luís Alves, Pedro Rodrigues Sousa, Teresa Tourrinha Morais e Francisco Miguel Veloso Araújo, *Ensino Técnico (1756-1973)* (Lisboa: Editorial do Ministério da Educação, 2009), 20- 21.

117 Filiada na," iniciativa de Fontes Pereira de Melo, em 1852, criando o ensino industrial"
Luís Alves, Pedro Rodrigues Sousa, Teresa Tourrinha Morais e Francisco Miguel Veloso Araújo, *Ensino Técnico (1756-1973)* (Lisboa: Editorial do Ministério da Educação, 2009), 22.

118 Análise alavancada no Decreto de 24 de Novembro de 1898.

119 Os autores baseiam-se na obra de Joaquim Azevedo *O Ensino Secundário na Europa* (2000) quando afirmam,"A análise do processo de construção do Estado-nação e da expansão da escolarização de massas, em mais de cem países, desde meados do século XIX, permitiu verificar que o crescimento das frequências escolares rondou os 5% por década até 1940. Após segunda guerra o ritmo de crescimento subiu para cerca de 12% por década. (...) Apontam-se dois factores como causas desse incremento: por um lado, a pressão política internacional para instaurar em toda a parte o modelo do Estado-nação, por outro lado a legitimação da relação estreita entre esse modelo e a escolarização de massas, relação suportada pelas teorias do capital humano e da modernização económica e política."
Luís Alves, Pedro Rodrigues Sousa, Teresa Tourrinha Morais e Francisco Miguel Veloso Araújo, *Ensino Técnico (1756-1973)* (Lisboa:

relatório da reforma do ensino técnico de 1948 apontava já possíveis entraves pedagógicos e ideológicos que a implementação do ensino técnico poderia suscitar.

> Uma longa tradição escolar de tipo abstracto leva certos sectores a subestimar o valor formativo do ensino técnico. No entanto, o operário devia também pensar e a pessoa culta trabalhar manualmente e assim, ambos seriam pessoas no melhor sentido (*ibidem*, p.3)

De forma a desenhar o cenário material da nossa investigação, a partir de 1918, o ensino técnico-profissional em Portugal passa a estar sob a alçada das escolas industriais, instituindo-se em 1922 um ensino das artes gráficas na Escola Industrial Infante D. Henrique no Porto[120]. Sendo no seio do curso do curso de Gravura Química, criado nesta escola entre 1930 e 1932, que no contexto da disciplina de Tecnologia - primeiramente leccionada por Marques Abreu que acumula igualmente a função de director de curso - decorrerá a operacionalização de um discreto ensino da fotografia,

A explicitação da tese do *primeiro contributo* para o ensino da fotografia ter acontecido no seio do ensino técnico desta escola, que aqui defendemos e que enforma o capítulo quatro desta investigação, será igualmente defendida por Maria Alzira Monteiro no manuscrito *Contributos para uma história do ensino da fotografia e da fotogravura em Portugal,* "Presentemente, ministra-se o ensino da fotografia normal ao nível dos cursos complementares de Artes Gráficas com pouco mais do que uma existência adquirida há meio século. Desta existência, nasceu o primeiro contributo para a fotografia no Ensino Técnico em Portugal, na Escola Industrial Infante D. Henrique, no Porto." (Monteiro, s/d, p.1)

Debruçamo-nos agora sobre a reforma do ensino técnico de 1948, cuja análise permitir-nos-á demonstrar como o ensino da fotografia no contexto da escola pública[121], encontra uma genealogia comum com a do ensino técnico na primeira metade do século XX.

Editorial do Ministério da Educação, 2009), 29-30.

120 No artigo *Algumas notas sobre o ensino das artes gráficas- a propósito duma visita à escola industrial Infante D, Henrique, do Porto* de António Teixeira de Araújo, publicado no jornal *O Gráfico* (1954) explicita-se este ensino, "O ensino das Artes Gráficas, instituidos por solicitação da Associação dos Industriais Gráficos do Porto, foi criado, na Escola Industrial Infante D. Henrique, pelo Decreto 8:407, de 25 de Agosto de 1922 e pela primeira vez ministrado oficialmente em Portugal e neste estabelecimento de ensino, há cerca de 32 anos. (...) aquele ensino regulava-se pelo Decreto 5:029, de 1 de Dezembro de 1912; constava do grau preliminar (um ano), curso geral diurno e ensino de aperfeiçoamento. O grau preliminar precedia o curso geral em neste, a característica profissional era dada pela frequência das oficinas." Assim como a divisão desta formação em três ciclos distintos, "que vão de 1922-23 a 1929-39, 1930-31 a 1947-48 e de 1948 até ao presente."
O Decreto-Lei n.º 5029 é incorrectamente citado, sendo a data correcta: 1 de Dezembro de 1918.
António Teixeira Araújo, "Algumas Notas sobre o Ensino das Artes Gráficas - A Propósito duma Visita à Escola Industrial Infante D. Henrique, do Porto," *O Gráfico - Boletim Mensal da Federação Nacional dos Sindicatos dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos* (1954): 32-35.

121 Na bibliografia consultada, consideramos ausente a análise da especificidade do ensino da fotografia havendo estudos sobre o ensino industrial e técnico, incluindo a Escola Industrial Infante D. Henrique na cidade do Porto (Alves, 2014 e 2019) e o percurso da escola Soares Reis durante o Estado Novo (Caetano, 2012).

2.3 A reforma de 1948: consenso ou batalha cultural?
2.3.1 Os argumentos pedagógicos

Observando o grau de planificação do projecto de reforma do ensino técnico de 1948[122], as questões ideológicas e pedagógicas inerentes ao seu desenho assim como as características dos intervenientes da sociedade civil chamados a participar na sua elaboração - directores das escolas industriais, industriais das artes gráficas assim como os presidentes dos grémios e dos sindicatos nacionais[123]- colocamos em relação as políticas educativas plasmadas no relatório oficial da reforma, publicado em *Escolas Técnicas, Boletim de Acção Educativa,* com os argumentos teóricos sobre pedagogia esgrimidos no debate público português desde o início do século XX, por autores como Faria de Vasconcelos (1880 - 1939), Bento de Jesus Caraça (1901-1948) e António Sérgio (1883-1969).

Podendo esta reforma e o texto que a consubstancie, aparentar-se à primeira vista a um objecto oriundo do diálogo e do consenso, no que diz respeito ao espaço acordado ao indivíduo e ao colectivo na construção social ou ainda a integração de conceitos como *educação para o trabalho* e *homo faber*[124], uma questão ganha no entanto forma à medida que avançamos na investigação.

Cristalizará este projecto pedagógico a luta pela afirmação[125] de abordagens ideológicas

122 Sérgio Grácio na obra de 1986 *Política Educativa como tecnologia social - As reformas do Ensino Técnico de 1948 e 1983,* precisa a temporalidade desta reforma do ensino técnico, "a Comissão é nomeada em 1941, o seu Relatório está pronto em 1944 e só em 1948 o dispositivo legal fica completo."
Temporalidade essa profusamente detalhada por José Eduardo de Vasconcelos Casqueiro Cardim em *Do ensino industrial à formação profissional – As políticas educativas de qualificação em Portugal II volume* (2005), começando por determinar que, "Os trabalhos da reforma foram dados por encerrados em 27/7/1944, data em que foi enviado formalmente o respectivo relatório ao ministro, Mário de Figueiredo."
Passando de seguida para a data de, "1946, nos termos da orgânica do estado novo, a reforma foi apresentada à Câmara Corporativa que apreciou o projecto, dando sobre ela parecer." (ibidem, p. 578) avançando ainda para, "A Lei nº 2.025 foi aprovada, a 19/6/1947, com pequenas alterações relativamente à proposta incial." (ibidem, p.586), e referindo por fim que, "Em 25/8/1948 é publicado pelo decreto 37.029, o Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial. Com 600 artigos o estatuto regulamenta cuidadosamente os aspectos de funcionamento do sistema, desde as escolas e o ensino, aos serviços de direcção e administração, ao pessoal docente, e auxiliar, funcionamento das escolas e outras disposições gerais e transitórias. O pormenor do articulado reflecte a experiência de regulamentação acumulada nas sucessivas reformas que se procurou, aqui, integrar. O estatuto anexa ainda mapas com os cursos e a respectiva distribuição por escolas."
Sérgio Grácio. *Política Educativa como tecnologia social - As reformas do Ensino Técnico de 1948 e 1983 (*Lisboa: Livros Horizonte, 1986), 101.
José Eduardo de Vasconcelos Casqueiro Cardim, *Do Ensino Industrial à Formação Profissional: As Políticas Educativas de Qualificação em Portugal*, II volume (Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2005), 598-589.

123 A publicação do Estatuto do Trabalho Nacional (Decreto-Lei n.º 23:048) em 1933, altera o conjunto das relações laborais e sindicais em aplicação em Portugal.
Raquel Varela e Roberto Della Santa em *Breve História de Portugal: A era contemporânea (1807-2020),* desenham o contexto ideológico no qual esta alteração das leis laborais e sindicais decorre, "Um dos princípios basilares do Estado Novo e de todos os regimes fascistas ou análogos vai ser a "interdição" da luta de classes, numa afirmação ideológica que recusa a existência pública de tal noção – nem classes, nem luta, tudo pela nação, corpo uno e harmonioso, organizado segundo os princípios da ideologia do corporativismo, como previa o Estatuto do Trabalho Nacional (...) A ditadura proíbe de imediato a greve e o *lockout*. No corpo uno, não podia haver qualquer laivo de contradição. O decreto-lei nº 23 203 de novembro de 1933 equipara a greve política à rebelião e coloca os grevistas sob a alçada de tribunais militares especiais. A reorganização sindical decretada impunha que todos os sindicatos ou se reestruturassem ou perdessem os seus bens, meios e sedes, podendo, daí, ser perentoriamente dissolvidos."
Esclarecendo ainda que, "Para disciplinar o preço da força de trabalho e impedir a luta de classes, o regime proibia a liberdade de imprensa e de expressão. A Constituição de 1933, plebiscitada já sob a égide de Salazar, prevê a restrição legal, administrativa e, no limite, policial, das liberdades, direitos e garantias fundamentais. A existência da censura, a polícia política, a proibição dos partidos políticos e a supremacia *de facto* do presidente do Conselho de Ministros não deixa sombra de dúvidas sobre o seu carácter real."
Raquel Varela e Roberto Della Santa, Breve História de Portugal: A Era Contemporânea (1807-2020)(Lisboa: Bertrand Editora, 2023), 316, 319.

124 A questão do *homo faber* foi explicitada no capítulo um desta tese.

125 No contexto da luta ideológica, Macioniro Celeste Filho analisa no artigo *A Escola Nova autoritária proposta nos primórdios do Estado Novo em Portugal* (2022) a, "Campanha pelo saneamento da escola e pela criação da Escola Nova", levada a cabo durante o ano de 1934 no jornal *Diário da Manhã;* e que se por um lado procurou identificar e neutralizar a posição e os defensores do movimento pedagógico de carácter progressista "Escola Nova", por outro lado introduziu a ideia de uma outra "Escola Nova",

distintas? Mais concretamente, uma pedagogia assente nas premissas do Estado Novo - governo autoritário, de cariz fascista, corporativo, anti-comunista e pró-católico - e uma outra incorporando o movimento pacifista da Escola Nova e as premissas ideológicas do materialismo dialéctico[126]?

No elencar dos argumentos pedagógicos em discussão ao momento da reforma, encontramos apoio na obra *A pedagogia portuguesa contemporânea* (1979) na qual Rogério Fernandes (1933-2010) coloca as bases da pedagogia científica da Primeira República, fazendo emergir a centralidade de três autores: Faria de Vasconcelos e uma pedagogia experimental, António Sérgio e uma pedagogia para o ressurgimento nacional e por fim, Bento de Jesus Caraça e a cultura integral do indivíduo na defesa de uma escola única.

De forma a apresentar o movimento da Escola Nova, apropriamo-nos da síntese de Margarida Louro Felgueiras (2020).

> A "Escola Nova" como pedagogia é sobretudo uma perspectiva, um experimento educacional e social, que se foi afirmando no final do século XIX. Resultado de variadas ações e experiências individuais, de pedagogos com formações e perspectivas sociais diversas, une a Escola Nova um conjunto de postulados em torno da criança, da sua liberdade e do seu interesse na aprendizagem, aos quais se devem subordinar as finalidades da educação e a acção do educador.
> (Felgueiras, 2020, p.49)[127]

perfeitamente sintetizada no título da capa de 28 de Março de 1934 deste jornal, " Para o Estado Novo, Escola Nova!"
Macioniro Filho identifica como responsável pela campanha, a ala mais à direita do partido *União Nacional*, numa acção que à luz do tempo presente integramos numa lógica estratégica de "Janela de Overton", ao procurar fazer pressão e estender o campo do dizível no espaço público, de forma a que a posição do Estado Novo pudesse ser entendida como mais equilibrada porque não tão extrema, face à posição expressa nos artigos publicados no Diário da Manhã, procurando ao mesmo tempo eliminar a credibilidade do opositor, neste caso o movimento da Escola Nova.
Macioniro Celeste Filho, "A Escola Nova Autoritária Proposta nos Primórdios do Estado Novo em Portugal," *Revista Brasileira de História da Educação* 22, e2 (2022), https://doi.org/10.4025/rbhe.v22.2022.e238
Quanto à "Janela de Overton", trata-se de um conceito formulado por Joseph P. Overton(1960-2003) em meados dos anos noventa do século XX, em torno das possibilidades do discurso público e político. Pretendendo elaborar um modelo de análise da reacção dos políticos face a diferentes quadros eleitorais, "A Janela de Overton é um modelo para compreender como as ideias na sociedade mudam ao longo do tempo e influenciam a política. O conceito central é que os políticos estão limitados no que às ideias políticas que podem apoiar — geralmente só promovem políticas que são amplamente aceites pela sociedade como opções políticas legítimas. Essas políticas situam-se dentro da Janela de Overton. Outras ideias políticas existem, mas os políticos arriscam perder o apoio popular se as defendem. Essas políticas situam-se fora da Janela de Overton."
Disponível em https://www.mackinac.org/OvertonWindow, consultado a 06 de agosto de 2024.

126 Base filosófica do pensamento marxista como o sintetiza Álvaro Cunhal (1913-2005) em *Partido com Telhados de Vidro* (2002), "Daí as "três partes constitutivas" do marxismo-leninismo: o materialismo dialéctico como base filosófica; a teoria económica relativa ao capitalismo cuja "pedra angular" é a lei da "mais-valia"; e a teoria do socialismo e do comunismo relativa ao objectivo histórico da construção de uma sociedade sem exploradores, nem explorados."
E m *Quem pode ser no mundo tão quieto?- Uma introdução ao pensamento de Marx* (2024), Pedro Santos Maia desenha a dimensão filosófica deste conceito, "A ontologia materialista e dialéctica de Marx revela assim conceitos como devir, historicidade, interligação universal, heterogeneidade, interpenetração de opostos. Tudo está ligado a tudo, em permanente movimento, num devir universal e imparável, em que opostos interagem e se contradizem, gerando o novo, o qual, por sua vez, não é estático, contendo em si a possibilidade e abertura para novos desenvolvimentos."
Quanto aos pedagogos portugueses Faria de Vasconcelos abordará em 1900 no texto *O Materialismo histórico e a reforma religiosa do século XVI* a aplicação do materialismo dialéctico ao contexto da História, "para o materialismo histórico todo o fenómeno social, em geral, é uma especificada *formação de especificadas condições históricas* que basilarmente e em *última instância,* deriva do *desenvolvimento das forças produtivas* e do *processus dialéctico* "para quem o segredo da dinâmica social está na *antítese* que de tempos a tempos se verifica entre o desenvolvimento e o progresso dos modos de produção e a inércia das relações jurídicas da produção."
Álvaro Cunhal, *O partido com paredes de vidro (*Lisboa: Edições Avante, 2002), 22
Pedro Santos Maia. *Quem pode ser no mundo tão quieto?- Uma introdução ao pensamento de Marx (*Lisboa: Edições Avante, 2024), 20.
Faria de Vasconcelos. *Obras completas I (1900-1909) (*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986), 17.

127 Margarida Louro Felgueiras, "Dois Portugueses no Movimento Internacional da Escola Nova: Faria de Vasconcelos e António Sérgio," in *Movimento Internacional da Educação Nova*, organizado por Diana Gonçalves Vidal e Rafaela Silva Rebelo, 48-69 (Belo

Quando pela acção do pedagogo Adolphe Ferrière (1879-1969) este movimento transforma-se na Liga Internacional pela Educação Nova[128], "vai procurar aglutinar pessoas e influenciar as políticas educativas de diferentes países"(*ibidem)* considerando Felgueiras e no contexto português, as contribuições de Faria de Vasconcelos e de António Sérgio.

Quanto a Bento de Jesus Caraça, o matemático português explicita na conferência realizada em 1933[129] *A cultura integral do indivíduo - Problema central no nosso tempo,* o modo como a educação e, de forma mais lata, como cada sociedade, a cada momento espácio-temporal afronta, "dois princípios contrários - o individual e o colectivo".

> no seio das sociedades humanas manifestam-se permanentemente dois princípios contrários - o individual e o colectivo - de cuja luta resultará um estado superior dessas mesmas sociedades, em que o primeiro princípio - o individual - chegado a um elevado grau de desenvolvimento, se absorverá no segundo.
> (Caraça, 2021, p.25)

Expondo nestas primeiras linhas o quadro no qual desenvolve a sua análise[130] tal como resumido por Rogério Fernandes, "o princípio dialéctico da luta de classes como chave interpretativa da história." (1979, p. 129)[131], orientando-se o pensamento pedagógico de Bento de Jesus Caraça em torno de duas noções, "da cultura integral do indivíduo como objecto a alcançar e a defesa da escola única como princípio organizador do ensino." (*ibidem*)

Ao recusar, "as concepções burguesas que conferem às «élites» uma força histórica renovadora decisiva, Caraça considerava que todos os homens eram chamados a resolver os seus próprios problemas, pelo que a questão da cultura de toda a humanidade era para ele a questão central" (*ibidem*) considerando que, "não poderia ser, portanto, monopólio de uma «élite», mas

Horizonte: Fino Traço Editora, 2020).

128 No documentário de Joanna Grudzinksa *Quand l'utopie fasait école 1918-1939* (2013), a *Escola Nova* é descrita como um movimento plural e pacifista, onde se cruzaram pedagogos firmemente opostos à escola tradicional, vindos de espaços ideológicos distintos (católicos, protestantes, quakers, feministas, teosofistas, espiritualistas e socialistas) e unidos pelo objectivo de inventar uma educação nova para uma criança nova e que não fará jamais a guerra. Grudzinksa refere o 1.º Congresso Internacional da *Escola Nova* realizado em Calais em 1921, no qual cento e cinquenta participantes de uma dezena de países formam a *Liga Internacional pela Educação Nova* presidida por Adolphe Ferrière, Elisabeth Rotten e Beatrice Ensor.
No manifesto produzido neste congresso, aponta-se no seu artigo primeiro, "o objectivo essencial de toda a educação é preparar a criança a querer e a realizar na sua vida a supremacia do espírito", referindo o artigo segundo que,"a educação deve respeitar a individualidade da criança", indicando o artigo terceiro que, "a criança é um ser humano consciente da sua dignidade de homem" e o artigo quarto sublinhando que,"a competição egoísta deve desaparecer da educação e deve ser substituída pela cooperação."
Igualmente relevante no contexto deste movimento, será a discussão que a partir da década de trinta do século XX separa o francês Célestin Freinet (1896-1966) do suíço Adolphe Ferrière: se a escola nova é destinada às crianças da burguesia ou às do povo, apontando Ferrière a necessidade de uma elite para guiar o mundo.
Disponível em *https://www.youtube.com/watch?v=EO5u8Vduk8g&t=133s*, consultado a 22 março 2025.

129 Realizada a convite da União Cultural Mocidade Livre.
Bento de Jesus Caraça, A *cultura integral do indivíduo problema central do nosso tempo (*Lisboa: Edições Avante, 2021).

130 As palavras coligidas por Rómulo de Carvalho, clarificam a importância do matemático no contexto da pedagogia nacional e o seu papel enquanto opositor político ao Estado Novo, "Bento de Jesus Caraça, figura digníssima de democrata, que tanto viria a sofrer com a Ditadura em anos futuros, foi nomeado, em 1928, para fazer parte de uma comissão destinada a estudar as providências mais convenientes para a extinção do analfabetismo, execução de construções escolares e reorganização das Escolas Normais e, mais para o fim do ano, para estudar a reforma do ensino secundário"
Rómulo de Carvalho, *História do Ensino Em Portugal (*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), 720.

131 Rogério Fernandes, *Pedagogia portuguesa contemporânea* (Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, 1979).

uma reivindicação para a humanidade inteira, o que, por outro lado, pressuporia a emancipação económica dos homens e, portanto, a eliminação da ordem burguesa e a supressão do capitalismo." (*ibidem*, p. 130)

Bento de Jesus Caraça estabelece portanto como princípio que, não só as elites não são o motor da renovação histórica, como a cultura é um elemento central na sociedade, englobando toda a população, e que a partir do momento em que a cultura está intimamente ligada às condições materiais da existência, é necessária uma emancipação económica, só possível pela mudança de paradigma político. E embora a questão escolar não seja evocada na conferência de 1933, Rogério Fernandes afirma que para Jesus Caraça a educação deveria ser, "considerada como o desenvolvimento multilateral da personalidade e como um direito de todos os indivíduos, o que constitui o cerne da sua democratização." (*ibidem*)

Numa outra conferência denominada *Escola Única* (1935), vai considerar ainda, "indispensável proceder a uma reorganização completa dos sistemas nacionais de educação" (*ibidem*, p.131), tendo em conta uma mudança de paradigma do homem face à cultura e da escola face à sociedade. E ao recusar, "a pseudo-neutralidade da escola perante a sociedade, Caraça traçou nesta conferência uma sinopse histórica em que mostrava a interdependência entre os interesses da classe dominante e a extensão e o conteúdo da escolaridade. "(*ibidem*, p.131)

Definindo como base da sua visão o facto que, independentemente das condições materiais iniciais de cada indivíduo e de qualquer dos parâmetros do seu contexto envolvente, a concepção que devia orientar a Escola Única é, "«a de abolição de privilégios perante a cultura - privilégios de sexo, privilégios de dinheiro, privilégios de crenças. A natureza humana é uma e todo o ser humano é, por consequência, portador dos mesmos direitos; a todos deve, portanto, ser proporcionada a completa aquisição dos conhecimentos que permitam viver dignamente a vida, conforme as suas capacidades - uma só condição, uma só dignidade, uma só escola»"[132] (*ibidem).*

A questão da instrução sob uma perspectiva humanista, foi igualmente abordada por Faria de Vasconcelos[133] no texto de 1907 *O ensino ético-social das multidões*, "Dentre os direitos que

132 Citação completa, "As quatro condições necessárias à concretização real do principio da igualdade escolar, do livre desenvolvimento das capacidades individuais, eram a coeducação, o laicismo, a gratuitidade e a selecção em função da capacidade e não da posição social. Condições necessárias mas não suficientes, pelo que, dizia Caraça, nos cumpria pugnar pelas demais condições igualmente necessárias e que, obviamente, eram as económicas e políticas. Quanto à não-discriminação escolar em função do sexo, Caraça reconhecia não existir, além das diferenças de natureza fisiológica, nada que inferiorize a mulher em relação ao homem perante a cultura, pelo que não tem fundamento uma escola diferenciada segundo os sexos. As distinções, caso existam, deveriam surgir apenas ao nível da escola profissional, mas não no plano da formação cultural básica. Em relação ao laicismo, Caraça referia a posição da Igreja Católica na defesa do ensino privado, não muito dissemelhante da posição de meios de extrema-esquerda radical em posição de desconfiança perante o Estado. Defendia, depois, a total gratuitidade do ensino e a aplicação estrita do princípio da selecção consoante as capacidades, conjugados com o da obrigatoriedade, anulando, energicamente todos os argumentos que se opunham à institucionalização de um ensino não-pago, e denunciando-lhes o propósito de manter uma escola de classe como forma de conservar nas mãos o monopólio da cultura e, por conseguinte, a direcção da sociedade.
Rogério Fernandes, *Pedagogia portuguesa contemporânea* (Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, 1979), 132.

133 Quanto ao percurso de Faria de Vasconcelos, Martins e Martins (2016) referem, "o empenhamento de Faria de Vasconcelos (1880-1939) na *Educação Popular* (Revista da Universidade Popular), para constituir os serviços de orientação profissional em Portugal, não esmoreceu. O seu entusiasmo conduziu à criação do Instituto de Orientação Profissional, em 1925."
Apontando ainda que a aplicação nacional dos métodos de Vasconcelos falhou, "Nos finais da década de 1920 e durante a década de 1930, a situação da organização escolar contrastava com os projetos idealizados por Faria de Vasconcelos (1931) com os conhecimentos fornecidos pela psicologia genética sobre o desenvolvimento da criança e dos adolescentes. A institucionalização da escolaridade obrigatória apenas durante três anos e a dificuldade, sobretudo econômica, para muitos prosseguirem nos estudo impediam o acesso ao ensino superior, tudo isso reforçado pela visão salazarista de sociedade de feição tradicionalista, imobilista, e po preocupações quase exclusivamente centradas na contribuição da escola para legitimação ideológica desse modelo de sociedade

uma evolução ideal insculpiu na fachada das reinvindicações humanas destaca-se indelevelmente o direito à instrução." (Vasconcelos, 1986, p.81)[134]

Enumerando as condições sócio-económicas e culturais que impedem a realização do direito humano à instrução, "A desigualdade económica, o jogo desordenado e regressivo das selecções sociais, a sobrevivência hipostática de tradições e instituições desenraizadas no solo histórico actual impede a sua actuação positiva."(*ibidem*) detalhando quem deve ser instruído e porquê!

> É necessário que se instrua o trabalhador do campo e da oficina para que se tire da natureza todos os recursos e compreenda a matéria do seu trabalho, os fénomenos agrários e industriais que se passam aos seus olhos; fazê-lo um ser inteligente que raciocine os meios para atingir os fins; estimular-lhe o espírito associativo agregando-os em cooperativas e sindicatos que os tornem forte na vontade e enérgicos na acção; educá-los moralmente sem prejuízos de casta nem de confissão religiosa com uma moral independente, científica e humana; renovar e elevar o seu gosto artístico por uma arte sadia e robusta que sirva para fortificar individualidades, moralizar corações; libertá-los cientificamente de uma educação que age mais sobre a memória do que sobre a inteligência; fazer ciência, moral e homens para a vida na escola e fora dela. Que o sopro humano entra na escola, na oficina, no campo para que um povo se levante e contribua para o progresso geral.
> (*ibidem,* p. 93)

A perspectiva produtivista avançada por Faria de Vasconcelos, embora traduzindo o contexto do início do século XX, carece no tempo presente de enquadramento. A redução e reajuste tanto das produções industrial e agrícola como do consumo, são questões com centralidade no debate contemporâneo em torno da transição e planificação ecológicas, e embora a produção no âmbito das energias renováveis seja um elemento ponderado como necessário num contexto global de alteração do modo de vida, algumas perspectivas de política económica encontram-se hoje centradas na interdependência dos sistemas naturais e humanos, afastando-se duma lógica produtivista[135].

Não obstante esta precisão, a perspectiva holística sobre a educação avançada por Vasconcelos e que o leva a considerar como essencial que agricultores e operários fabris - num raciocínio extensível a todos os sectores sócio-profissionais - conheçam em profundidade não só as áreas nas quais trabalham como o universo das realidades e conceitos que os rodeiam, mantém

que se procurava implementar (Figueira, 2001)."
Ernesto Martins e Susana Martins, "A visão do ensino técnico-profissional português: evolução histórica das medidas e rupturas," *Boletim Técnico do Senac* 42, nº 2 (maio/agosto 2016): 13, 14.

134 Faria de Vasconcelos, *Obras completas I (1900-1909) (*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986).

135 Exemplificativo deste posicionamento é o programa eleitoral *L'avenir en commun* de Jean-Luc Mélenchon, candidato *La France Insoumise* às presidenciais francesas de 2020*,* em particular os capítulos três e quatro intitulados respectivamente Pl*anification écologique et organization du pays* e *Les grands défis de la bifurcation écologique"* e sintetizado na formulação, "a exigência de uma sociedade de harmonia dos seres humanos entre si e com a natureza."
Jean-Luc Mélenchon, *L'avenir en commun* (Paris: Éditions du Seuil, 2022), 43-57.

toda a pertinência.

Faria de Vasconcelos aponta ainda a necessidade de uma educação ampla, de carácter moral, artístico, sindical e científico, "sem prejuízo de casta nem de confissão religiosa" (*ibidem*, p. 93), definindo o desejo de educação e formação de cidadãos independentes que irão contribuir para o progresso colectivo. Finalizando *O ensino ético-social das multidões* com um apelo, "à iniciativa da élite intelectual do nosso país, aos estabelecimentos de ensino, a todas as vontades esclarecidas para que encetem a obra de regeneração de um povo pela sua educação moral e social de forma que pelo pensamento e vida em comum se formem corações e espíritos de eleição."[136] (*ibidem*)

Por outro lado, Rogério Fernandes defende que a concepção pedagógica de António Sérgio flui em torno da criação de uma escola do trabalho substituta de uma educação livresca, enquadrada na linhagem de Henri Bergson (1859-1941) e obedecendo a um propósito ideológico segundo o qual a natureza *sapiens* (saber) da humanidade, decorre da sua postura *faber* (fazer), numa afirmação de que a ciência será válida na medida em que surja da atividade e das necessidades do fabrico humanos.

O objectivo do ensino para António Sérgio surge então como essencialmente humanístico, no sentido em que tem por horizonte o cidadão real e a sua função na sociedade.

> desenvolver o humano em cada espírito, emancipar os indivíduos, servir o progresso social; é treinar as inteligências para as tornar cada vez mais plásticas, adaptáveis, como exige a moderna Democracia; é familiarizar a gente moça com o manejo da realidade, preparando no estudante um produtor moderno, de juízo seguro e braço pronto - entendendo-se por isto, quer o criador na ciência e na arte; o objecto do ensino, em resumo, é dar à juventude a capacidade de um contínuo desenvolvimento, a iniciativa intelectual, habilitando os Portugueses para uma vida mais humana, mais progressiva, mais fecunda, dentro de um Portugal ressurgido".
> (Fernandes, 1979, p.57)

Designando o estudante como, "produtor na vida económica e criador na ciência e na arte, em resumo, é dar à juventude a capacidade de um contínuo desenvolvimento, a iniciativa intelectual, habilitando os Portugueses para uma vida mais humana, mais progressiva, mais fecunda, dentro de um Portugal ressurgido." (*ibidem*, p.57)[137].

Rogério Fernandes sublinha ainda que o, "ensino, para Sérgio, é indissoluvelmente *prático* e *teórico*. Só sabe *praticar* o que quer que seja quem domina a *teoria* dessa mesma prática. O

136 Concluindo com, "As universidades populares, as colónias e extensões universitárias, as escolas móveis e as bibliotecas circulantes desenvolvendo a cultura humana moral e social resolverão o grande problema: a admissão pacífica da multidão na cidade, como diz Izoulet. Disse."
Faria de Vasconcelos, *Obras completas I (1900-1909) (*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986), 93.

137 Delineando o trabalho como, "o eixo da acção educativa, seria "um instrumento de todo o progresso da consciência", o melhor instrumento de humanização."
Rogério Fernandes, *Pedagogia portuguesa contemporânea* (Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, 1979), 61.

característico da produção moderna é o obedecer ao método científico. Sérgio preceituava, em consequência, que se ministrasse através dos ensinos primário e secundário uma sólida educação teórica e geral, com a condição, entretanto, de que a teoria saísse da acção e a ela voltasse, ou seja: partisse da «prática imitativa» para chegar à «prática científica». (*ibidem*, p.62)[138].

Considerando que será António Sérgio a introduzir no debate em Portugal, a necessidade de pensar o nacional numa abordagem material, "no sentido de que deveria responder às necessidades económico-sociais do país, sim, mas radicalmente contrária à «educação nacionalizante segundo as antigas qualidades da raça», no que se afastava dos seus companheiros da Renascença, visto que divergia deles quanto à determinação dos fins sociais a atingir." (*ibidem,* p. 50)[139]

Não obstante um conjunto de divergências ideológicas e estratégicas que os separam[140], Rogério Fernandes considera que o pensamento de António Sérgio conduzirá a uma, "transformação completa da escola e da educação portuguesas. Se quiséssemos caracterizar em poucas palavras o núcleo essencial das concepções pedagógicas de Sérgio diríamos que elas se resumem na criação da escola do trabalho em substituição da educação livresca e meramente verbalista do bacharel. Vai ser esta a base fundamental de toda a sua doutrina em matéria educação e instrução." (*ibidem,* pp. 54-55)

---

138 Por último e de forma a elucidar de forma precisa a questão do ensino pelo trabalho, Rogério Fernandes aponta que, "para Sérgio, é indissoluvelmente prático e teórico. Só sabe praticar o que quer que seja quem domina a teoria dessa mesma prática. O característico da produção moderna é o obedecer ao método científico. Sérgio preceituava, em consequência, que se ministrasse através dos ensinos primário e secundário uma sólida educação teórica e geral, com a condição, entretanto, de que a teoria saísse da acção e a ela voltasse, ou seja: partisse da «prática imitativa» para chegar à «prática científica». "
Rogério Fernandes, *Pedagogia portuguesa contemporânea* (Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, 1979), 62.

139 Afirmando ainda que o, "conteúdo essencial das concepções de Sérgio manifesta como primeira característica o reconhecimento de que a escola reformada é um dos factores do «ressurgimento nacional». Na constituição da «cleresia do espírito» que havia de conduzir, em seu entender, os destinos do país cabia um largo papel à escola superior e à investigação científica. Partindo da convicção de que o país não possuía «um plano de vida», uma «ideia nacional», Sérgio entendia que essa definição da identidade nacional teria de ser feita pelas instituições de ensino superior e de investigação científica, às quais competiria criar a «ciência da vida portuguesa» através do estudo das realidades nacionais. "
Rogério Fernandes, *Pedagogia portuguesa contemporânea* (Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, 1979), 55.

140 Divergências centradas fundamentalmente nas características do movimento de vanguarda e no posicionamento face à revolução. Quanto à questão da vanguarda, Rogério Fernandes considera que para António Sérgio a união entre o proletariado e o campesinato não define o partido de massa e que, por sua vez, o movimento de vanguarda surgirá do seio dos intelectuais que pela educação guiarão o caminho das restantes classes, "É no contexto da defesa de um bloco histórico anti-monopolista liderado por intelectuais, no interior do qual seria abafada a hegemonia do movimento operário, que se deve entender a definição sergiana do papel revolucionário da educação. "
Quanto ao movimento de vanguarda será teorizado por Lénine (1870-1924), "Le parti d'avant garde n'est pas l'agent qui conspire seul à la revolution, mais l'opérateur stratégique grâce auquel les masses peuvent, dans certaines configurations, lutter pour conquérir le pouvoir." tornando-se estruturante da estratégia e teoria política dos movimentos e partidos ideologicamente enraizados no trabalho de Marx, Engels e Lénine, tendo no entanto ao longo do século XX e XXI encontrado divergências nos termos da sua constituição, como as palavras de Jodi Dean precisamente traduzem, "Minha teorização estabelece uma continuidade com as versões marxistas do partido como vanguarda da classe trabalhadora, mas não deixa de reconhecer a necessidade de repensar o que isso significa em um contexto de consciência de classe reduzida e ceticismo em relação a vanguardas."
Por outro lado, Rogério Fernandes considera que dado que António Sérgio, "não explicou nunca a possibilidade de suprimir a exploração do homem pelo homem sem a revolução social e política, que a sua filosofia pretendia, precisamente, evitar. Como todo o pensamento da mesma estirpe, Sérgio incorre numa contradição insanável. O seu apelo à criação de um bloco histórico acabava por ser uma tentativa de pôr o movimento operário a reboque da ideologia pequeno-burguesa, numa perspectiva de colaboração de classe."
Em termos de contextualização, em *Reforma ou Revolução?,* Rosa Luxemburgo (1871-1919), em resposta às reflexões de Eduard Bernstein (1850- 1932) sobre alguns dos argumentos teóricos do marxismo, "propondo a sua revisão e pondo em questão a teoria da catástrofe inevitável do capitalismo." analisa e descreve as posições reformista/revisionista e revolucionária, que sintetizam as divergências de posicionamento e de acção no seio dos movimentos e partidos que compõem o espectro da esquerda em termos internacionais.
Rogério Fernandes, *Pedagogia portuguesa contemporânea* (Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, 1979), 51-52.
Marina Garrisi, *Découvrir Lénine (*Paris: Éditions Sociales, 2024), 64.
Jodi Dean, *Camarada (* São Paulo: Boidotempo, 2021), 15.
Rosa Luxemburg, *Reforma ou Revolução (*Lisboa: A bela e o monstro/Rapsódia Final, 2022), 9.

Desenhadas as bases da discussão teórica sobre a educação em jogo na primeira metade do século XX em Portugal, que argumentos encontram uma aplicação concreta no ensino industrial e técnico, por via da reforma de 1948?

2.3.2 O projecto da reforma de 1948

O esboço de Natália Nunes (1921-2018) da escola por si experienciada enquanto estudante, nos interstícios entre a influência de uma burguesia republicana de traço universalista e humanista e os fundamentos religiososo católicos, permite-nos entrar no cenário material mediado entre as décadas de trinta e cinquenta do século XX em Portugal.

> A Escola em que entrei, cerca do início da década de 30, era já a Escola liberal, humanista e universalista, proposta pela "ideologia burguesa republicana", e ainda filha do Cristianismo e da Igreja.
> (Nunes, 1981, p. 98)[141]

Quanto às metodologias pedagógicas adoptadas pelo Ministério da Educação Nacional, será a publicação *Escolas Técnicas, Boletim de Acção Educativa* a fazer delas eco no recorte temporal mediado entre 1946 e 1972, encontrando-se a reforma do ensino técnico de 1948 plasmada no volume I, números 3 e 4[142].

141 Numa outra citação, Natália Nunes caracteriza ainda o que a escola simboliza no seio de uma dada sociedade, "A instituição chamada Escola é tanto o fruto da situação económica de uma sociedade como das suas tendências políticas, dos juízos de valores ideológicos e culturais derivados destas tendências políticas, e finalmente das ideias racionais que a relação psicológica entre jovens e velhos e a burguesia de uma dada sociedade e o seu sistema de classes, fizeram inconscientemente nascer e sem possibilidade de rectificação."
Natália Nunes, *Memórias da escola antiga (*Lisboa: Didáctica editora, 1981), 94, 98.

142 O índice do volume I, número 3 e 4 do Boletim das Escolas Técnicas, permite atravessar as questões abordadas na publicação.

I. Posição do problema (p.17)
II. Aspectos gerais do ensino técnico (p.20)
III. Método de trabalho da comissão (p. 28)
IV. Planificação proposta (p. 32)
Primeira parte
I. Antecedentes (p. 39)
II. Finalidades e características (p. 51)
III. Objectos do ensino (p. 57)
IV. Trabalhos manuais educativos (p. 61)
V. Articulação com o ensino primário e com as escolas secundárias (p. 75)
VI. O pessoal docente (p. 83)
VII. A rede escolar (p. 89)
Segunda parte
I. Duas questões prévias (p. 97)
II. O ensino de aperfeiçoamento (p. 107)
III. O ensino de formação (p.139)
Terceira parte
Escolas industriais e comerciais
I. Justificação do ensino de 2º grau (médio) (p. 147)
Recrutamento do pessoal docente (p.157)
I. Cursos de base e ciclos de especialização (p. 163)
Doutrina genérica -Educação das raparigas (p. 166-168)
I. Cursos industriais a criar (p. 169)
II. O ensino das artes industriais e decorativas (p. 179)
III. O ensino das artes gráficas (p. 185)
IV. O ensino comercial (p. 197)
Secções preparatórias p.211
V. Cursos de mestrança (p. 217)
Quarta parte
Ensino médio-superior
I- Institutos industriais (p. 235)
II- institutos comerciais (p. 251)

Logo na nota de intenções do, "Relatório dos trabalhos da comissão de Reforma do Ensino Técnico"[143], o presidente da comissão António Carlos Proença[144], identifica a equipa de trabalho, composta por nove professores do ensino técnico e na qual encontramos Mário do Carmo Pacheco, engenheiro e director da Escola Industrial Infante D. Henrique assim como José Fernandes de Sousa Caldas, escultor em representação da Escola Industrial Faria de Guimarães[145](Direcção-geral do Ensino Técnico Médio e Elementar, 1947, p.7).

Na análise que define como *posição do problema,* Proença sintetiza o aumento da afluência de discentes ao ensino técnico profissional em particular entre 1944 e 1947, assim como o investimento não ajustado em termos de docentes e de instalações materiais (*ibidem*, p.19) incluindo o panorama dos mestres e demonstrando que entre 1944 e 1947, o número destes profissionais passou de 335 para 374, dos quais foi mantido o número de efectivos, contratados e auxiliares - 146 - tendo o número de provisórios aumentado de 189 para 228 (*ibidem*)[146].

Defendendo em termos discursivos, um aparente consenso entre a educação e o comportamento/carácter dos portugueses, acompanha as afirmações de António Arroio (1856-1934), "toda a nossa educação, produto do temperamento próprio, nos tem preparado até hoje apenas para a contemplação" (*ibidem,* p.22) pelas do, "Presidente do Conselho, denunciando mais uma vez "o vício da nossa formação intelectual" apoiada em fórmulas vazias, sem conteúdo prático" lhe apontava como remédio "a reforma de educação no sentido do positivo."(*ibidem*, p.22)

Considera que esta situação é passível de uma alteração em profundidade, representando o ensino técnico, "uma das mais apropriadas terapêuticas para o nosso feitio dissipado e errante, um processo excelente de f*ormação espiritual* para os portugueses" (*ibidem*, p.21), explicitando que a forma de o fazer será através de uma análise da educação em termos de estratégia nacional e apontando que mesmo que a formação das elites aconteça, a não existência de quadros intermediários bem formados implicará a prazo, um colapso na articulação entre os sistemas

Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948).

143 Datada de 27 de julho de 1944.

144António Carlos Proença Figueiredo (1901-1990) foi Presidente da Comissão da Reforma e director geral do ensino técnico profissional entre 1945 e 1971. José Cardim no seu completo estudo sobre o ensino técnico aponta que, " No fim de 1946 o presidente da comissão, António Carlos Proença de Figueiredo, simultaneamente Director Geral do Ensino Técnico, manifestou a Caeiro da Mata a intenção de abandonar o cargo para facilitar a "aprovação da reforma", presumindo que o ministro discordava do projecto que lhe fora entregue, o que não foi aceite." referindo ainda que, "António Proença de Figueiredo foi posteriormente substituído por Carlos Proença."
Afirmação essa que não conseguimos confirmar por falta de informação encontrada sobre Carlos Proença, ponderando-se a hipótese de António Carlos Proença de Figueiredo ter assinado alguns artigos dos Boletins do Ensino Técnico enquanto Carlos Proença.
José Eduardo de Vasconcelos Casqueiro Cardim, Do ensino industrial à formação profissional: As políticas educativas de qualificação em Portugal II volume (Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2005), 586

145 Escola cujo Departamento de Artes Gráficas mais tarde permutará para a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, e da qual virá a ser director.

146 A problemática das infraestruturas é igualmente descrita, "não há instalações sanitárias suficientes, não há vestiários, não há recreios cobertos, nem cantinas, nem ginásios, nem balneários."
Sendo alinhavadas numa lógica de análise do passado para adaptação e acção no real, as problemáticas deste ensino técnico, "Não se trata evidentemente de repudiar ou de diminuir aquilo que fez a grandeza e a glória de Portugal. Cada dia é mais necessário que das nascentes desse alto e luminoso idealismo jorrem novos caudais de energia e de beleza moral. O que merece ser combatido pela disciplina forte dum processo educativo que se apoie nas realidades da nossa vida de hoje, é essa espécie de sonambulismo gerado na cultura das abstracções. Importa, pois, que as escolas, por acção persistente e incansável, tragam a juventude portuguesa ao salutar e humilde convívio do real, para que aprenda a pensar, a exercitar a vontade, a lutar, a vencer."
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 19-20, 21.

centrais e periféricos, e da própria dinâmica da sociedade e do estado[147], ponderando a necessidade de uma ligação efectiva entre o ensino técnico e, "a vida económica da Nação" (*ibidem*, p.24) que não deve ser resumida a formulações utilitaristas nas quais o estudante é considerado unicamente enquanto, "o futuro produtor" (*ibidem,* p.24)[148].

Quanto à metodologia adoptada pela Comissão de trabalho, assenta na utilização de inquéritos gerais e locais, permitindo um balanço da situação existente, assim como uma descrição do espectro global nacional do ensino técnico entre 1930 e 1947, plasmados na formulação *Frequência geral das Escolas de Ensino Técnico Profissional* (*ibidem,* p.29)[149], incluindo-se questionários numa tripla distinção sócio-profissional aos professores, aos organismos corporativos e às empresas, assumindo-se que, "todos os questionários foram formulados na base do seguinte conceito prévio, "Ao solicitar de V. Exª os pareceres porventura sugeridos pela leitura dos quesitos ou de alguns dos quesitos seguintes, a Comissão de Reforma do Ensino Técnico

147 Citação completa, "Perigosa ilusão, fonte de trágicos desastres, seria a de supor-se que a vida social da Nação pode assentar num sistema de ensino apenas atento à formação dos quadros dirigentes, ainda que pudesse fornecê-los da mais alta qualidade e em número tal que os seus componentes se vissem forçados a aceitar, embora de mau humor, as funções subalternas que estão em desacordo com o grau de preparação exigido por aqueles. Se entre a massa que executa e a *élite* que comanda, ou deve comandar, se não escalonam sólidos quadros intermediários, devidamente hierarquizados, o impulso dos dirigentes ou se perde e morre a curta distância da origem, ou se desvirtua e corrompe à medida que se afasta. (...) Se o esforço do braço não exprime fielmente a reacção mental, correctamente conduzida do centro à periferia pelos veículos nervosos, pode haver movimento, mas não há trabalho produtivo. Numa sociedade em que os órgãos transmissores funcionarem deficientemente, o desentendimento entre os sistemas central e periférico é inevitável. (...) Se multiplicarmos indefinidamente as unidades de *élite* – dado que isto esteja ao nosso alcance – aumentaremos proporcionalmente os focos propulsores de energia, mas estes tenderão a formar círculos fechados, de pequeno raio, desarticulados entre si. (...) Os demais arrastam-se em perpétua horizontalidade. (...) a altura das *élites* é função da altura dos quadros auxiliares; a destes dos que se lhes seguem, e assim por diante. (...) Quando a classe média falta ou não ocupa a posição que lhe pertence, o nível da classe dirigente degrada-se ao plano da mediocridade. Nos seus graus infra-universitários, o ensino técnico é porventura o órgão escolar mais adequado à formação da classe média. (...) Há anos escrevia o Prof. Faria de Vasconcelos: "Não vêm para aqui as múltiplas e complexas causas da crise que o nosso país atravessa. Ninguém negará, porém, que ela é, além do mais, uma crise de direcção, de utilização e de organização dos recursos materiais e humanos de que o País dispõe. Quando se formula o problema da organização do nosso ensino em termos e em função das espécies e classes de homens adestrados de que o País necessita, nota-se uma flagrante inversão da proporcionalidade natural das profissões e das categorias. (...) tem-se procedido como se o nosso exército social de trabalho não devesse compor-se senão de generais e oficiais de uma só arma, que lógicamente deve ser a menos numerosa, e pudesse dispor de um número insignificante de subalternos e de soldados qualificados de todas as outras armas – as profissões usuais da agricultura, do comércio e da indústria."

Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 22-23.

148 Em três momentos, entre a página 24 e 26, a questão do trabalhador será aprofundada, "O operário ou o empregado ignorante é um peso morto, um elemento perturbador que constantemente reduz a capacidade de rendimento do sistema em que se encontra integrado." A que se segue, "E não basta adestrar tècnicamente o trabalhador. Importa cultivar-lhe o espírito e a sensibilidade, fortalecer-lhe a consciência moral e a vontade pelo sentimento da dignidade e da responsabilidade pessoais, suscitar a sua adesão consciente aos fins superiores da colectividade nacional, de que há-de sentir-se participe e obreiro, numa palavra, trazê-lo ao horizonte duma vida verdadeiramente humana."

Concluindo-se por, " O atraso geral da nossa gente, o aspecto rude e inculto de tantas populações, é, na essência, embora o não seja totalmente, uma questão de salário; não há cultura que resista a uma jorna de 5$. Com o aumentar do salário dentro do equilíbrio das forças de produção se satisfará a mais legítima aspiração do trabalhador, se dignificarão as artes e ofícios, se chamará para eles a atenção dos novos. "

Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 24-25, 26.

149 Incluída no item III sob a forma de quadros e gráficos, é abordado o período mediado entre a entrada de Maria Alzira Monteiro como estudante na Escola Industrial Infante D. Henrique (1930-32) e os seus primeiros anos enquanto mestra, podendo averiguar-se no quadro *Diplomados no ano lectivo de 1945-46* a indicação de que apenas um aluno foi formado na área de Gravura Química. Por outro lado, nos anos lectivos de 1930-31 e 1931-32, consideram-se duas práticas distintas no interior do ensino tido como industrial (o profissional, com 5574 estudantes no ano lectivo de 1930-31 e 5713 estudantes no ano lectivo 1931-32; e o industrial com 2738 estudantes no ano lectivo 1930-31 e 2817 estudantes no ano lectivo 1931-32). Quanto ao ano lectivo de 1946-47 (o último abrangido pelo relatório), o número total de estudantes foi de 16145 no ensino industrial e de 13747 no ensino profissional, observando-se uma quase duplicação do número geral de estudantes inscritos no ensino industrial, comercial, regime diurno e nocturno (homens + mulheres): 16441 no ano lectivo de 1930-31, face a 37348 no ano lectivo de 1946-47. E quanto às raparigas estudantes, entre o início e o fim deste estudo, observamos uma multiplicação por cinco do seu número, contabilizando-se no ano lectivo 1946-47 um total (profissional+industrial) de 10262 alunas.

Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 28.

pressupõe que V. Exª aceita que a *aprendizagem dum ofício não deve limitar-se à sua prática e que o ensino profissional é indispensável à formação de operários conscientes.*" (*ibidem,* p.31)[150]

Por outro lado, na abordagem à origem sócio-económica e profissional dos docentes, considera-se como evidente a relação entre a heterogeneidade de perfis e as consequências em termos de qualidade do ensino, "Espera-se que uns tragam dos institutos técnicos o sentido "do positivo", fortemente inclinado à aplicação imediata do saber, que deverá informar todo o ensino; outros, vindos das escolas de Belas Artes, o apurado sentimento do equilíbrio plástico; outros ainda, de formação clássica, a porventura mais nítida percepção dos tipos de actividade escolar de mais largo alcance educativo. Só numa Escola Normal poderá obter-se a síntese destas várias tendências que deve definir o espírito do novo professor. Sem a passagem por esta escola cada um continuará apegado ao seu espírito originário e tais elementos ficarão apenas justapostos, se não animados de antagonismo, dentro do ensino." (*ibidem,* p.86)

Surgindo como elementos pedagogicamente necessários, a confluência do espírito clássico com o técnico, o impulso dinâmico, o gosto do concreto e a lógica da sistematização, "O estudo das ciências psicológicas oferecerá ao técnico as perspectivas, talvez ignoradas, da vida do espírito e da cultura humanística; a aprendizagem do desenho e dos trabalhos de oficina estimulará no classicista o gosto pelas manifestações activas e práticas, o proporcionado amor das *utilidades*, de que o afastava a feição abstracta da sua anterior formação." (*ibidem,* p. 87)

Sendo igualmente ponderada a superação do analfabetismo[151] numa perspetiva nacionalista e na qual o ensino técnico é chamado a contribuir, "Em matéria de ensino técnico, a supressão do analfabetismo tem uma importância incalculável como conquista prévia, pois constitui base indispensável à integral valorização de todos os trabalhadores portugueses." (ibidem, p.98)

Devendo o ensino empreender uma ligação entre cultura e formação individual, ultrapassando-se as considerações de produção de riqueza ou valor económico e considerando-se enquanto, "valor absoluto, um *ideal*, do qual o homem se aproxima pela participação nos diversos grupos sociais, familiar, profissional, nacional e religioso, que são outros tantos meios necessários à sua própria realização. "(*ibidem,* p. 100)

150 Citação completa, "Apesar de todas as dificuldades que tal empreendimento comporta, é tempo de proceder à transformação da nossa escola e fazer dela um órgão discriminador de tipos psicológicos, que aí devem encontrar, não obstante a sua diversidade, os meios de formação indispensáveis ao desenvolvimento das suas capacidades originárias.(...) É manifesto que haverá sempre de seleccionar a massa que intenta fazer uma carreira escolar; mas é igualmente necessário prevenir oportunamente, na medida do possível, os dolorosos efeitos da cirurgia pedagógica, pela acção profilática dum regime prolongado de observação e orientação. (...) O futuro de Portugal e a felicidade das gerações que hão-de seguir-nos na honrosa missão de o prolongar no Mundo valem bem a pena duma tentativa séria em tal sentido."
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 73.

151 Quanto ao analfabetismo é afirmado, "Os números falam ainda a tal respeito com eloquência, apesar dos progressos realizados na última década. Em 1940 a nossa percentagem de iletrados na população com idade superior aos 7 anos, era globalmente de 50%. Considerada apenas a massa compreendida entre os 10 e os 20 anos, portanto a que hipotèticamente se encontra ao imediato alcance da acção escolar, a percentagem é igualmente desanimadora - 42%. (...) Entre muitas outras coisas, significa que o recrutamento dos quadros médios e superiores da vida portuguesa se faz ùnicamente com base em cerca de 50% dos que constituem a Nação, admitindo que - a partir da primeira instrução – é perfeito o nosso regime de selecção social. Quer dizer: só metade da população portuguesa, e esta, no geral, definida por critérios de acaso e razões meramente acidentais – como o local do nascimento e as condições materiais das famílias - fornece os dirigentes de todas as actividades públicas e particulares.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 97.

António Carlos Proença alavanca ainda o que considera ser a concepção sociológica do Estado Português com a da missão do seu ensino nas dimensões pública e privada, no que define como, "sociologia integralista, em oposição à sociologia abstracta do século XVIII ou à sociologia naturalista e organicista, tão cara a algumas correntes do pensamento contemporâneo."(*ibidem*, p. 101)[152]

Afirmando que a escola técnica deve, à semelhança de todo o ensino português, criar no "quadro da Nação", não um "homo economicus" nem um "homo politicus", mas um "homem social, o português"[153] (*ibidem*) e constatando a ligação entre o progresso dos meios de produção e a necessidade de uma mão de obra instruída em termos de cultura geral, "À medida que a técnica e os estudos de produção progridem, mais se impõe a necessidade duma mão de obra instruída. (...) Assim a oficina conduz ao desenho, este à geometria, à tecnologia, ao cálculo. As explicações do mestre são necessàriamente dos conselhos práticos, às noções teóricas, quer dizer, ao ensino, a um tempo técnico e geral. Bem depressa se chega à conclusão de que os professores na oficina são tanto mais rápidos quanto mais instruído é o aprendiz. (...) Reclama-se, de todos os lados, uma extensão da cultura geral, mesmo para os operários, e fazem-se críticas contra uma especialização muito prematura e exclusiva." (*ibidem*, p. 103)

Elencando para isso os três pilares do ensino técnico, "a) um elemento técnico, comportando um ofício e as suas bases científicas; b) a consolidação da educação geral, literária, humanística e científica; c) um esforço para explicar aos rapazes a civilização e a religião da sua época, tendo este último elemento um especial alcance durante a adolescência. O desenvolvimento físico, estabelecido sobre bases científicas, deverá também ter lugar neste sistema educativo, assim como a formação estética e mesmo a educação artística apropriada a cada um." (*ibidem,* p. 104)[154]

Por fim referindo o problema que se coloca à, "civilização contemporânea": a existência de duas leituras políticas absolutamente distintas do binómio economia *vs* social.

152 Citação completa: " Esta é a concepção sociológica que está na base do Estado Português: o homem é aí tomado na totalidade das suas formas existenciais, enquadrado nas ambiências que o tutelam, o defendem e alimentam a plenitude da sua vida pessoal. Por isso adequadamente se designa por sociologia integralista, em oposição à sociologia abstracta do século XVIII ou à sociologia naturalista e organicista, tão cara a algumas correntes do pensamento contemporâneo."
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 101.

153 Tal como mais à frente será formulado, "Sendo estes os princípios sociológicos que hão-de inspirar todo o ensino português, público e particular, conclui-se irrecusàvelmente que a escola técnica não pode limitar-se a criar o profissional, o *homo economicus* – se tal fosse o seu programa padeceria do mesmo pecado de abstracção que adulterou a escola demo-liberal, exclusivamente ocupada a educar o eleitor, o *homo politicus* -, mas que lhe cumpre formar o homem social, o português, apto a viver e a determinar-se, em ordem aos seus fins superiores e pessoais, no quadro da Nação e do conjunto das instituições que nela encontram a sua lei de coexistência."
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 101.

154 A posição das organizações sindicais (grémios de industriais e sindicato nacional de profissionais) das artes gráficas reunidas na elaboração do relatório, surge cristalizada nas disposições laborais em torno dos aprendizes nomeados enquanto *iniciados*. Sendo igualmente afirmado que, "No contrato colectivo de trabalho celebrado entre a União dos Grémios das Artes Gráficas e o Sindicato correspondente, estipulou-se que o período diário de trabalho dos "iniciados" será reduzido duas horas, em Lisboa e 90 minutos no Porto e Coimbra, para que, sem dificuldade, possam seguir os cursos correspondentes das escolas técnicas, ao mesmo tempo que se condicionou a ascensão a determinados escalões profissionais pelo aproveitamento obtido nas mesmas escolas. (...) E assim, no presente ano, realizaram a sua matrícula nos cursos nocturnos da Escola Infante D. Henrique, por intermédio do sindicato do Porto, 84 alunos, sendo 21 compositores tipográficos, 23 impressores, 38 encadernadores e 2 fotogravadores. "
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 121.

> É na busca de novas formas de organização técnica e económica que se está travando, parece-nos, a batalha decisiva pela libertação da personalidade, contra a desumanização crescente da vida, gerada pela era mecânica em que o Mundo entrou há mais de um século e a que o leninismo marxista ofereceu a sua fórmula extrema e repugnante. Deste imenso debate nascerá por certo uma nova cultura, um resgatador humanismo de novo tipo, que a Revolução Portuguesa, em sequência dos ensinamentos sociais da Igreja Católica, foi a primeira a definir nas suas linhas essenciais. "Não nos seduz, disse S. Ex.ª o Presidente do Conselho, nem satisfaz a riqueza, nem o luxo da técnica, nem a aparelhagem que diminua o homem, nem o delírio da mecânica, nem o colossal, o imenso, o único, a força bruta, se a asa do espírito os não toca e submete ao serviço duma vida cada vez mais bela, mais elevada e nobre. Sem nos distrair da actividade que a todos proporcione maior porção de bens e com eles mais conforto material, o ideal é fugir do materialismo do tempo: levar a ser mais fecundo o campo, sem emudecer nele as alegres canções das raparigas; tecer o algodão ou a lã no mais moderno tear, sem entrelaçar no fio o ódio de classe, nem expulsar da oficina ou da fábrica o *nosso velho espírito patriarcal*[155].
> *(ibidem,* p. 150-151)

Apresentados os dois espaços ideológicos que, do seu ponto de vista, se confrontam a esse momento em Portugal - o Estado Novo e o marxismo-leninismo -, António Carlos Proença explicita que o trabalho a executar na escola técnica deve acontecer, "sem entrelaçar no fio o ódio de classe, nem expulsar da oficina ou da fábrica o *nosso velho espírito patriarcal." (ibidem*, p.151)

Esmiuçando a função da escola técnica nessa construção, "não pode cifrar-se em adestrar a mão que executa; cumpre-lhe preparar os espíritos para a compreensão dos problemas de ordem moral, política, económica e profissional que a vida moderna apresenta a cada homem, já que não é possível furtar-se a tomar posição perante esses problemas."(*ibidem*)[156]

155 Esta última expressão em itálico vem acompanhada da nota de rodapé "Discursos- Vol II – pág. 276", sendo possível tratar-se da obra contendo os discursos de António Oliveira Salazar.

156 A integração dos diplomados na vida profissional, é uma questão abordada de forma pragmática, "n o geral, *os alunos* saídos dessas escolas são absorvidos, pelos quadros profissionais que lhes oferecem ensejo de mobilizar, embora nem sempre na modalidade mais adequada, o ensino recebido."
Apontando-se ainda a realidade da diferenciação de género no caso das, " *alunas*, a situação é totalmente diferente: poucas são as que procuram trabalho que esteja em lógico seguimento dos cursos industriais especìficamente femininos, fenómeno a que se fará referência noutro lugar para fundamentar as modificações que aí se propõem. Podemos, sem grande erro, considerar a posição das grandes escolas industriais definida na seguinte informação do Director da Escola Fonseca Benevides e constante do Relatório do ano lectivo de 1942-43, "Quanto aos rapazes não há dificuldade no seu emprego, tanto eles sobressaem do padrão normal dos trabalhadores e de certos diplomados. Mas o curso não é de ordinário *étape* para lugares de relevo nas oficinas, mas sim habilitação para salas de desenho ou cursos da marinha, do exército e aviação, que os absorvem sem dificuldade. E isto sente-se bem como reflexo na dificuldade de recrutar mestres provisórios, ao passo que são aluvião as candidatas aos lugares de mestras. (...) "
Indicando que mantém-se, "precária e de fraco rendimento a situação das alunas que terminam os seus curso. Derivam para as mais variadas profissões, sem correlação, e agora acorrem em massa aos concursos de operadoras auxiliares dos C.T.T."
"Nem tudo se perderia se lhes fosse dada qualquer vantagem nos concursos para regentes de postos de ensino. Ao menos seria difundida nos meios rurais, tão pobres de cultura, uma formação cuidada e essencialmente artística, obtida laboriosamente em cursos que vão até 6 anos."
A especificidade das diplomadas, é igualmente apontada no depoimento do Director da Escola Faria Guimarães, "Verifica-se que muitas das alunas, logo que concluem os seus cursos, procuram empregar a sua actividade em qualquer profissão, com inteiro desprezo por aquela para que se prepararam durante o mínimo de seis anos."
Em jeito de conclusão é afirmado que, "No entender unânime da Comissão, teria consequências funestas a redução do nível do ensino ministrado nas escolas industriais e comerciais. A produção, insiste-se, assume, cada dia, carácter mais rigorosamente

E afirmando a razão pela qual será na escola que uma tal missão de "paz social" acontecerá.

> a desproletarização das massas, o robustecimento das classes médias pelas ascensão dos mais aptos, dentre os que só podem contar com o seu trabalho, aos benefícios e responsabilidades da propriedade, não pode deixar de ser uma das preocupações dominantes de todos os futuros planos de ordenação industrial e económica, inspirados por um ideal de verdadeira paz social. Ora para que, nos tempos de hoje, tão salutar movimento seja possível, é necessário ministrar às novas gerações uma sólida educação técnica e cívica, tendo como suporte uma cultura geral em que os ciclos elementares não podem por si assegurar.
> (*ibidem*)

A cristalização no seio da reforma de 1948 de conceitos como a educação enquanto direito *de* e *para* todos, a dialéctica política e social entre indivíduo e colectivo, a escola do trabalho e o conceito de *homo faber,* a problematização em torno da formação de professores, o espaço de individualidade e liberdade acordado ao estudante e a inclusão de expressões como classe, proletariado e progresso, acontece portanto num contexto de luta pela afirmação de uma narrativa ideológica e cultural - hegemonia cultural[157] - que alimentou o debate público em torno da

científico. Todos os que nela intervêm precisam de estar aptos, cada um no seu posto, a desempenhar conscientemente a sua tarefa. Consequentemente propõe-se que os cursos ministrados devem compreender, além do ensino prático, metòdicamente conduzido, o estudo dos desenhos, das tecnologias e dos princípios científicos que com aquele imediatamente se relacionam, proporcionando-lhe o apoio duma explicação cabal, e ainda, como instrumentos de cultura e formação geral do espírito, incluindo a educação social e cívica, a língua pátria, a matemática e noções de história e a educação física, cujo valor não carece de ser demonstrado, completam o elenco das actividades escolares propostas, que se ampliarão ainda, no aspecto social e nacional, com as práticas respeitantes à Organização Nacional da Mocidade Portuguesa. "

Distinguindo-se no entanto, "As exigências específicas da educação feminina, da preparação da mulher para a sua natural função de esposa e mãe, devem ser atendidas qualquer que seja o curso que as raparigas frequentem. Essa necessidade é tanto mais evidente quanto é certo, como já vimos, ser relativamente diminuta a percentagem daquelas que se enquadram na vida profissional correspondendo à natureza dos estudos realizados. O problema foi já objecto de providências legais, o decreto nº 25.008, de 2 de Novembro de 1935, mas por motivos de vária ordem, entre os quais avultam as dificuldades financeiras e a insuficiência das instalações escolares, tais providências deixam de ter execução. Não se trata, pois, duma inovação, mas de cumprir, com pequenas alterações, o que sobre o assunto se encontra estabelecido."

Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 152, 153, 155.

157 João Arsénio Nunes (2014) explicita o conceito de hegemonia cultural, estabelecendo pontes entre o conceito desenvolvido por Antonio Gramsci (1891-1937) nos seus *Cadernos do Cárcere* e a batalha cultural empreendida no seio do Estado Novo, para esse efeito detalhando o trabalho desenvolvido pelos intelectuais portugueses, em particular Bento de Jesus Caraça e Álvaro Cunhal e referindo o movimento do neo-realismo como expressão literária desse fenómeno.

Na sua apresentação do conceito de hegemonia e do papel dos intelectuais nessa estratégia de luta pelo poder considera, "Se na tradição teórica do movimento socialista, e em particular na formulação leninista, a hegemonia se reportava à capacidade de direcção do movimento socialista no processo revolucionário envolvendo várias classes, no pensamento de Gramsci a noção ganha um novo alcance. De conceito estratégico passa a conceito analítico virtualmente susceptível de aplicação a qualquer tipo de formação social e correspondente direcção de classe. Sobretudo, serve para compreender a própria articulação das relações sociais que constitui o Estado: um mecanismo em que a realização dos fins próprios da classe dominante se liga com a existência real dos dominados, em termos tais que o desenvolvimento e expansão dos primeiros "são concebidos e apresentados como a força motriz de uma expansão universal". O problema que se coloca, numa situação histórica em que se revelou possível e necessário superar o capitalismo, é então o de "conhecer criticamente as formas ideológicas que cimentam as suas bases de massa, desagregar assim o seu 'bloco histórico', pôr as premissas de um novo 'bloco histórico'". E é nesta sequência que a questão dos intelectuais vem a tornar-se central na arquitectura do trabalho de Gramsci, ao ponto de se poder afirmar que, "o conjunto dos *Quaderni del Carcere* é concebido por Gramsci como uma investigação sobre os intelectuais."

Em *Teoria Teoria Teoria - Obras Escolhidas volume II* (1974) encontramos o pensamento de António Gramsci, "Podem fixar-se, por agora, dois grandes "planos" sobrestruturais, aquele que se pode chamar da "sociedade civil", isto é, do conjunto de organismos vulgarmente chamados "privados" e o da "sociedade política ou Estado" e que correspondem à função de "hegemonia" que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e à de "domínio directo" ou de comando que se exprime no Estado e no governo "jurídico". Estas funções são precisamente organizativas e conectivas. Os intelectuais são os "caixeiros" do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso "espontâneo" dado pelas grandes massas da população à direcção imprimida à vida social do grupo fundamental dominante, consenso que nasce "historicamente" do

pedagogia a partir do final do século XIX em Portugal, através da obra de pedagogos conectados com o materialismo dialéctico como Faria de Vasconcelos e Bento de Jesus Caraça[158] e de defensores do movimento da Escola Nova como António Sérgio.

2.3.3 O ensino das artes industriais

Estabelecido o contexto ideológico onde se inscreve a reforma do ensino técnico de 1948, discutimos de seguida a especificidade do *ensino das artes industriais,* cuja explanação no documento oficial se inicia por uma abordagem ao trabalho artístico, às questões ligadas à vocação e às contingências inerentes a um percurso escolar[159].

> O trabalho artístico requer, como é sabido, vocação decidida e esforço longo e pertinaz para que se eleve ao nível do perfeito equilíbrio e bom gosto. Muitas vezes aquela vocação só se manifesta no indivíduo depois de este ter passado a fase normal de formação escolar; outras, só depois de terminada se lhe deparam as circunstâncias que lhe permitam deixar-se conduzir por essa propensão, antes desatendida. (*ibidem,* p. 179)

Desta forma, são apresentados os juízos prévios negativos que pesam sobre o ensino do trabalho artístico, tais como o tempo que demora a vocação a surgir assim como um "mau-gosto"[160]

prestígio (e portanto da confiança) que deriva, para o grupo dominante, da sua posição e da sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal, que assegura "legalmente" a disciplina daqueles grupos que não "consentem" nem activa nem passivamente, mas é constituída por toda a sociedade em previsão dos momentos de crise no comando e na direcção em que o consenso espontâneo vem a fazer falta. "
João Arsénio Nunes, *Comunismo e Antifascismo: Artigos e Ensaios* (Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, 2017): 463 -464.
Antonio Gramsci, *Teoria Teoria Teoria: Obras Escolhidas volume II* (Lisboa: Editorial Estampa, 1974), 198-199.

158 O artigo *Escola Cristã, escola nova* (1952) é a nosso ver um exemplo não só da batalha cultural em curso como de uma efectiva hegemonia cultural em torno do movimento da Escola Nova, dado que o seu autor procura esclarecer os contornos do conceito da Escola Nova relacionando-o com a prática cristã.Numa argumentação de equilíbrio exigente e cujo objectivo parece ser a busca de um espaço de convergência entre a posição política do Estado Novo - que apontava uma base católica para a educação - e a da Escola Nova. Começando por desenhar uma relação de influência entre pedagogia, ciência e teologia assente em variáveis ajustáveis como: a teologia pode corrigir desvios da ciência, a pedagogia pode ser conduzida de encontro à teologia ou ainda, o erro de leitura que alguns teóricos cristãos fazem da Escola Nova; para de seguida encetar a tarefa politicamente arriscada e intelectualmente complexa, de busca de pontos de convergência entre as abordagens à pedagogia feitas pela escola nova e pelo Estado Novo
Consideramos ainda o enquadramento do contexto político do Estado Novo desenhado por Rómulo de Carvalho, "Salazar tinha uma doutrina que não abarcava apenas, obviamente, o âmbito das Finanças, mas todos os aspectos do comportamento individual e social. Erguera-a no seu espírito, meditara-a com profundidade no sossego da sua vida modeste em Coimbra e na aldeia em que nascera, e exaltara-a como remédio para os erros do mundo. A doutrina era a rais católica, de sólidas, robustas traves mestras afeiçoadas na penumbra do seminário em que fora educado e na calma paciente e resignada do meio rural que o embalara. Ao lançar os olhos sobre o mundo exterior diagnosticou-lhe os males e planeou-lhe o remédio."
Carlos Proença de Figueiredo, "Escola Cristã, Escola Nova," *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa* 3 (12) (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1953), 307-325.
Rómulo de Carvalho, *História do Ensino Em Portugal (*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), 723.

159 Citação completa, "transcreve-se a parte substancial da proposta, aprovada pela Comissão, sobre as *escolas de artes industriais*, da autoria do vogal professor Sousa Caldas (..)"
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948), 182.

160 Detalhando, "no sentimento público, o exagerado culto do linear, do rectilíneo, do uniforme, criou uma nova estética em que a beleza há-de obter-se pela simples conjunção de planos e linhas, e em que a execução meticulosa, o relevo artístico, o volume lavrado pela leve fantasia quase deixam de ter lugar. Por isso não admira que os rapazes tenham desertado das oficinas cujos produtos o espírito da época tem pouco em estima. Os que dão algum valor a estas artes menores, refugiam-se, de preferência, no culto do antigo, alimentado no mercado do *bric-à- brac*, pelo que têm faltado à produção actual todos os estímulos indispensáveis ao seu progresso e desenvolvimento. No entanto, surgem aqui e além indícios de que se está operando, no gosto do público, uma reacção salutar a favor do trabalho artístico qualificado. "
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 180.

popular generalizado que teima em afirmar-se, para de seguida considerar a estreita ligação que o tempo desenhou entre, "o ensino das artes industriais e o das artes gráficas. O estudo da organização deste último, em escolas especializadas e a criar, imediatamente em Lisboa e logo que seja possível no Porto e em Coimbra, é feito em capítulo próprio, o seguinte (...) " (*ibidem*, p. 181).

Afirmando-se que a, "um grupo de actividades profissionais de cunho designadamente artístico corresponde certo número de cursos que seriam professados nas escolas de *artes industriais."* (*ibidem,* p.182) Englobando a pintura decorativa, a litografia, a gravura de aço e metais, a cinzelagem, a escultura decorativa, de madeira e pedra e cerâmica precedidos por um curso pré-profissional com uma duração total de quatro anos, e quanto à composição dos programas deveriam incluir Língua Pátria, "ministrada como cultura insubstituível" (*ibidem*), dois anos de *Língua Francesa, "*disciplina absolutamente necessária para consulta de elementos da especialidade" *(ibidem*) e dois anos de *Matemática*, devendo a preparação plástica iniciar-se*, "*com a disciplina de *Desenho de Observação* e completada com os desenhos especializados, dos quais sobressaem o *Desenho de Figura* e o *Desenho de Ornato,* e ainda com a *Modelação e a Composição Decorativa,* conforme os cursos. " (*ibidem*)[161]

O capítulo dedicado às escolas de artes gráficas, redigido pelo professor Rui de Morais Vaz, director da Escola Industrial Afonso Domingues, com a colaboração dos Grémios Nacionais dos Industriais Gráficos e de Litografia e Rotogravura e do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos do Distrito de Lisboa, debuta por uma afirmação conjunta e explícita, da necessidade de criação de escolas de artes, dada a insuficiência de uma aprendizagem realizada em contexto oficinal[162].

É efectivada a distinção entre escolas industriais e escolas de artes decorativas, definindo-se o enquadramento respectivo das escolas Industrial Infante D. Henrique e de Artes Decorativas Soares dos Reis no Porto, e considerando-se que até à construção de uma nova escola de artes gráficas na cidade, será mantida a sua prática na Escola Industrial Infante D. Henrique.

Refere-se o défice de instrução dos profissionais das áreas gráficas e elencam-se as razões humanas e técnicas que conduzem à impossibilidade das oficinas assegurarem este trabalho de ensino, "bastará conhecer as circunstâncias em que na maioria dos casos os aprendizes são admitidos nas oficinas: deficientíssimas habilitações literárias e artísticas exigidas e ausência de selecção de candidatos, em ordem a avaliar do seu grau de vocação para o mester e da capacidade

161 O ritmo de formação de estudantes é igualmente delineado, "as escolas deste género não devem lançar nos respectivos sectores profissionais grande volume de diplomados, pois ràpidamente estes excederiam as possibilidades de absorção que aí se lhes oferecem. "
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 181.

162 Citação completa, "Nesta data entrego os relatórios que sobre o assunto e a meu pedido foram escritos pelos Exmºs Srs. Francisco Madeira Mega, presidente do Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, e Marques Abreu, vice-presidente do mesmo Grémio, António Russell de Sousa, presidente do Grémio Nacional dos Industriais de Litografia e Rotogravura, Tomás de Aquino da Silva, presidente do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos do Distrito de Lisboa e, finalmente, pelo industrial de Tipografia Exmº Sr. Luis Moita, antigo presidente do respectivo Grémio. (...) a) Da necessidade das escolas das artes gráficas? 1- A aprendizagem nas oficinas das indústrias é insuficiente para a formação do operário gráfico capaz. "
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 185.

física necessária ao desempenho da profissão. "(*ibidem,* p. 185-187)[163]

Considerando-se que apenas a via da educação formal pode ,"levar a aptidão do operário gráfico ao seu natural desenvolvimento (…) o ensino escolar das artes gráficas como único caminho a seguir, cada vez que surge o propósito de actualizar e melhorar a mão de obra de tão importante ramo da indústria nacional."(*ibidem*) E desta forma integrando não só a formação dos jovens como também o aperfeiçoamento dos profissionais.

Quando é formulada a questão o, "ensino das artes gráficas deverá ser ministrado em escolas do Estado?", a resposta não perde fluidez, "Temos, pois, que a criação dum ensino escolar das artes gráficas eficiente, sério e verdadeiramente útil a quem o procura, tal como é solicitado por todos os sectores e organismos nele interessados, constitui problema que só pelo Estado pode ser resolvido no quadro do seu ensino técnico. "*(ibidem*)

Apontando-se a propósito do financiamento deste ensino que os, "organismo corporativos das indústrias interessadas contribuirão para as despesas do ensino oficial das artes gráficas. "(*ibidem*, pp. 185-187) desejando-se a existência de escolas gráficas em Lisboa, Porto e Coimbra, "Enquanto não for criada a escola de artes gráficas do Porto, julga-se conveniente que seja mantida a leccionação dos cursos da especialidade existentes na Escola Industrial Infante D. Henrique." (*ibidem*, pp. 188-189)

Igualmente definidas são as características dos estudantes a admitir neste ensino, "As escolas de artes gráficas admitirão como alunos não só os aprendizes e operários das oficinas particulares, como os candidatos à matrícula que, não estando colocados nas indústrias gráficas, desejam iniciar-se nas respectivas profissões. (…) "(*ibidem*)

Devido à, "natureza muito especial das profissões gráficas e a natural e crescente exigência do seu aperfeiçoamento aconselham um estudo contencioso sobre a forma a adoptar para a admissão à frequência das escolas de artes gráficas, sendo de prever a necessidade de concursos de provas práticas para primeira matrícula nos cursos diurnos, principalmente naqueles mais directamente ligados à arte do desenho " (*ibidem)* e o, "número de novos alunos a admitir em cada ano lectivo e nos vários cursos das escolas de artes gráficas, deverá ser limitado consoante as necessidades de pessoal previstas pelo Grémio e Sindicatos Nacionais das respectivas profissões. "(*ibidem*)[164]

Sendo igualmente estruturada a duração das formações, "será a estabelecida para os cursos

163 Incluindo ainda, "desacompanhada de quaisquer noções teóricas que venham a prepará-lo para o trabalho consciente e de qualidade, mas ao contrário, viciando-o em processos empíricos através de um ensino sem plano nem sequência, não poderá nunca conduzir ao aproveitamento total das faculdades que porventura nele existam e, portanto, ao futuro aperfeiçoamento e melhoria da produção"
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 185-187.

164 Explicitando-se, "A ser adoptado o princípio da selecção dos candidatos à matrícula e condicionada esta aos resultados dum prévio exame ou concurso, fácil será a direcção da escola, dentro de certos limites, estabelecer o grau de exigência na classificação das provas de forma a aprovar-se, entre os melhores, o número exacto de alunos a admitir em cada curso. 3- Os cursos a criar nas escolas de artes gráficas serão diurnos para os alunos não colocados nas indústrias, e nocturnos para os aprendizes e operários. "
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 188-189.

similares. (…) um ensino intensivo e, nalguns casos, com a duração de 7 a 8 horas diárias."(*ibidem*) Afirmando-se que deverão comportar uma dimensão de ensino oficial e a, "prática oficinal dos cursos de artes gráficas deverá ser exercida em oficinas instaladas na própria escola. "(*ibidem*)[165], organizando-se os cursos em quatro grupos que incluem a Gravura, a Tipografia, a Litografia e a encadernação.

2.3.4 E a fotografia?

Quanto ao ensino da fotografia, o relatório aponta não se justificar, "a criação duma secção de Fotografia, porque desta arte gráfica apenas se pretende que seja instituído o ensino da parte em que ela serve as restantes."(*ibidem,* pp. 190-191)

Mas não obstante esta afirmação de intenções, no curso de Gravura são definidas as especialidades de Fotógrafo de Artes Gráficas, Gravador Fotoquímico e Gravador de Bronze, Cobre e Aço e Estampador de Talhe-doce, sendo mais à frente no documento novamente referido que, "o ensino da fotografia confinar-se-á à parte que lhe cabe na prática das outras artes gráficas, ou seja, na gravura fotoquímica e na litografia e, por isso, ao respectivo curso se chamou fotógrafo de artes gráficas." (*ibidem*, p.192)[166]

Constatando-se portanto que na reforma do ensino técnico de 1948, a hipótese de integração da componente fotográfica com autonomia face às restantes artes gráficas, quer em termos das instalações para o seu ensino quer dos conteúdos pedagógicos, é no texto final, abordada em dois momentos distintos, concluindo-se em ambas as ocasiões que a aprendizagem da fotografia deverá acontecer exclusivamente no contexto da fotogravura!

Podendo este facto decorrer de um menor peso negocial dos fotógrafos profissionais na discussão ou de um consenso das partes envolvidas[167] em torno da inexistência a esse momento de

165 Explicitando-se, "As oficinas escolares não serão industrializadas, isto é, as escolas não produzirão em concorrência com a indústria particular. Não parece possível que a exploração industrial das oficinas escolares de artes gráficas, por sua natureza de reduzida produção, possa ser feita em prejuízo da boa marcha do ensino. (…) Todavia reconhece-se e até se aconselha que ao trabalho escolar oficinal se deve imprimir uma feição prática e, de certo modo, ajustada às realidades da vida profissional. Dar, pois, às oficinas escolares tarefas com finalidade determinada e de utilidade visível, é estímulo que a direcção da escola certamente desejará proporcionar a alunos e mestres. Simplesmente, o grau de dificuldade e extensão dos trabalhos a executar nessas condições, não poderá ficar à mercê dos acasos da oportunidade e qualidade das encomendas que venham a ser recebidas. (…) a escola utilizaria o labor da maior parte, se não de todas as oficinas, para fazer pequenos edições fora do mercado de obras portuguesas caídas no domínio público, reproduções fac-similares de incunábulos, de documentos e livros raros, estampas avulsas de obras de arte portuguesas, etc., o que tudo poderia ser adquirido pelo Ministério da Educação Nacional, com destino a prémios escolares. É uma sugestão. "
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 188-189.

166 E quanto à especialidade de gravador fotoquímico aponta-se que, "deverão ministrar-se, além dos conhecimentos da zincogravura, fotogravura e, desenvolvidamente, da tricomia, noções de galvanoplastia e adaptação à gravura para impressão ocográfica." (Ministério da Educação Nacional, 1947*,* p.193) e que a, "pouca especialização de trabalho na maioria das oficinas de Litografia, levou ao projecto de juntar num só curso o ensino da gravura e do desenho litográficos, muito embora as duas especialidades constituam profissões distintas. "
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948): 193.

167 Sérgio Grácio defende que embora só publicada em 1947, a reforma educativa estava pronta em 1944 e como os fotógrafos profissionais passam a estar sindicalizados no seio do *Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos* somente entre 1946 e 1949, consideramos que tal facto poderá ter conduzido esta área profissional a uma posição de menor peso negocial ao momento da reforma, sendo por nós desconhecido o sistema de decisão adoptado e qual o peso negocial dos diversos profissionais representados pelos grémios e pelo sindicato nacional.

uma autonomia ontológica da linguagem fotográfica enquanto matéria pedagógica, sendo considerada exclusivamente nos termos de uma dependência hierárquica face à fotogravura e às artes gráficas no seu conjunto.

Mas o recorrente *e então a fotografia?,* indicia-nos que a discussão em torno da autonomia da fotografia e da sua implementação no ensino público técnico, tinha já iniciado o seu caminho, para esse efeito concorrendo por um lado, a ligação entre os fotógrafos profissionais e as artes gráficas pela via sindical. E embora António Sena (1998)[168] considere que tal terá decorrido em 1931 através da Liga das Artes Gráficas do Porto e em 1949 pela via da integração dos fotógrafos profissionais no Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos[169], a informação constante da capa de 1 setembro de 1946 do jornal *O gráfico,* publicado pela Federação Nacional dos Sindicatos dos Tipógrafos Litógrafos e Ofícios Correlativos e apresentando o título, "Um despacho oportuno, os fotógrafos passam a ser representados pelos sindicatos gráficos", conduz-nos a ponderar a hipótese da integração dos fotógrafos profissionais nesta federação sindical ter ocorrido mais cedo, em 1946.

Por fim, para além da integração dos fotógrafos nos sindicatos nacionais das artes gráficas, consideramos igualmente a influência de um movimento[170] de vulgarização científica em torno das possibilidades e oportunidades apresentadas pelo ensino das artes gráficas e da fotografia, particularmente activo entre os anos trinta e cinquenta do século XX e representado, entre outros[171], pelo fotogravador, fotógrafo e vice-presidente do Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, Marques Abreu, autor de obras como *O Ensino das Artes Gráficas* (1935), *Necessidade de um ensino profissional (*1936) e *O Ensino das Artes do Livro (*1942).

Sérgio Grácio, *Política Educativa como tecnologia social - As reformas do Ensino Técnico de 1948 e 1983 (*Lisboa: Livros Horizonte, 1986), 101.

168 António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto:Porto Editora,1998).

169 Citação completa, "o facto de que em 1931, a classe dos fotógrafos "profissionais" entra para a Liga das Artes Gráficas do Porto. (...) A fotografia servia como apoio mediático indiscutível da comunicação do Regime nascente: desde a exposição industrial de Lisboa, em 1932, passando pelas Exposições do ano x da revolução nacional, em 1932, passando pelas Exposições do Ano X da Revolução Nacional, em 1936, do Mundo Português, em 1940, até aos 14 anos de Política do Espírito, em 1948. Em 1949, os fotógrafos - precise-se: os fotógrafos com actividade profissional - passam a ser representados pelo Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos, e a dependerem, assim, directamente, do Ministério das Corporações. Os outros "fotógrafos", não profissionais, inseriam-se num circuito de Salões e Propaganda Turística."
António Sena, *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997 (*Porto: Porto Editora, 1998), 237.

170 Não nos debruçamos sobre a constituição efectiva desse movimento, a existência de fluidez orgânica ou de algum tipo de organização formal, considerando exclusivamente a elevada produção de publicações e de conferências destes autores, a par da presença de alguns deles nas esferas profissionais e escolares ligadas às artes gráficas assim como na comissão da reforma educativa de 1948.

171 Igualmente defendido e materializado em obras, algumas delas presentes nas colecções do departamento de artes gráficas da EASR e da família Monteiro, como *Ensino Técnico Profissional - discurso proferido pelo engenheiro Nobre Guedes a propósito do projecto de lei número 61 editado pela Escola Industrial Infante D. Henrique* (1936)*, Virtudes e malefícios da imprensa* (1945) de Joaquim Salgado - obra editada pela Portucalense Editora, *Os Caracteres de Imprensa* e a *Tipografia Científica* (1946) e D*icionário Técnico do Tipógrafo* (1948) do sindicalista e tipógrafo Manuel Pedro editados pela Imprensa Moderna, *O problema do ensino técnico e as artes gráficas em Portugal*, vistos através da correspondência trocada entre a Direcção Geral do Ensino Técnico e o Grémio Nacional dos Industriais Gráficos (1952) edição do Grémio Nacional das Indústrias Gráficas, *Nos domínios da arquitectura do livro* (1952) de Manuel Canhão, livro publicado pelo Grémio Nacional dos Industriais Gráficos ou ainda *O ensino da fotogravura e as técnicas das artes gráficas* (1955) de Tércio Miranda, obra editada no Porto pelas Oficinas gráficas do jornal *O Primeiro de Janeiro*.

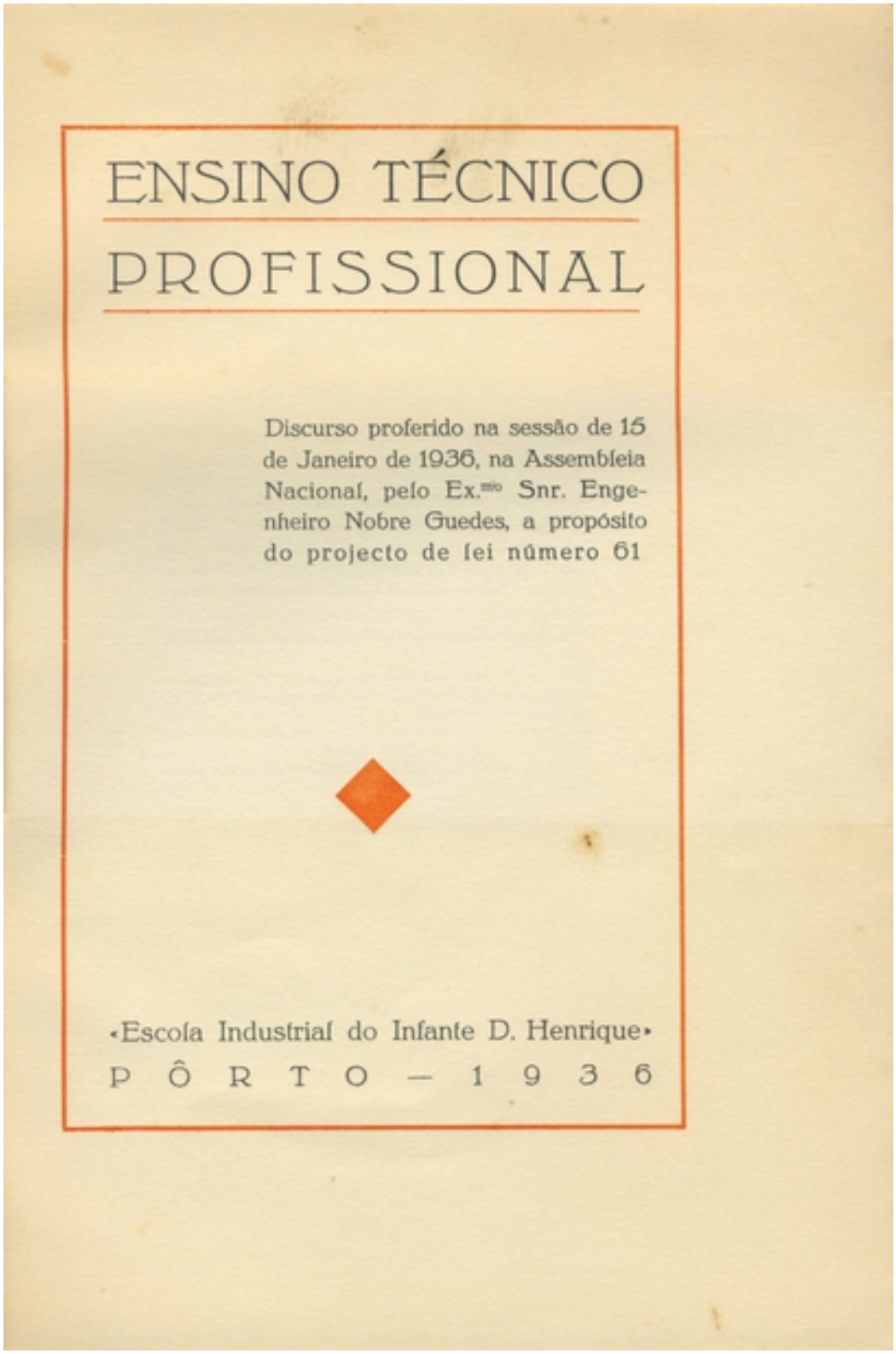


Figura 3
Escola Industrial do Infante D.Henrique, *Ensino Técnico Profissional - Discurso proferido na sessão de 15 de Janeiro de 1936, na Assembleia Nacional, pelo Exmº Snr. Engenheiro Nobre Guedes, a propósito do projecto de lei número 61,* 1939, Porto, Livro, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

2.4 A questão do mestre

Das significações possíveis da palavra mestre, retemos algumas como, "pessoa que ensina ou orienta, professor, orientador", "que sabe muito, sábio" ou ainda, "perita em qualquer ciência, arte ou ramo profissional, especialista"[172], às quais agregamos a perspectiva semântica do sábio orientador dos espíritos jovens trespassado por um elemento de missão religiosa, presente em *Promessa de Mestre* de Agostinho da Silva (1999)[173] e plasmado igualmente nos manuscritos de Maria Alzira Monteiro sobre a mestrança[174].

> não verá no aluno um inimigo natural, mas o mais belo dom que lhe poderiam conceder; perante ele e os outros nenhum desejo de domínio; o mestre é o homem que não manda; aconselha e canaliza, apazigua e abranda; não é a palavra que incendeia, é a palavra que faz renascer o canto alegre do pastor depois da tempestade; não o interessa vencer, nem ficar em boa posição; tornar alguém melhor – eis todo o seu programa; para si mesmo, a dádiva contínua, a humildade e o amor do próximo. (...) não o quero especialista, porque a sua missão não está em transmitir uma ciência; essa, ou há-de o aluno aprendê-la ou não será; (...) Por aí mesmo dará o mestre boa prova da têmprea da sua alma; porque o fraco e o baixo dificilmente se conservam em não especialismo; a cada passo os tentam o interesse ou o descanso. (...) Esta exigência lhe assegura uma vida de trabalho, horas todas ocupadas e férteis e contínuos projectos; por consequência a mocidade, o entusiasmo e a alegria que requer a missão pedagógica.
> (Agostinho da Silva, 1999, pp. 103-105)

Quanto ao contexto profissional de professores e mestres no ensino técnico português,

172 *mes.tre□ mi□ tr(o)* nome masculino
1. pessoa que ensina ou orienta, professor, orientador
2. pessoa que sabe muito, sábio
3.pessoa perita em qualquer ciência, arte ou ramo profissional, especialista
4. artista de grande mérito; pessoa que inicia ou lidera uma tendência artística
5. guia espiritual, mentor
6. (universidade)grau académico concedido a quem concluiu o curso e defendeu a tese de mestrado
7. pessoa que dirige uma orquestra; regente
8. superior de qualquer ordem militar
9. *figurado* tudo o que serve de lição ou ensino
10. NÁUTICA aquele que, nos navios, tem a seu cargo o aparelho e o velame
11. NÁUTICA comandante de embarcação pequena
12. encarregado ou chefe de uma oficina
13. indivíduo investido no terceiro grau da maçonaria
nome de 2 géneros
(universidade) pessoa que concluiu o curso e defendeu a tese de mestrado
adjetivo
1. principal; fundamental
2.enorme; considerável
3. exemplar; inesquecível
com/por mão de mestre
com perfeição
Do latim *magistru-*, «idem», pelo francês antigo *maistre*, «idem»
Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, Porto Editora. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mestre. Consultado a 08 de agosto de 2024.
173 Agostinho da Silva, *Textos e ensaios filosóficos I (*Lisboa: Âncora Editora, 1999).
174 Documentos analisados no capítulo três.

Vieira (2015)[175] sustenta a existência de uma dicotomia balizada entre inovação e marginalidade, traduzida tanto pela complexidade legislativa transposta na diversidade de decretos impondo alterações (*ibidem,* p. 216) como pela pouca elaboração dos programas que o serviam, em comparação com os concebidos para o ensino liceal (*ibidem*, p.217). Relevando um terceiro elemento que, "diz respeito ao estatuto atribuído aos professores. No ensino liceal, os professores constituíam apenas uma classe, não havendo divisões de acordo com caráter teórico ou prático das disciplinas que lecionavam, como ocorria no ensino técnico. " (*ibidem,* p. 218)

Num quadro profissional imbricado de diferenciações, Vieira estabelece uma contextualização histórica, considerando primeiramente a legislação de 1931 relacionada com, "a categorização, profissionalização e recrutamento do pessoal docente para o ensino técnico." (*ibidem*)

> Os professores deste subsistema de ensino passaram a organizar-se hierarquicamente em dois grandes grupos: os professores, que lecionavam as disciplinas científicas e humanísticas; e os mestres, que se ocupavam das disciplinas técnicas e regiam as aulas das oficinas. Por sua vez, os professores do ensino técnico encontravam-se igualmente hierarquizados em professores efetivos, agregados, provisórios e contratados e os mestres em efetivos, contratados e provisórios. Estes possuíam percursos académicos distintos, formações profissionais diferentes e remunerações desiguais de acordo com a sua categorização.
> (*ibidem*)

Referindo de seguida a implementação a partir de 1935 de, "tabelas salariais e diuturnidades diferentes entre os professores do ensino técnico e liceal. Para além desta diferenciação salarial, em termos públicos havia um tratamento desigual entre os professores liceais e técnicos derivando do "lugar subalterno que os professores do ramo do ensino técnico detinham em relação aos seus colegas dos liceus" (*ibidem*).

Considerando que as razões da diferenciação entre professores e mestres baseavam-se, "sobretudo no valor dos diplomas que cada docente apresentava, pois este continuava a ser o elemento que qualificava o posto de trabalho."(*ibidem*) E explicitando que, "os mestres do ensino industrial e comercial poderiam possuir um diploma de um curso profissional industrial ou comercial"(*ibidem*), enquanto que os professores, "deviam possuir diplomas escolares de nível médio ou superior para poderem aceder à lecionação das disciplinas de cultura humanística e científica." (*ibidem*)

Esta investigadora aponta ainda o facto da legislação de 1948[176] estabelecer que, "enquanto os professores, após a realização do exame de estado, estavam sujeitos apenas a um concurso de

175 Helena Vieira, "O Ensino Técnico: Um Subsistema Inovador Mas Marginal," *CEM Cultura, Espaço & Memória: Revista do CITCEM* 6 (2015): 213-228.

176 "de acordo com os artigos 286º e 287º do Decreto 37 029, de 24 de agosto de 1948"
Helena Vieira, "O Ensino Técnico: Um Subsistema Inovador Mas Marginal," *CEM Cultura, Espaço & Memória: Revista do CITCEM* 6 (2015), 218.

provimento documental, os mestres tinham de passar por um concurso de habilitação, com provas teóricas e práticas, e por um concurso documental." (*ibidem*)

Estabelecendo como factores que contribuiram para a secundarização do ensino técnico face ao liceal, por um lado as, "representações sociais atribuídas aos docentes e mestres, que eram vistos comos *os outros professores"* assim como o, "entendimento que se generalizou do ensino técnico, segundo o qual o ensino liceal seria destinado às classes alta e média-alta e o técnico era destinado às classes populares e média-baixa." (*ibidem*, p. 219)[177]

> Durante o Estado Novo, as expetativas de ascensão social que rodeavam o ensino técnico, e que efetivamente permitiram a muitos uma subida na escala social, não foram cumpridas para a maior parte da população. A bifurcação do ensino continuou a ser entendida como um prolongar das desigualdades sociais e até mesmo como um condicionamento da igualdade social.
> (Vieira, 2015, p. 219)

Analisamos de seguida o Diário de Governo - I Série - nº 198, de 25 de agosto de 1948[178], integrando os elementos sublinhados por Maria Alzira Monteiro no seu exemplar[179] - e por isso representativos do conjunto de questões que a interpelaram - assim como alguns outros que não contando com o traço da sua caneta, permitem um olhar mais avisado sobre a perspectiva laboral dos mestres no contexto do ensino técnico.

Em primeiro lugar, define-se o quadro geral no qual a Direcção-Geral do Ensino Técnico Elementar e Médio passa a denominar-se Direcção-Geral do Ensino Técnico Profissional, passando a 5ª secção da Junta Nacional da Educação a ter como subsecções: os ensinos agrícola, industrial e comercial, sendo a subsecção do ensino industrial composta por um representante dos institutos industriais, dois representantes das escolas industriais, um representante do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência e um representante da indústria[180], sendo os representantes dos estabelecimentos de ensino escolhidos pelo Ministro da Educação nacional e os representantes da indústria designados pelo Ministro da Economia, podendo ainda ser temporariamente agregados

177 Citação completa, "Assim, enquanto no ensino liceal, todos os professores tinham uma origem académica e profissional semelhante, trajetórias de carreira idênticas e um reconhecimento da sua função, no ensino técnico tal não acontecia, evidenciando novamente uma distinção entre os dois subsistemas de ensino que, claramente, secundarizava o ensino técnico, desta vez no que se refere às representações sociais que eram atribuídas aos docentes e mestres do ensino técnico, que eram vistos como *os outros professores*.
O quarto aspeto que mais influenciou a marginalização do ensino técnico foi o próprio entendimento que se generalizou do ensino técnico, segundo o qual o ensino liceal seria destinado às classes alta e média-alta e o técnico era destinado às classes populares e média-baixa. Durante o Estado Novo, as expetativas de ascensão social que rodeavam o ensino técnico, e que efetivamente permitiram a muitos uma subida na escala social, não foram cumpridas para a maior parte da população. A bifurcação do ensino continuou a ser entendida como um prolongar das desigualdades sociais e até mesmo como um condicionamento da igualdade social. "
Helena Vieira, "O Ensino Técnico: Um Subsistema Inovador Mas Marginal," *CEM Cultura, Espaço & Memória: Revista do CITCEM* 6 (2015): 219.

178 Diário da República, I Série, nº 198, 25 de agosto de 1948, Decreto-Lei nº 37.028 (páginas 837-843), que determina que a Direção-Geral do Ensino Técnico Elementar e Médio passe a denominar-se Direção-Geral do Ensino Técnico Profissional e insere disposições relativas ao ensino profissional industrial e comercial, e Decreto-Lei nº 37.029 (páginas 844-911), que promulga o Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial, disponível em *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/37029-1948-384414*, consultado a 21 de março de 2025, e em *https://files.dre.pt/1s/1948/08/19800/08370843.pdf*, consultado a 21 de março de 2025.

179 Existindo uma cópia na colecção família Monteiro, composta de 27 páginas.

180 Art.2º não sublinhado.

como vogais extraordinários, professores do ensino técnico profissional ou superior ou ainda pessoas estranhas ao professorado de reconhecida competência nos assuntos a tratar, "os quais terão direito de voto nesses assuntos" (1948, p.837).

Explicitam-se as categorias do pessoal docente e auxiliar do ensino (*ibidem*, pp.859-860), sendo possível esmiuçar o quadro respeitante aos mestres.

> Art.181.º- 1. No ensino industrial há, no quadro de cada escola, um mestre para casa oficina, e, se este não puder encarregar-se de, pelo menos, metade do serviço correspondente à frequência da oficina, os contramestres necessários aos seu funcionamento. (*ibidem,* p.859)

Encontrando-se na categorização da carreira de mestre, as distinções A, B, C[181], integrando as artes decorativas e gráficas a classe A, e as áreas balizadas enquanto femininas - formação feminina, costura e bordados, olaria, dactilografia, caligrafia e trabalhos manuais - pertencendo à classe C, que aufere menores rendimentos (*ibidem*, p.838). Observando-se ainda, que um mestre contratado além do quadro, recebia 50$ por hora de trabalho, menos 10$ do que os professores de educação física e canto coral e menos 20$ do que os restantes professores, incluindo o de Religião e Moral[182](*ibidem,* p.842).

É igualmente definida a forma de contratação, a admissão aos concursos e o funcionamento geral do recrutamento dos mestres, contramestres, auxiliares e preparadores (*ibidem*, p.869)[183], sendo as vagas existentes de professores efectivos, adjuntos, auxiliares e contratados dos quadros, publicadas nos primeiros cinco dias dos meses de fevereiro, maio e agosto de cada ano no Diário do Governo, tal como (e portanto distintamente) dos lugares destinados a candidatos do sexo feminino[184](*ibidem*, p.860).

Na descrição do espectro global das remunerações do universo do ensino técnico[185], o vencimento da primeira categoria de professor - professor efectivo sem diuturnidade - corresponde a 1800$; subindo a 2250$ os profissionais com a primeira diuturnidade e com a segunda diuturnidade atingindo os 2750$. Por outro lado, o vencimento da primeira categoria de mestre -

181 Seguidos de contramestres A, efectivos e contratados; contramestres A, provisórios; contramestres B, efectivos e contratados; contramestres B, provisórios; contramestres C, efectivos e contratados; contramestres provisórios, existindo ainda auxiliares de grafias e de trabalhos manuais, efectivos e contratados, auxiliares de grafias e de trabalhos manuais, provisórios, estes últimos tendo um ordenado mensal equivalente aos contínuos de 1ª classe.
Diário da República, 1948, Decreto-Lei nº 37.028 e Decreto-Lei nº 37.029, 842.

182 Surgem ainda as gratificações mensais (num período de dez meses) de professores metodólogos, directores de escolas, subdirectores, directores de curso e chefe de pessoal menor (nomenclatura usada no documento).

183 Art. 286.º O recrutamento dos mestres de trabalhos manuais, das oficinas compreendidas nos cursos industriais e dos cursos práticos do ensino comercial é feito, sem prejuízo do disposto nos artigos 303.º a 306.º, em dois concursos: concurso de habilitação e concurso de provimento.
Art. 287.º – 1. Os concursos de habilitação são constituídos por provas teóricas e práticas, segundo programa para cada caso publicado no *Diário do Governo* com, pelo menos, setenta dias de antecedência sobre o início das provas, e realizam-se nas escolas designadas no respectivo aviso.
Art. 288.º- 1. A admissão ao concurso pode ser requerida: b) Tratando-se do ensino industrial, pelos candidatos habilitados com um curso de mestrança ou profissional das escolas industriais que compreenda a oficina a que se refere o concurso."
Diário da República, 1948, Decreto-Lei nº 37.028 e Decreto-Lei nº 37.029, 869.

184 Referente ao artigo 185.º - 2.

185 Tabela n.º 1 - vencimentos mensais, Tabela n-º 2- Remunerações mensais por cada hora de serviço semanal e Tabela n.º3 – Gratificações mensais.
Diário da República de 1948, Decreto-Lei nº 37.028 e Decreto-Lei nº 37.029, 842.

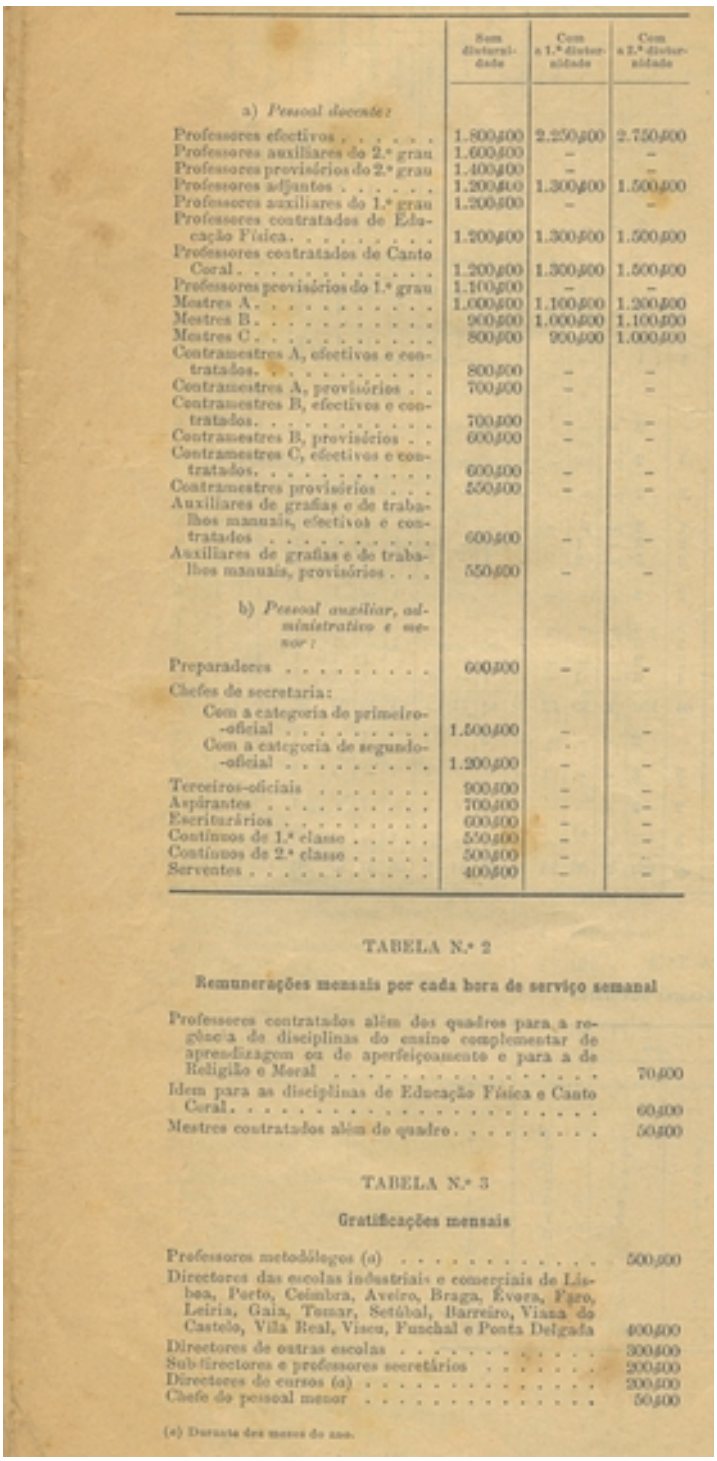
Mestre A - é de 1000$ sem diuturnidade, sendo de 1100$ com a primeira diuturnidade e de 1200$ com a segunda diuturnidade.

Resultando numa diferenciação entre os dois quadros profissionais (professor e mestre) de 800$ para os profissionais sem diuturnidade, 1150$ para os que tivessem a primeira diuturnidade e 1550$ para quem apresentasse a segunda diuturnidade (*ibidem*, p.842).

Por sua vez, a composição do conselho escolar (*ibidem*, pp.853-854) coloca em evidência o quadro dos profisssionais existentes no universo escolar e as dinâmicas de poder estabelecidas entre eles, "constituido por todos os professores efectivos, adjuntos, contratados de quadro e auxiliares em serviço na escola e pelos mestres do quadro e presidido pelo director ou por quem suas vezes fizer" (*ibidem,* p.853) sendo que "o professor de Religião e Moral, o médico escolar e os directores dos centros da Mocidade Portuguesa e da Mocidade Portuguesa Feminina fazem também parte do conselho das escolas em que não se constitua a seção disciplinar a que se refere o artigo 125º" (*ibidem*), afirmando-se o carácter excepcional da obrigatoriedade da, "presença dos mestres, contramestres e auxilares nas sessões em que houver deliberação sobre atribuição de prémios a alunos." (*ibidem*, p. 854)[186]

Por último, enquanto que na classificação profissional dos professores, ela é obtida pela junção da classificação do diploma, ½ valor por cada ano de bom e efectivo serviço prestado, no caso dos mestres inclui-se uma prova diferenciada de qualificação (*ibidem*, p.860).

186 Sendo apenas necessária a presença de mestres no conselho escolar (excluindo-se os restantes profissionais como contra-mestres), e nas situações de entrega de prémios é requerida de forma mandatória a presença de mestres, contramestres e auxiliares.



	Sem diuturnidade	Com a 1.ª diuturnidade	Com a 2.ª diuturnidade
a) *Pessoal docente:*			
Professores efectivos	1.800$00	2.250$00	2.750$00
Professores auxiliares do 2.º grau	1.600$00	–	–
Professores provisórios do 2.º grau	1.400$00	–	–
Professores adjuntos	1.200$00	1.300$00	1.500$00
Professores auxiliares do 1.º grau	1.200$00	–	–
Professores contratados de Educação Física	1.200$00	1.300$00	1.500$00
Professores contratados de Canto Coral	1.200$00	1.300$00	1.500$00
Professores provisórios do 1.º grau	1.100$00	–	–
Mestres A	1.000$00	1.100$00	1.200$00
Mestres B	900$00	1.000$00	1.100$00
Mestres C	800$00	900$00	1.000$00
Contramestres A, efectivos e contratados	800$00	–	–
Contramestres A, provisórios	700$00	–	–
Contramestres B, efectivos e contratados	700$00	–	–
Contramestres B, provisórios	600$00	–	–
Contramestres C, efectivos e contratados	600$00	–	–
Contramestres provisórios	550$00	–	–
Auxiliares de grafias e de trabalhos manuais, efectivos e contratados	600$00	–	–
Auxiliares de grafias e de trabalhos manuais, provisórios	550$00	–	–
b) *Pessoal auxiliar, administrativo e menor:*			
Preparadores	600$00	–	–
Chefes de secretaria:			
Com a categoria de primeiro-oficial	1.500$00	–	–
Com a categoria de segundo-oficial	1.200$00	–	–
Terceiros-oficiais	900$00	–	–
Aspirantes	700$00	–	–
Escriturários	600$00	–	–
Contínuos de 1.ª classe	550$00	–	–
Contínuos de 2.ª classe	500$00	–	–
Serventes	400$00	–	–

TABELA N.º 2

Remunerações mensais por cada hora de serviço semanal

Professores contratados além dos quadros para a regência de disciplinas do ensino complementar de aprendizagem ou de aperfeiçoamento e para a de Religião e Moral	70$00
Idem para as disciplinas de Educação Física e Canto Coral	60$00
Mestres contratados além do quadro	50$00

TABELA N.º 3

Gratificações mensais

Professores metodólogos (a)	500$00
Directores das escolas industriais e comerciais de Lisboa, Porto, Coimbra, Aveiro, Braga, Évora, Faro, Leiria, Gaia, Tomar, Setúbal, Barreiro, Viana do Castelo, Vila Real, Viseu, Funchal e Ponta Delgada	400$00
Directores de outras escolas	300$00
Subdirectores e professores secretários	200$00
Directores de cursos (a)	200$00
Chefe do pessoal menor	50$00

(a) Durante dez meses do ano.

Figura 4
Diário da República - Decreto-Lei nº 37.028 e Decreto-Lei nº 37.029, Lisboa, 1948, Pormenor "*Tabela n.º 1 - vencimentos mensais, Tabela n-º 2- Remunerações mensais por cada hora de serviço semanal e Tabela n.º3 – Gratificações mensais",* Colecção família Monteiro

2.5 Novas reformulações do ensino técnico: 25 de abril e C.E.E.

Até ao início da década de setenta, o funcionamento do ensino técnico em Portugal assentará na aplicação mais ou menos efectiva da reforma de 1948. A propósito da política

educativa do período denominado *Marcelismo,* Rómulo Carvalho (2001) afirma que, "Para tentar repor o sistema em movimento convidou Marcelo Caetano para a pasta da Educação o professor da Universidade de Coimbra, José Veiga Simão, doutor em Física por essa mesma Universidade e também pela Universidade de Cambridge, que já dera provas de espírito organizador e dinâmico no cargo de reitor dos Estudos Gerais, em Moçambique, por ele próprio criados, de raiz." (p.807)[187]

Parte da que ficou conhecida como *Reforma Veiga Simão*[188]*,* é detalhada como uma tentativa de, "salvaguardar uma especificidade para o ensino secundário técnico-profissional, a partir de cursos gerais e complementares que contemplavam quatro setores - Agrícola, Industrial, Serviços e Artes Visuais - subdivididos em nove cursos gerais e 20 cursos complementares." (Martins e Martins, 2016, p.17) [189]

A revolução de abril de 1974 conduzirá à não aplicação desta reforma, especificando os autores que, "o ensino técnico foi extinto e, no ano seguinte, entrou em funcionamento o ensino secundário unificado. Nessa democratização do ensino público, o liceal foi assumido como de qualidade, enquanto o ensino profissional, até então dos pobres, foi repudiado." (*ibidem*)

Por sua vez, Duque (2009)[190] defende que esta reforma apontava a distinção, "entre o liceu clássico, o liceu técnico e o liceu artístico" (p.84) e que será rejeitada na discussão pública, "considerando-se que apostava na manutenção da discriminação entre classes sociais." (*ibidem*)

Referindo que no ano lectivo 1975-76, "todos os cursos gerais diurnos, liceais e técnicos deram lugar ao chamado ensino secundário unificado."(*ibidem*, p.100) e que a, "existência desta única via, abrangendo os 7º, 8º e 9º anos de escolaridade, não distinguia as intenções, nem daqueles que tencionavam enveredar pela via activa, nem dos que desejavam prosseguir estudos." (*ibidem*)[191].

Integramos ainda a análise de Rómulo de Carvalho (2001)[192] sobre o contexto político-social e as políticas de ensino, no período mediado entre 1974 e 1983.

> O golpe militar de 25 de Abril de 1974, que pôs termo ao regime ditatorial implantado em 1926, trouxe com ele, entre

187 Rómulo de Carvalho, *História do Ensino Em Portugal (*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001).

188 Oficialmente denominado despacho Ministerial de 25 de julho de 1973.

189 Ernesto Martins e Susana Martins, "A visão do ensino técnico-profissional português: evolução histórica das medidas e rupturas," *Boletim Técnico do Senac* 42, nº 2 (maio/agosto 2016): 6-31.

190 Luis Rosa Duque, *O Ensino Técnico-Profissional em Portugal na Segunda Metade do Século XX - O Fenómeno da Mobilidade Social Ascendente de Carácter Intergeracional* (Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, Especialidade de Sociologia da Educação, Universidade Aberta, 2009).

191 Integramos também a caracterização de José Cardim em torno das políticas e do ambiente global na educação, no período após a revolução de 25 de abril, "Apesar de serem já, em Abril de 1974, visíveis alguns efeitos da reforma do sistema educativo, de Veiga Simão, a sua gestão, num período de extrema conturbação, determinou a introdução de alterações na estrutura do ensino a que se juntaram a breve trecho as resultantes de outras necessidades mais conjunturais. A revolução gerou intervenções a todos os outros níveis de ensino. Não só foram substituídos os dirigentes da generalidade dos órgãos da estrutura educativa, como os próprios programas foram objectos de análise e eliminação dos conteúdos mais ligados à veiculação da ideologia do regime anterior. Foram, também, adoptadas medidas aos diversos níveis de ensino, muitas vezes pela simples pressão doa acontecimentos e para resolver problemas emergentes da acção reivindicativa de alunos e professores. A gestão do sistema, mesmo depois da 1976, manteve características de resposta aos acontecimentos que, na sua expressão de luta social, não desapareceram com a normalização política do país."
José Eduardo de Vasconcelos Casqueiro Cardim, *Do ensino industrial à formação profissional: As políticas educativas de qualificação em Portugal II volume (*Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2005), 763.

192 Rómulo de Carvalho, *História do Ensino Em Portugal (*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001).

> muitas outras esperanças, a da resolução dos problemas mais gravosos do nosso ensino. No momento em que escrevemos estas palavras (Junho de 1983), nove anos após o referido golpe militar, já quinze Governos passaram pelas cadeiras do poder, o que dá em média nove meses por ministro. É um sintoma de crise, crise que realmente se vive em todos os sectores da vida nacional, e que dia a dia se agrava sem que se vislumbre o modo de tolhê-la. Aguardamos o que o futuro nos reserva.
> (Carvalho, 2001, p.813)

E será precisamente em 1983, data da produção da nota acima transcrita, que uma nova reforma educativa é adoptada em Portugal que, "reintroduzia o ensino técnico-profissional, tendo sido escolhido o 10º ano para início da experiência (ainda ao abrigo de Decreto-Lei 47587 de 10/3 de 1967), com a dupla perspectiva de criar cursos técnico-profissionais de três anos, destinados aos alunos que perspectivassem prosseguir estudos, e cursos profissionais com a duração de um ano, para aqueles que, tendo o 9º ano de escolaridade, não tencionassem permanecer no sistema de ensino." (Duque, 2009, p.108)[193]

Por sua vez, Martins e Martins (2016) alinham o conjunto das razões políticas que sustentam esta reforma, "o ensino profissional foi reintroduzido para o secundário, já que o país pretendia aderir à C.E.E. e precisava qualificar a sua mão de obra, possibilitando saídas profissionais aos jovens" (p.18).

Prosseguindo a sua argumentação em torno do facto que, "a O.C.D.E., com o "Exame à política de educação em Portugal", pressionou o país a introduzir uma via profissionalizante no ensino secundário, já que faltavam técnicos intermédios. Igualmente, o Banco Mundial sugeriu a criação de estabelecimentos de ensino profissional, com equipamentos e espaços oficinais em 43 escolas." (Martins e Martins, 2016, p.18)

Igualmente sublinhadas por Luis Duque (2009) são as divergências políticas condensadas no interior do dispositivo do ensino técnico.

> As resistências, como seria de prever, surgiram daqueles sectores ideológicos, que viam no ensino técnico-profissional uma forma de discriminação social. Surgiram até em escolas e estruturas administrativas. Porém, largos sectores da população, professores e pais, muitos deles ligados ao antigo ensino técnico, apoiavam a iniciativa, pois lamentavam o facto de o sistema de ensino ter deixado de preparar os jovens para a vida activa. Mas também outras forças económicas e sociais aderiram ao projecto: associações industriais e

193 Explanando ainda que em, "ambos os cursos se assegurava sempre o acesso ao ensino superior, embora no caso dos profissionais, a sequência tivesse de passar por um curso de três anos em regime pós-laboral. Estes cursos coexistiam com o ensino geral, nas mesmas escolas, propiciando o convívio entre alunos com diferentes ambições e de diferentes estratos sociais. A Reforma procurava, assim, ser uma tentativa realista de conciliar experiências positivas, já anteriormente havidas, e limar o que de negativo se verificara."
Luis Rosa Duque, *O Ensino Técnico-Profissional em Portugal na Segunda Metade do Século XX: O Fenómeno da Mobilidade Social Ascendente de Carácter Intergeracional (*Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, Universidade Aberta, Lisboa, 2009): 108.

> comerciais e organizações profissionais socialmente representativas, bem assim como dirigentes do ensino particular e cooperativo.
> Reatava-se, pois, a tradição do ensino técnico-profissional como meio de promoção social dos filhos das classes mais desfavorecidas, jovens que, em muitos casos, depois de saírem diplomados do ensino técnico, vieram a ser pequenos e médios empresários de sucesso nas áreas em que tinham adquirido formação profissional, fenómeno muito menos vulgar nos alunos oriundos de famílias médias-baixas que tinham optado pelo liceu. Logo, o ensino técnico voltava a ser defendido como forma de promoção e não de segregação.
> (Duque, 2009, p.112)

Estabelecendo pontes de reflexão entre a reforma de 1983 e a de 1948 (*ibidem*, p. 121)[194] e considera que embora ambas partam da vontade de alavancar com o apoio do Estado, a instrução da juventude ao progresso económico nacional, no entanto ao momento da reforma de 1983, a realidade nacional estava, "desabituada do ensino técnico." (*ibidem*)

Sérgio Grácio por sua vez, contemporiza estas duas reformas na perspectiva da *Política Educativa como tecnologia social* (1986)[195] afirmando que se, "compararmos com a reforma de 1948, a actual destaca-se pelo maior peso da componente de tecnologia social que a orienta objectivamente, em detrimento da componente económica. A reforma de 1983 trabalha, de momento e a médio prazo, contra as linhas de força que vão moldando as relações do sistema escolar com a estrutura social e é esse o princípio da inteligibilidade das suas contradições e das suas dificuldades de implantação." (pp.179-180)

Quanto à reforma educativa de 1986, Martins e Martins (2016)[196] sustentam a ideia que com a entrada nesse mesmo ano na, então denominada Comunidade Económica Europeia, ao serem reintroduzidos os cursos técnico-profissionais[197], são criadas as condições para a instalação das escolas de educação profissional, numa afirmação do condicionamento que a política pública portuguesa sofrerá a partir de 1989, pela junção entre pressão política e procedimentos extra-nacionais, no sentido do favorecimento e do investimento no ensino privado, concentrando-se este

194 Apontando este autor o novo quadro legislativa surgido em 1986, "o ensino técnico-profissional veio a sofrer duas dinâmicas diferenciadas, cuja fronteira coincidiu com a mudança de governo e a substituição do Ministro Seabra por João Deus Pinheiro, tendo este já presidido à aprovação, em Julho de 1986, da Lei de Bases do Sistema Educativo (LBSE). Esta sugeria a extinção dos cursos profissionais, existentes dentro das escolas secundárias, e propunha uma nova reformulação do ensino técnico-profissional, provavelmente porque o elevado investimento que nele se fazia não estava a produzir resultados significativos. "
Luis Rosa Duque, *O Ensino Técnico-Profissional em Portugal na Segunda Metade do Século XX: O Fenómeno da Mobilidade Social Ascendente de Carácter Intergeracional (*Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, Universidade Aberta, Lisboa, 2009): 123.

195 Sérgio Grácio, *Política Educativa como tecnologia social - As reformas do Ensino Técnico de 1948 e 1983 (*Lisboa: Livros Horizonte, 1986).

196 Ernesto Martins e Susana Martins, "A visão do ensino técnico-profissional português: evolução histórica das medidas e rupturas," *Boletim Técnico do Senac* 42, nº 2 (maio/agosto 2016): 6-31.

197 Citação completa, "promulga-se a Lei n. 46/86 - Lei de Bases do Sistema Educativo (LBSE), que cria as condições favoráveis à programação das escolas de educação profissional ao reintroduzir, de forma eficaz, os cursos técnico-profissionais. Na alínea "e", Art. 9o da LBSE, os objetivos do ensino secundário eram facultar contatos e experiências com o mundo do trabalho, fortalecendo os mecanismos de aproximação entre escola, vida ativa e comunidade, dinamizando a função inovadora e interventora da escola. Na alínea "f" do mesmo artigo, dizia-se: "favorecer a orientação e formação profissional dos jovens, através da preparação técnica e tecnológica, com vista à entrada no mundo do trabalho."
Ernesto Martins e Susana Martins, "A visão do ensino técnico-profissional português: evolução histórica das medidas e rupturas," *Boletim Técnico do Senac* 42, nº 2 (maio/agosto 2016): 19.

ensino na modalidade da *formação profissional,* cuja centralidade em termos de oferta se fará sentir nas décadas seguintes.

> Cria-se um novo regime que esclarece a natureza jurídica das escolas profissionais como estabelecimentos privados de ensino, geridos em autonomia e apoiados por fundos públicos. Na verdade, a LBSE determina o ensino profissional ministrado em escolas profissionais criadas pelo Decreto-lei n. 26/89, as quais foram fundamentais para o sucesso do ensino alternativo ao ensino secundário regular.
> (Martins e Martins, 2016, p. 21)

No âmbito do ensino secundário público de cariz tecnológica e profissional, "a sua procura era contrariada: pela cultura profissional liceal da maior parte dos professores; fragilidade dos recursos atribuídos, devido a não estar orientado para as mais altas credenciais escolares; e por falta de divulgação adequada junto às populações. Assim, para a via geral, seguiam os alunos que procuravam percursos acadêmicos longos e com componentes teórico-científicos mais desenvolvidos." (*ibidem*)

Afirmando que os cursos tecnológicos, "orientados para o trabalho, preparavam também os jovens para uma formação superior mais curta (ensino politécnico). Em 1994, e na sequência da revisão educativa, são lançados 11 cursos tecnológicos nas escolas do ensino regular, que tinham uma matriz curricular semelhante ao ensino regular: o mesmo número de horas; disciplinas na componente sociocultural e disciplinas comuns na componente científica em áreas próximas." (*ibidem*)

Vindo a mobilidade entre vias a ser permitida em 2004, através de uma nova alteração legislativa com o decreto-lei n. 115-A/98 (*ibidem*).

2.6 As conjugações de educação e arte

Desde meados do século XX, a questão da Educação pela Arte será divulgada no contexto do ensino técnico português num conjunto de artigos publicados em *Escolas Técnicas, Boletim de Acção Educativa* pela mão de M. M. de S. Calvet de Magalhães (1913-1974)[198] e neles apresentando a obra *Education through art* de Herbert Read e as aplicações concretas da educação pela arte, abordando a produção das exposições escolares, a utilização de instrumentos audio-visuais em contexto de aula assim como a sistematização e vulgarização do som e da imagem em movimento

198 Manuel Maria de Sousa Calvet Magalhães, desempenhou entre 1956 e 1974 (data da sua morte), as funções de director da Escola Francisco de Arruda em Lisboa, desenvolvendo igualmente trabalho enquanto metodólogo.
Durante o Estado Novo e terminada a formação na Universidade, os candidatos ao professorado realizavam um estágio pedagógico de dois anos orientado por um professor metodólogo, um especialista em metodologias de ensino da área do candidato a professor , devendo posteriormente o estudante candidatar-se ao "Exame de Estado".
Apenas os professores metodólogos existentes nas escolas podiam receber estagiários, efetuando a articulação entre a formação e o trabalho, o trabalho manual e o intelectual. Segundo Teresa Medina professora associada de Ciências da Educação na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, numa perspetiva emancipatória ou seja, com foco no contributo do estudante nessa construção educativa.
No contexto da Escola Soares dos Reis, referenciamos o metodólogo João Martins da Costa.

nas actividades curriculares e extra-curriculares no seio da escola[199], questão que irá igualmente estruturar a linha editorial da revista *Luz & Som* por si dirigida[200].

Ao mapear a influência no contexto pedagógico português da obra de Herbert Read e a evolução dos conceitos e aplicações da educação pela arte e da educação artística, Teresa Eça (2023)[201] refere que será Alfredo Betâmio de Almeida (1920-1985)[202] em meados da década de cinquenta, a introduzir o conceito de educação das expressões artísticas enquanto meio de desenvolvimento cognitivo nos programas de desenho[203].

Quanto às bases de uma análise abrangente em torno da Educação pela Arte, um projecto pedagógico experimental presidido por Madalena Perdigão[204](1923-1989) e com o objectivo de estruturar o ensino artístico superior, será lançado em 1972-73 pelo ministro da Educação Nacional Veiga Simão.

O *Grupo de Trabalho para a Reestruturação do Ensino Artístico* (1978-1984) criado em 3 de Julho de 1978, irá por sua vez entregar em 1979 o *Plano Nacional de Educação Artística, Relatório preliminar* a, "Luis Veiga da Cunha, ministro da Educação do V Governo Constitucional, presidido por Maria de Lourdes Pintassilgo" (Nery e Almeida, 2023, p. 154)[205], sendo este documento submetido à apreciação[206], "das escolas, associações de enquadramento sócio-

199 Contam-se entre os artigos identificados na revista *Escolas Técnicas: Boletim de Ação Educativa* como tendo a autoria de M. M. de S. Calvet de Magalhães, *Educação pela Arte, O Som e a Imagem como Auxiliares do Ensino, Exposições Escolares e Sua Organização e Síntese das Etapas na Educação pela Arte.*
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, *Educação pela Arte* (1960), 25, 15-34.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, *O Som e a Imagem como Auxiliares do Ensino* (1963), nº 31, 55-83.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, *Exposições Escolares e Sua Organização* (1965), nº 36: 101-112
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, *Síntese das Etapas na Educação pela Arte* (1966), nº 38, 51-63.

200 Revista dirigida por Calvet de Magalhães sobre o ensino e a imagem no contexto português, existindo na colecção do departamento de Artes Gráficas da Escola Artística Soares dos Reis os números 7, 8, 9, 10, 12 assim como um especial de abril de 1971.
Luz & Som. Boletim de Informação dos Meios Audiovisuais. Direção do Prof. Calvet de Magalhães. Órgão informativo das atividades escolares, FOC e Kodak.

201 Maria Teresa Torres Pereira de Eça, "Educação artística em Portugal: Entre a tradição e a ruptura" *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA UFMG*, outubro (2023), 26-36, https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48439.

202 Desenhador e pedagogo, participará em diversas reformas educativas do ensino liceal e técnico durante o período do Estado Novo, tendo igualmente responsabilidades em termos de planificação educativa no pós 25 de abril.
No livro *Educação pela arte na escola primária - guia didáctico,* Betâmio de Almeida, acompanhado por J. Plácido Santos e M. Mendes dos Santos explicita o trabalho de educação pela arte no contexto da escola primária, cruzando conhecimentos da pedagogia, pediatria, psicopediatria e arte de uma forma, válidas em 2025 tanto em termos de forma como nas linguagens escrita e visual adoptadas.
Alfredo Betâmio Almeida, J. Plácido Santos, and M. Mendes dos Santos, *Educação pela arte na escola primária – guia didáctico* (Lisboa: Ministério da Educação Nacional / Direcção Geral de Ensino Primário, [1971?]).

203 Ainda segundo Teresa Eça, a Educação Visual e a Educação Musical tornam-se, nos anos setenta do século XX em Portugal, disciplinas obrigatórias do ensino básico (para crianças entre os 6 e os 10 anos), apontando esta investigadora que enquanto os ensinos pré-primário e primário afirmar-se-ão com base na influência da ideologia de livre expressão, o ensino secundário centrar-se-á na influência do método de ensino da Bauhaus, escola alemã de ensino conjunto das áreas das artes plásticas, artes decorativas, design e fotografia, que funcionou nas cidades de Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) e Berlim (1932-1933).

204 Contando igualmente com Lucio Mendes, João de Freitas Branco, Arquimedes da Silva Santos, Luzia Maria Martins, Jorge Fernandes Moreira, Constança Capdeville, Luis Filipe Pires Mário Barradas e José Saportes.
Disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4788/9/ulsd061682_td_anexo_8.PDF, consultado a 26 de julho de 2024.

205 Rui Vieira Nery e Inês Thomas Almeida (coord.), *Vamos correr riscos: textos escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão* (Lisboa: Tinta da China, 2023).

206 Exemplo desta análise é este conjunto de manuscritos de Maria Alzira Monteiro, não integrando nenhum documento oficial que traduza a reflexão final da escola sobre este relatório. Em quarenta e dois pontos, Monteiro plasma a sua experiência profissional na reflexão que aporta às conclusões propostas pelo relatório, elencando em primeiro lugar e de forma solta, um conjunto de pontos estruturantes da educação artística como, "a democracia cultural preserva e valoriza o património nacional; reserva lugar às tendências e expressões minoritárias com vista à diversificação do espectro cultural" ou ainda, "ao nível individual pretende desenvolver no indivíduo, a criatividade, a sensibilidade, a imaginação. Ao nível social, a participação, a não passividade. A educação artística propicia a "consecução" dos seguintes objectivos: a convergência dos interesses do homem e dos grupos sociais, a coexistência harmoniosa destes, etc."
Para Monteiro, a Educação Artística é considerada no seu sentido lato e, "não identificada à formação de artistas profissionais, se muito menos como um supérfluo complemento da educação em geral" não devendo por isso, "limitar-se a desenvolver somente as faculdades intelectuais puras procurando transmitir somente conhecimentos memorizáveis, métodos e técnicas. Terá que haver

profissional, serviços públicos, instituições de índole artístico-cultural e individualidades(...)" (*ibidem*, p.299) no final de novembro desse ano.

No contexto do ensino público português, Teresa Eça (2023)[207] aponta ainda a adopção do método de resolução de problemas baseado na obra de Bruno Munari (1907-1998), no final da década de setenta, assente na aprendizagem dos elementos formais da linguagem visual[208], na compreensão formal das obras de arte circunscrita ao domínio da história da arte e do design e na aprendizagem de métodos de trabalho artísticos ou seja, no conhecimento e utilização de meios, instrumentos e suportes (pp.30-31). Sublinhando ainda o trabalho da professora Elisabete Oliveira na década de oitenta, em particular a introdução no contexto português das quatro dimensões interdisciplinares da educação artística: a apreciação estética, a História da arte, a Crítica de arte e a Produção artística[209].

Teresa Eça considera ainda a integração no *Currículo nacional do ensino básico: competências essenciais* que acontecerá em 2001 (*ibidem* p. 28), referindo que a *Lei de bases do Sistema Educativo Português*[210] articula a necessidade da educação artística como componente essencial da educação global do cidadão, privilegiando as artes visuais e a música e com pouca expressão para o ensino da dança e do teatro.

Para esta investigadora, guiado por este quadro legal e normativo, o Ministério da Educação irá criar dois tipos de textos orientadores da Educação Artística para o ensino obrigatório, em completo desacordo: os programas disciplinares e as competências essenciais para o ensino; inscrevendo-se os programas na tradição modernista e as competências essenciais no contexto de ruptura[211], dessa forma conduzindo a um confronto entre uma tendência formalista e uma visão focada na interpretação[212].

Actualmente, a educação estética e artística encontra-se presente no ensino regular português através de uma, "equipa de educação artística, responsável pelo Programa de Educação Estética e Artística pertence à estrutura orgânica da Direção de Serviços de Desenvolvimento Curricular da Direção-Geral da Educação do Ministério da Educação, cuja missão e atribuições

respeito pela evolução estética correlação entre a sensibilidade inteligência e imaginação."
Seguindo a estrutura do *Plano Nacional de Educação Artística, Relatório Preliminar,* Maria Alzira Monteiro anota também a perspectiva histórica em Portugal do ensino artístico, a situação actual e as medidas a aplicar, referindo as disciplinas envolvidas neste processo e a questão da formação de professores.

207 Maria Teresa Torres Pereira de Eça, "Educação Artística em Portugal: Entre a Tradição e a Ruptura" *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA UFMG*, outubro 2023: 26-36 ,https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48439.

208 Que se poderá denominar gramática visual.

209 Primeiramente desenvolvidas por Elliot Eisner e Brian Allison.
Maria Teresa Torres Pereira de Eça, "Educação Artística em Portugal: Entre a Tradição e a Ruptura" *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA UFMG*, outubro 2023:28 , https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48439.

210 Decreto-Lei n.º 46/86, disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/lei/1986-34444975, consultado a 21 março de 2025.

211 A Educação Artística como um meio de transformação social.
Maria Teresa Torres Pereira de Eça, "Educação Artística em Portugal: Entre a Tradição e a Ruptura" *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA UFMG*, outubro 2023: 29-30 , https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48439).

212 No capítulo quatro desta tese, procuraremos responder à questão: é possível identificar, no contexto do ensino da fotografia por nós estudado, uma oposição entre as tendências formalista e interpretativa? Considerando-se que a tendência formalista é expressa numa teoria que advém da prática (*educação para o trabalho)* e a visão interpretativa manifesta-se na intervenção pessoal e subjectiva (*transformação social – emancipação*)?

estão implicadas nas componentes curriculares, pedagógicas e didáticas da educação pré-escolar, dos ensinos básico e secundário e da educação extraescolar."[213]

Materializando-se, "nas Orientações Curriculares para a Educação Pré-Escolar, assim como, na matriz curricular-base do Ensino Básico nas vertentes de Artes Visuais, Dança, Expressão Dramática/Teatro e Música. É neste contexto que o Programa desenvolve as suas ações, implementando estratégias que valorizam a arte como forma de conhecimento, estimulando a inovação de práticas pedagógicas, transversais e agregadoras, através de um plano adaptável às características das comunidades educativas."[214]

Para além do ensino regular, o Ensino Artístico Especializado é igualmente uma realidade no qual se integra a Escola Artística Secundária Soares dos Reis (Porto)[215] e os, "Cursos Artísticos Especializados - áreas das Artes Visuais e dos Audiovisuais, da Dança, da Música e do Teatro - são um percurso de ensino que proporciona uma formação especializada a jovens que revelem aptidões ou talento para ingresso e progressão numa via de estudos artísticos, em que se desenvolvem competências sociais, científicas e artísticas e simultaneamente se obtém o nível básico e/ou secundário de educação."[216]

2.7 O ensino da fotografia

2.7.1 Ensino não formal

Explicitado o proto-ensino da fotografia no século XIX assim como a estruturação do ensino técnico em Portugal, com destaque para a reforma de 1948 na qual decorre a génese da discussão em torno da autonomia do ensino da fotografia, num contexto em que o conceito de educação pela arte começa igualmente a germinar, centramo-nos agora na sistematização de um conjunto de escolas de carácter não formal que na segunda metade do século XX, em espaços distintos e com características, dimensões e objectivos diferenciados, irão disponibilizar formações de fotografia.

O centro de ensino por correspondência Álvaro Torrão, a que por vezes surge acrescida a designação *Rádio Escola*, integra as estruturas que desde a década de vinte do século XX, se dedicaram ao ensino à distância em Portugal. E embora na literatura consultada[217] seja consensual a sua existência, a data precisa do início da actividade deste centro não é no entanto estabelecida.

213 Disponível em http://educacaoartistica.dge.mec.pt, consultado em 27 agosto de 2024.

214 Ibidem.

215 Sendo a Escola Soares dos Reis e a Escola António Arroio em Lisboa, reguladas pela Portaria nº 232-A/ 2018, de 20 agosto. Disponível em https://www.anqep.gov.pt/np4/Cursos_Art%C3%ADsticos_Especializados.html, consultado a 27 agosto de 2024.

216 Em 2007 é publicado o *Estudo de avaliação do ensino artístico,* um relatório com a coordenação de Domingos Fernandes e a participação de Jorge Ramos do Ó, Mário Boto Ferreira, Ana Marto, Ana Paz e Ana Travassos sobre o ensino artístico especializado nas suas dimensões de dança, música e artes visuais, apresentando uma abordagem detalhada sobre o caminho histórico, as políticas aplicadas e o contexto específico (em termos de quadros de docentes, disciplinas e estudantes) dos diferentes estabelecimentos de ensino.
Domingos Fernandes, Jorge do Ó, e Mário Ferreira, *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico* (Lisboa: Direção-Geral de Formação Vocacional do Ministério da Educação e Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, 2007).
Disponível em https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/5501, consultado a 19.12.2024.

217 Luís Grosso Correia e Bruno Pinheiro, "E-Learning: Perspectiva histórica de um processo em curso", *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, IV Série, vol. 2 (2012): 196-216, https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/1243.
Alexandre Miguel Marques Silveira, *Uma Abordagem do E-Learning: Valorização dos Conteúdos e da Aprendizagem* (dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, 2006).

Quanto ao ensino da fotografia desenvolvido pelo centro, a descrição da sua perspectiva pedagógica e do público-alvo a que se destinava, surgem explicitadas num número da publicação *Duas épocas*[218].

> A fotografia, proporcionando um extraordinário campo de acção no mundo da arte, da técnica, da investigação, da ciência, do entretenimento (um "hobby" que se pratica onde quer que se esteja: no trabalho, nas diversões, em férias, de dia e de noite) é, como não podia deixar de ser, um manancial como fonte de ingressos económicos. (...) Se os seus intentos visam uma forma de se promover, e consequentemente almejar independência económica, a nossa experiência indica-nos, que você, ao fazer parte do fascinante universo que é a fotografa, pode obter com o nosso curso, um invejável lugar de prestígio como artista e técnico.
> (Centro Álvaro Torrão , s/d, contra-capa)

E se o título deste editorial aponta um enquadramento geral do objectivo da publicação, "Fotografia mercado de biliões", nas restantes linhas do texto introdutório são esmiuçadas questões como, "o mercado amador", a "fotografia aplicada vasto campo de acção audio visual", o "microfilme", a "indústria" ou ainda a "fotocópia" ou a "medicina", explicitando-se não só as diferentes ofertas de mercado contempladas pela fotografia enquanto actividade, como acima de tudo as diferentes formações propostas pelo centro: sensitometria, composição, especialidades fotográficas, relações humanas e êxito nos negócios, história da fotografia e cinema, lições práticas, fórmulas fotográficas, fotografia básica e química fotográfica.

Sendo possível afirmar que ao momento da edição deste número de *Duas Épocas*, o ensino proposto pelo centro Alvaro Torrão destina-se a um público amador com interesse pelas questões artísticas, técnicas e estéticas em torno da fotografia e igualmente atento às potencialidades de uma nova carreira profissional ou a novas formas de incremento do orçamento mensal.

218 Editada pelo próprio centro, esta publicação não comporta data, e uma consulta a um conjunto de fontes secundárias como o fórum *A minha rádio,* activo na primeira década do século XXI, leva-nos a considerar a hipótese das formações de fotografia Álvaro Torrão terem funcionado principalmente entre as décadas de setenta e de oitenta do século XX.
"A Minha Rádio." Última modificação em 26 de julho de 2024. Acesso em 15 de março de 2025. https://www.aminharadio.com/radio/node/2177.

Figura 5
Centro de ensino por correspondência Álvaro Torrão, *Duas épocas,* [s/d], Lisboa, Revista impressa, Colecção família Monteiro

Quanto à *Associação Portuguesa de Arte Fotográfica* (APAF), é criada em 1949 com uma actividade centrada na união dos fotógrafos amadores e profissionais e visando nos seus termos, "o desenvolvimento da fotografia, enquanto forma de expressão artística ou como atividade profissional."[219]

Segundo António Lopes, director desta associação[220], a actividade formativa é iniciada no final dos anos oitenta, de uma forma que considera ligeira e a partir dos anos noventa, de modo mais sistemático, numa primeira fase somente para associados e vindo gradualmente a abranger o público em geral, incluindo actualmente cursos de iniciação e de carácter profissional, w*orkshops* especializados nas áreas do retrato, acompanhamento de projectos individuais e macrofotografia.

No seio da sua história e entre um conjunto de fotógrafos que depois da sua passagem pela associação afirmaram-se no contexto desta disciplina, António Lopes sublinha ainda a importância de Silva Araújo, constatando que nas décadas de oitenta e noventa, o ensino da fotografia em Portugal estava confinado entre as perpectivas técnica e estética, dilema esse intimamente ligado ao contexto do que afirma ser a nossa própria história da fotografia, que entre as décadas de quarenta e setenta se caracterizou por uma dimensão tecnicista.

Refere a importância nos anos cinquenta e setenta do circuito expositivo de concursos e salões ligados ao movimento associativo, assim como a quase inexistência de exposições vindas do exterior, resultando num elevado grau de isolamento da produção fotográfica nacional, à qual seguiu-se uma reacção de base fundamentalmente estética e experimental, apontando a relevância do *Ar.co* e os Encontros de Coimbra e Braga que aponta como uma lufada de ar fresco assim como a entrada da fotografia nos currículos universitários.

Num balanço sobre a actual diversidade formativa das escolas de fotografia em Portugal e das suas dialécticas de abordagem, António Lopes sublinha a necessidade de ligação entre a questão teórica e a técnica - de forma a não se depender de acasos como refere - frisando o imperativo do pensamento estético e filosófico e nesse contexto aludindo à obra da recentemente desaparecida Margarida Medeiros (1957 - 2024) e à centralidade do livro F*iguras de espanto: a fotografia antes da sua cultura* (1992)[221] de Pedro Miguel Frade (1960-1992), considerando que infelizmente não seguimos (colectivamente) esse caminho que nos obrigava a esquemas de análise da própria fotografia, desenvolvimentos teóricos, aponta.

> Começaram as aulas no Instituto Português de Fotografia (1º ano do Curso Básico), com uma concorrida sessão, à que estiveram presentes, além dos alunos e professores, muitos profissionais e dirigentes do Grémio Nacional dos Industriais de Fotografia, do Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, do Sindicato dos Profissionais de Cinema e

219 Disponível em https://associacaoportuguesadeartefotografica.wordpress.com, consultado a 24 de junho de 2024.

220 Em conversa telefónica mantida em junho de 2024 com António Lopes, que desempenha estas funções desde os anos 2000, estando ligado à associação desde os anos oitenta.

221 Pedro Miguel Frade, F*iguras de espanto - a fotografia antes da sua cultura* (Lisboa: Edições 70,1992).

> do Foto-Clube 6x6.[222] A abrir a sessão, o director do Instituto, dr. Moraes Sarmento, proferiu algumas palavras, posto o que os professores daquele estabelecimento de ensino fizeram a apresentação das disciplinas de que estão encarregados.
> (Folium, 1970, p.7)

Em novembro de 1970, é desta forma que a revista *Folium* refere o primeiro curso de fotografia do *Instituto Português de Fotografia*[223] realizado entre novembro de 1969 e janeiro de 1970 na Sociedade Nacional de Belas Artes, sob a direcção dos professores Augusto de Moraes Sarmento, Lizete S. Santos e Manuel Paes Faria.

No ano de 1971 será lançado um curso de Iniciação à Fotografia de pequena duração (7h30m), um curso Avançado de Fotografia (48 h) e um curso Básico de Fotografia (dois anos), decorrendo em 1972, o primeiro Ciclo de Crítica Fotográfica intitulado *Retrato de Lisboa: Os Domingos de Lisboa, Pelas ruas de Lisboa, Rostos de Lisboa.*

Nos dois primeiros anos da actividade do IPF serão explorados os eixos formativo, expositivo e de reflexão teórica, nucleares à actividade do instituto, que desde 2000 funciona igualmente na cidade do Porto, tendo principiado a sua actividade formativa nesta cidade com o Curso Profissional de Fotografia.

Quanto ao eixo formativo, declina-se em dinâmicas diferenciadas em termos de duração, temática e abordagem: logo em 1974 abarcando cursos de *Cinema e Som*, *Iniciação às Técnicas do Som*, *Iniciação à Fotografia* e à *Composição Fotográfica* e *Técnicas de Laboratório a Preto e Branco* orientados por Augusto de Moraes Sarmento, António Manuel Morais e Valdemar Travassos; a partir de 1975 sendo criado um *curso de Introdução a um estudo sociológico e semiótico da imagem* com orientação de José Reis assim como cursos de fotografia para amadores e de formação profissional; e sendo introduzidos a partir de dezembro de 1979, os cursos de *Psicologia da Visão* por Lima de Freitas, *Imagem e Comunicação* por Lagoa Henriques e *História Crítica da Fotografia* com António Manuel Morais.

O contexto expositivo integrará as dimensões internacional e nacional iniciadas respectivamente com a exposição *55 retratos do Panteão Nadar* em março de 1978[224] e com a integração no júri da Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, a partir de 1989.

Por sua vez, o domínio da reflexão teórica irá materializar-se no seio do instituto sob a forma de publicações (revistas e livros)[225] e na organização de debates e conferências, que terão

222 Acontece a 11 de Outubro de 1970, tendo o plano de Estudos sido aprovado pela Comissão para os Assuntos Pedagógicos, "constituída pelas seguintes entidades: - Grémio Nacional dos Industriais de Fotografia, - Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, - Sindicato dos Profissionais de Artes Gráficas do Distrito de Lisboa, - Sindicato dos Profissionais do Cinema, - Foto-Clube 6x6." Disponível em https://ipflinhadotempo.pt/linha-do-tempo-desde-1968/, consultado em 25 de junho de 2024.

223 Oficialmente criado em 1968, "Com a constituição da sociedade por quotas ASA - Fotografia e Cinema, Lda, cujos associados foram Augusto de Moraes Sarmento (1933-2019), Alexandre Carvalho Neto (1943-2018), Fernando de Souza (†) e Manuel Paes Faria. Foi esta empresa que requereu ao Ministério da Educação licença para a criação de uma escola de Fotografia com o nome de Instituto Português de Fotografia, o que foi autorizado por alvará emitido em 1973." Disponível em https://ipflinhadotempo.pt/linha-do-tempo-desde-1968/, consultado em 25 de junho de 2024.

224 Cedida pelos Serviços Culturais da Embaixada de França e com itinerância em Lisboa (Galeria Grafil) e no Porto, de forma conjunta com a Associação Fotográfica do Porto e o Centro de Arte Contemporânea.

225 A primeira publicação surge a 29 de Novembro de 1975 - número 1 dos Cadernos de Fotografia (I.P.F.) - com redacção de Augusto Moraes Sarmento, António Manuel Morais, Valdemar Travassos, textos de José Reis, Lourenço Pereira e Nuno Calvet e arranjo gráfico de Fernando Serras Mendes.

início em outubro de 1995 com o programa cultural *Quintas-feiras no IPF* de Domingos Caldeira, incluindo ainda a apresentação de trabalhos de estudantes, de fotógrafos contemporâneos assim como a organização de feiras do livro.

No Porto esta actividade será desenvolvida essencialmente a partir de outubro de 2005 com *Encontros do Olhar,* projecto desenvolvido primeiramente por Paulo Gaspar Ferreira e depois por José Maia, no qual se incluiu a apresentação *História da Fotografia* de Teresa Siza (2005), *O papel crítico da Fotografia no campo artístico* de Sandra Vieira Jürgens (2007), *Manipulação, encenação, documentalismo e banalidade nas práticas fotográficas contemporâneas* de Miguel Von Hafe Pérez (2007) e *A origem da Fotografia no Porto: visão crítica dos percursos* (2009) de Teresa Siza e Maria do Carmo Serén, actividade integrada no programa cultural *Encontros do Olhar Contributos para a História da Fotografia no Porto: uma perspectiva* com organização de António Manuel Morais; assim como as conferências *Em Torno da Fotografia Contemporânea* de Bernardo Pinto de Almeida (2011) e *Descolonizar/Reativar: Arquivos e Representação* de Awa Konaté e Ben Krewinkel (2021) com a moderação de Desirée Desmarattes, integradas nos *Encontros do Olhar* sob o tema *Fragilidade e Transitoriedade* e curadoria de Miguel Proença.

Quase ao mesmo tempo que o *Instituto Português de Fotografia* inicia a sua actividade, é formada em 1973 em Lisboa a *Ar.Co* - Escola de Arte Independente -, "constituída legalmente enquanto associação cultural, sem fins lucrativos e de utilidade pública" e cujo foco tem sido a formação, experimentação e divulgação, "das artes, artesanias e disciplinas da comunicação visual - Desenho, Pintura, Fotografia, Joalharia, Cerâmica, Ilustração, Banda Desenhada, Cinema, Imagem em movimento, História e Teoria da Arte."[226]

Logo no ano de abertura, surgem os primeiros cursos de *Iniciação à Fotografia* contando com as duplas de professores, "João d'Almeida/Manuel Silveira Ramos, Alice Gentil Martins/Maria do Carmo Galvão Teles e Luiz Vilaça/Reinaldo Viegas"[227] e em 1976 Manuel Silveira Ramos assegura o novo departamento de fotografia, função que desempenhará até 2007.

Quanto ao curso de fotografia, a sua duração será alargada a partir dos anos oitenta para dois anos, "assumindo-se que essa é a duração mínima para uma formação genérica e básica em fotografia. De modo a corresponder aos cada vez mais necessários e exigentes domínios de especialização técnica da área, o departamento passa a ministrar, em 1989/90, um ano complementar designado *Fase de Fotografia Aplicada*"[228], sendo igualmente alargado o espectro de acção da escola, com a integração de eventos como, "conferências, organização de estágios internacionais e exposições de resultados próprios e de convidados ou autores históricos." [229]

No ano lectivo de 1992-1993, a *Fase de Fotografia Aplicada* será substituída pelo *Curso Avançado de Fotografia* que, a partir do ano lectivo 1995-1996, passará a ter a duração de dois anos, numa estrutura mantida até hoje e que segundo a escola representou, "uma inflexão

226 Disponível em https://arco.pt/site/pt/quem-somos/a-instituicao, consultado a 13 agosto de 2024.
227 Disponível em https://www.arcoabecedario.pt/entries/83?locale=pt, consultado a 23 julho de 2024.
228 *Ibidem.*
229 *Ibidem.*

consciente e explícita na direcção de um ensino mais centrado nas possibilidades criativas e autorais."[230] E em 1997 é introduzido um novo ano curricular denominado *Fotografia Aplicada e Projectos (Nível 4)*, "concebido como um complemento aos 2 anos de formação básica e como preparação ou antecâmara para o Curso Avançado de Fotografia."[231]

Quanto ao projecto educativo da escola assenta, "numa concepção aberta e abrangente da fotografia, considerando positivamente a diversidade de géneros e atitudes da cultura fotográfica. Recusando qualquer tipo de estrutura rígida em termos pedagógicos e curriculares, o departamento prefere investir em processos dinâmicos e personalizados de ensino e aprendizagem, de que resulta uma constante confrontação e reformulação dos conteúdos e métodos pedagógicos, acompanhando as condições sociais e os interesses e necessidades dos alunos."[232], implicando que os programas curriculares estejam alicerçados numa dimensão de experiência prática conectada com reflexão estética e aliada à realização de projectos individuais, conduzindo a que cada estudante incorpore um domínio técnico e estético da fotografia, que lhe permitirá escolher o caminho estético e profissional pelo qual enveredar.[233]

Por sua vez, a equipa pedagógica desta escola contou com a liderança de Sérgio Mah entre 2007 e 2017, momento em que é substituído por Pedro Tropa, desempenhando José Soudo a função de "professor-residente" desde meados da década de oitenta, sendo igualmente responsável pela gestão de assuntos de âmbito técnico, logístico e organizacional. Integram igualmente este colectivo, Manuel Silveira Ramos e Gonçalo Salema na área de técnicas fotográficas e iluminação, João Paulo Serafim, António Júlio Duarte, José Luís Neto, Pedro Tropa e Daniel Malhão na fotografia de autor, Cláudio Melo em pós-produção digital, Pedro Cláudio na fotografia de moda e Luís Pavão na conservação e processos antigos, contando a escola ainda com Sérgio Mah, Delfim Sardo, Nuno Faria, Bruno Marchand e Emília Tavares na área da curadoria[234].

Actualmente, as formações de fotografia propostas pela escola funcionam em horário laboral e pós-laboral com dois tipos de abordagens: os cursos completos em horário laboral já aqui descritos e as formações pontuais. Quanto aos percursos de curta duração como *Variações Técnicas*, *Processos Alternativos*, *Laboratório Digital*, *Luz e Iluminação* efectuam-se em horário laboral, decorrendo em horário pós-laboral as formações de Teoria Fotográfica, Estrutura-Sequências e Séries assim como os seminários.

---

230 *Ibidem.*

231 Numa mudança que segundo a escola, irá traduzir-se por um aumento significativo do número de alunos no departamento de fotografia, "Chegando a ter quase metade do total de alunos em frequência no Ar.Co, o departamento de fotografia regista, por si só, cerca de 350 alunos na década de 90". *(ibidem)*

232 *Ibidem.*

233 Citação completa, "aprender fazendo, privilegiando a experiência prática, e concomitantemente a sua reflexividade estética e ontológica; privilegiar a competência projectual, motivando deste modo as qualidades e expectativas individuais e as circunstâncias dos alunos; valorizar um exigente domínio dos processos, conceitos e ferramentas da fotografia, visando a proficiência técnica, independentemente dos géneros e campos socio-profissionais que nesta área venham a ser privilegiados pelos alunos. " (*ibidem)*

234 Citação completa, "Relevante é também, ao longo da história do departamento, o papel desempenhado por professores convidados, de entre os quais se destacam nomes como Gérard Castello Lopes, Michael Langford, Augusto Alves da Silva, Paulo Nozolino, Thomas Joshua Cooper, Lynne Cohen, Patrick Faigenbaum, Jorge Molder, Margarida Medeiros, João Tabarra, Daniel Blaufuks e Paulo Catrica. "
Disponível em https://www.arcoabecedario.pt/entries/83?locale=pt, consultado a 23 julho de 2024.

Por outro lado, o *Cenjor* - Centro Protocolar de Formação Profissional para Jornalistas - será criado em 1986, desenvolvendo acções de formação profissional destinadas principalmente a jornalistas e, "outros trabalhadores das empresas jornalísticas[235](...) tendo como objetivos centrais a qualificação e aperfeiçoamento de profissionais e colaboradores do setor da Comunicação Social, a adequação a novas atividades e tecnologias, a aquisição de competências profissionais mais alargadas, o apoio à atualização e desenvolvimento das empresas, numa atividade de âmbito nacional, local e internacional."

A oferta formativa deste centro abrange técnicas jornalísticas da área da imprensa, rádio, televisão, digital e multimédia assim como a componente de fotojornalismo, que durante vários anos representou uma inovação no contexto do ensino da fotografia em Portugal, tendo existido exclusivamente nesta escola uma formação nesta área[236]. Quanto às razões para a exiquidade de formações em fotojornalismo, consideramos o enquadramento nacional específico e nele dois factores: em primeiro lugar, o facto que, segundo a Comissão da Carteira Profissional de Jornalista, em 2024 contabilizam-se, "192 os detentores de carteira profissional que indicaram, como mais recente função profissional, serem fotojornalistas"[237] e que em 2021 e de acordo com os dados fornecidos pelo Ministério das Finanças fornecidos pela *APPImagem - associação portuguesa dos profissionais da imagem*[238], o número de profissionais registados com o CAE de Fotografia era de 7420, levando-nos a considerar que, pese embora a centralidade do fotojornalismo na imprensa escrita e desta no contexto de uma informação independente e plural no seio de uma sociedade democrática[239], face ao espectro total dos profissionais que em Portugal têm na fotografia a sua profissão ou fonte de rendimento, o fotojornalismo representa ainda assim uma fatia relativamente minoritária.

---

235 Citação completa, "Através da portaria n.º 667/86, de 7 de novembro e resultando de um protocolo celebrado entre o Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP), a Direção-Geral da Comunicação Social, o Sindicato dos Jornalistas, a Associação de Imprensa Diária e a Associação da Imprensa Não Diária (atual Associação Portuguesa de Imprensa – API) Os órgãos estatutários do Cenjor são: o Conselho de Administração, formado por quatro membros e presidido por um representante do Instituto do Emprego e Formação Profissional; o Conselho Técnico-Pedagógico, constituído por representantes dos outorgantes, dos formadores e das universidades onde se ensina jornalismo; a Comissão de Fiscalização e Verificação de Contas; e o Diretor. Pelos seus estatutos, constantes do protocolo, o Cenjor é um organismo dotado de personalidade jurídica de direito público, com autonomia administrativa e financeira e património próprio, que tem por atribuições promover atividades de educação e de formação profissional. Em 1998, o Cenjor foi acreditado pela primeira vez como Entidade Formadora, no âmbito do Sistema Nacional de Acreditação de Entidades Formadoras. Enquanto Centro de Gestão Participada do IEFP, cujo diploma de criação prevê o desenvolvimento de atividades de formação profissional, encontra-se abrangido pelo artigo 4.º da Portaria n.º 851/2010, de 6 de setembro, que revogou a Portaria n.º 782/97, de 29 de agosto, relativa ao sistema de acreditação."
Parte da atividade do Centro destina-se a órgãos de informação locais e regionais, em qualquer ponto do País, visando o aperfeiçoamento profissional dos seus colaboradores. Uma política de cursos "à medida" visa adequar a formação proposta ou solicitada às necessidades concretas das pequenas e médias empresas e redações do setor.
Disponível em https://www.cenjor.pt/quem-somos/, consultado a 13 agosto de 2024.

236 Outras formações de fotojornalismo aconteceram nos Institutos Politécnicos do Porto e de Tomar, como mais à frente daremos conta.

237 Segundo a Comissão da Carteira Profissional de Jornalista a 19 de julho de 2024, "são 192 os detentores de carteira profissional que indicaram, como mais recente função profissional, serem fotojornalistas. Alertamos, todavia, para o facto de os detentores de carteira profissional há mais dez anos seguidos (ou 15 interpolados) não serem obrigados a fazer prova para que órgão e com que função trabalham. Assim, poderá detentores de carteira que são fotojornalistas mas não o indicam ou vice-versa."
Informação disponibilizada após contacto via email.

238 A *APP imagem- associação portuguesa dos profissionais da imagem* contava a 22 de julho de 2024 com, "cerca de 950 Associados, entre Sócios efectivos e Empresas associadas."
Informação disponibilizada após contacto via email em Julho de 2024.

239 *Constituição da República Portuguesa*, 7.ª Revisão (aprovada pela Lei n.º 1/2005, de 12 de agosto), Divisão de Edições da Assembleia da República, 2017: Artigo 37.º - Liberdade de expressão e informação, p.76; Artigo 38.º - Liberdade de imprensa e meios de comunicação social, p.77-79 e Artigo 39.º - Regulação da comunicação social, p.79-80.
Disponível em https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaorepublicaPortuguesa.aspx, consultada a 21 de março de 2025.

A equipa de formadores do *Cenjor* é actualmente composta por António Pedro Santos, Daniel Rocha, Flávio Andrade, Jorge Carmona, Reinaldo Rodrigues, Ricardo Dias e Rita Carmo e a oferta formativa inclui *Fotojornalismo e direitos de autor* (150h) que integra módulos de *Fotografia documental, Reportagem de fundo, E-Direito, Fotografia desportiva, Fotografia de espetáculo e Fotografia social,* contando igualmente com formações de *Técnicas fotográficas, Iluminação fotográfica, Workflow fotográfico, Composição fotográfica, Introdução à fotografia, Curso de retrato, Lightroom, Flash portátil* e ainda *Visualização, gestão de cor e fluxo fotográfico avançado.*

Em 1992 irá surgir também em Lisboa, a associação cultural *Maumaus*[240], "sem fins lucrativos centrada na promoção do debate, conhecimento e difusão da arte contemporânea", que aliou o ensino enquanto *Escola de Artes Visuais* à produção de exposições de arte contemporânea, à edição (Edições Maumaus), ao espaço Lumiar Cité e ao Programa Internacional de Residências, integrando ainda a produção de filmes, seminários e conferências.

Segundo o actual director Jürgen Bock[241], as primeiras formações de fotografia iniciaram-se logo no primeiro trimestre de 1992, numa lógica relacionada com a dinâmica artística dos anos noventa de um pensamento pós-media, no qual a técnica fotográfica não constituía o ponto de partida, questionando numa utilização conceptual da fotografia conceptualmente o para quê? qual o contexto? qual o motivo? qual a apresentação?

Afirmando-se nesta escola a centralidade do vector exposição enquanto meio pedagógico, em espaços muitas vezes não dedicados a esta actividade, sendo o estudo da materialidade e das dinâmicas de ocupação e vivência elementos essenciais na narrativa expositiva explorada, como o evidenciou o projecto *Almirante Reis*[242] (1996) com a participação da investigadora Teresa Fradique, mantendo-se ainda hoje nesta escola uma lógica de produção de três exposições anuais, sendo uma delas internacional[243].

Actualmente e em termos formais, o ensino da fotografia estrutura-se a partir do núcleo central de *workshop 0 e 1,* iniciação ao estudo da fotografia com projecto de dois meses, e através de workshops médios e avançados com a duração de um ano, numa lógica de confrontação conceptual e artística entre estudantes e fotógrafos-artistas. Tendo no ano lectivo de 2004-2005, sido lançado o *Programa Independente de Estudos (das Artes Visuais)*[244], pensado enquanto

240 Jürgen Bock, que assumiu a responsabilidade da escola em 1993, descreve a génese da *Maumaus* em ligação com o colectivo de artistas da galeria Monumental que cria em 1991 os ateliers Monumental (Álvaro Rosendo, Paulo Moura e Adriana Freire) nos quais as formações de fotografia começam a ganhar dinâmica, até se avançar para um espaço dedicado ao seu ensino e no qual, com base nas inscrições, instala-se um laboratório de revelação: um para impressão com seis ampliadores e algumas salas para aulas e projecção.
A formalização legal acontece em 1992 - associação centro de contaminação visual - e no fim desse ano, um financiamento da então Secretaria de Estado da Cultura permite a instalação de um estúdio.

241 Em conversa mantida via plataforma digital zoom, setembro 2024.

242 Artigo de Jürgen Bock sobre a construção expositiva no espaço público.
Disponível em https://maumaus.org/resources/02.Bock_Art_in_public_space.pdfm, consultado a 02 de outubro de 2024.

243 O foco na internacionalização existe desde a criação da escola através da colaboração com escolas internacionais como nos anos noventa com a Glasglow School of Art, tendo sido considerada a necessidade de trazer para Lisboa artistas, para desenvolver uma prática artística om adequado espaço, condições e dinâmicas expositivas.

244 Disponível em https://www.e-flux.com/directory/112765/maumaus-independent-study-programme/, consultado a 19 de julho de 2024.

alternativa ao panorama existente em Portugal de ensino superior artístico, incluindo aulas de estudos críticos, discussões em grupo, seminários e workshops abordando o pensamento contemporâneo em conexão com o universo artístico.

Com uma duração de sete meses, este programa de estudos integra anualmente um conjunto de vinte participantes[245] oriundos de uma dezena de nacionalidades, consistindo em seminários semanais numa lógica que engloba *Critical Studies* (análise e discussão de textos), *Maumaus Lecture Series* (seminários com artistas, professores, sociólogos, filósofos e investigadores da área dos estudos comparados e ciência política)[246], *Group Criticism and Contemporary Art* (apresentação e discussão da obra e dos métodos de trabalho de artistas contemporâneos) e ainda Tutorias (acompanhamento de trabalho dos participantes).

O director da *Maumaus* descreve ainda um contexto global de mudança, traduzido por uma reviravolta tecnológica, a digitalização, a presença da I.A. e a rapidez dos meios de divulgação, referindo que filosoficamente mudou igualmente a compreensão, hoje mais activa, da relação entre a normatividade da sociedade e a afirmação das ideologias, paralelamente a uma influência paradoxal no contexto da reflexão fotográfica, entre uma realidade que é construída pela fotografia e uma fotografia que se constrói a partir dessa mesma realidade. Sublinhando o modo como a total mudança tecnológica dos formatos condiciona, por sua vez, a nossa compreensão do mundo e da fotografia.

Quanto ao *Movimento de Expressão Fotográfica*[247], as bases do seu funcionamento são lançadas em setembro de 2000 no seguimento de um convite da Câmara Municipal de Lisboa a Luis Rocha[248], para a realização, na Junta de freguesia de Carnide, de uma formação de fotografia destinada a toxicodependentes. O *MEF* é formalmente criado no Bairro Padre Cruz, iniciando em 2004 os projectos de intervenção comunitária[249], centrando-se actualmente a sua acção nas dimensões social, comunitária e cultural.

A vertente social tem por foco a intervenção pela arte destinada a populações com menor acesso à fotografia - cegas ou com baixa visão, jovens em situação de detenção e em contexto de ensino secundário, refugiados e migrantes - acontecendo de forma integrada com uma entidade já implementada numa dada comunidade e variando as faixas etárias abrangidas consoante os projectos em causa[250].

---

245 Nomenclatura adoptada por Jürgen Bock, por considerar como mais apropriada na tradução do total investimento nas aulas e na sua própria construção.

246 Jürgen Bock destaca entre todos os professores e investigadores que pela escola já passaram, a colaboração com Allan Sekula, Renée Green, Roger Meintjes e a base de trabalho deixada por Paulo Moura.
Disponível em *https://maumaus.org/Study_Programme/Introduction.html*, consultado a 02 de outubro de 2024.

247 Definida como uma Associação de Direito Privado sem fins lucrativos, que trabalha na área da imagem com particular destaque para a fotografia, estando envolvido na procura de parcerias com instituições e associações na área da dinamização social, de forma a oferecer formação a públicos cujo acesso a oportunidades educacionais possa estar comprometido, como é o caso de pessoas portadoras de deficiências visuais, motoras ou mentais ou pessoas social e/ou economicamente carenciadas.

248 Em conversa telefónica mantida a 11 de julho de 2024, Luis Rocha, actualmente formador, explica que o núcleo central do movimento conta ainda com Tânia Araújo, sendo a restante equipa chamada consoante as necessidades, valências e disponibilidade.

249 Na sequência dum convite do departamento de acção social da Câmara Municipal de Lisboa para dinamizar uma oficina de fotografia em Chelas.

250 Abarcando um espectro populacional entre os 12 e os 60-70 anos.

O eixo comunitário engloba projectos realizados com uma dada comunidade num determinado território (Lisboa, Almada e Porto; São Tomé e Principe, Angola), centrando-se as propostas em trabalho de campo no âmbito da antropologia visual, através da construção de diários fotográficos e videográficos, de recolhas etnográficas, de diários pessoais ou comunitários.

Materializando-se a dimensão cultural sob a forma de convites que a associação adereça a fotógrafos, que Luis Rocha denomina enquanto amadores ou menos amadores, para se envolverem em projectos fotográficos de carácter temático sobre um território ("A memória do agora"*)* ou a partir de uma figura histórica ou culturalmente relevante[251] (projecto "Vicente e António" sobre a presença de S.Vicente e S. António em Lisboa).

Segundo Luis Rocha, o ensino da fotografia mantém-se central mas a formação não passa tanto pela ideia de ser uma escola, mas de trazer pessoas com novas ideias, projectos, desafios; explicando que muitas das pessoas que participam actualmente nos projectos de dinamização social, comunitária e cultural, integraram inicialmente as formações.

Tratando-se acima de tudo de uma associação de fotografia que também dá formação, cuja ideia é passar o entendimento do que é a fotografia em termos de paixão. Numa visão de uma fotografia social, documental e de levar a arte, a imagem às pessoas e comunidades que menos acesso a elas têm, com um foco na importância do lado técnico da fotografia mas também do lado de questionar: que fotógrafo é que eu quero ser?, enquadrando-se o trabalho do MEF no espectro da fotografia humanista.[252]

Desde 2000, surgem outras estruturas de ensino não formal de fotografia como é o caso do *Atelier de Lisboa,* criado em 2006 e englobando um Centro de Artes Visuais e uma Escola de Fotografia vocacionada para um trabalho fotográfico com uma perspectiva autoral.

Apresentando uma estrutura modular, tutorial e personalizada, permitindo que cada estudante escolha o seu próprio currículo consoante os seus interesses técnicos e artísticos, existindo para além de Cursos de Projecto, *Estudos Teóricos* e *Estudos Técnico*s cuja oferta varia de ano para ano. O Centro de Artes Visuais tem como principal actividade, o apoio ao desenvolvimento de projectos, a produção e realização de exposições assim como a produção e venda de livros de fotografia.

Quanto ao *Instituto de Produção Cultural & Imagem - IPCI* - criado em 2016 na cidade do Porto, apresenta um conjunto diversificado de formações na área da imagem (Curso de Imagem)[253], segmentados em iniciação, especialização, profissionalização e master.

Em termos de iniciação, contempla o curso básico de fotografia, segmentando-se a

251 Escolhendo por temáticas os artistas portugueses Rafael Bordalo Pinheiro, Fernando Pessoa ou ainda o fado.

252 A oferta formativa engloba cursos de iniciação à Fotografia; Workshop de Paisagem; Módulo de Iluminação de Estúdio; Workshop de Fotografia de Teatro, "como somos uma associação, as pessoas que vêm para os cursos, ficam depois associadas a nós numa espécie de união familiar, tendo a fotografia como elo. A imagem no seu todo, mas com mais foco na fotografia." (Rocha, 2024)
Entre 2013 e 2017 publicaram a *Revista Tema,* estando em preparação uma nova edição para 2025, e desde 2012 organizam ainda viagens fotográficas, por incentivo de um aluno que os desafiou a organizar uma viagem à India, incluindo Moçambique, Egipto e São Tomé e Principe e alugam espaço de laboratório.

253 A escola oferece igualmente um percurso formativo intitulado *Curso de produção cultural,* incluindo especialização e profissionalização.

especialização em formações de *pós-produção fotográfica*, workshop de *fotografia de estúdio*, *fotografia de arquitectura, retrato*, *gestão comercial aplicada à fotografia*, *street photography*, *photoshop, inteligência articial* e por último, workshop de *staged photography*. Na profissionalização encontramos o curso profissional de fotografia, existindo ainda um *master* em *fotografia artística*.

Agregando um conjunto diversificado de professores (trinta e três) entre os quais Lara Jacinto, Adriano Miranda, José Bastos, Manuel Santos Maia e Vera Carmo, contando a direcção com Alexandre Souto (director geral), André Rodrigues (coordenador de projectos corporativos) Delfina Sordo (coordenadora escolar), Joana Tender (gestora de admissão de estudantes) e Vítor Nieves (director pedagógico).

2.7.2 Ensino secundário artístico

No que diz respeito às actuais escolas secundárias de ensino artístico Soares dos Reis no Porto e António Arroio em Lisboa, encontramos a contextualização dos seus percursos históricos no "Plano Nacional de Educação Artística, Relatório preliminar" elaborado em 1979.

> O primeiro destes estabelecimentos de ensino secundário foi criado por Decreto Real de 3 de janeiro de 1884, no Porto, com a denominação de Escola de Desenho Industrial Faria Guimarães. Por decreto de 13 de junho de 1888 passou a "escola industrial" e em 1916, no decreto nº 2609-E de 4 de setembro, aparece mencionado como Escola de Artes Aplicadas Soares dos Reis, designação que no decreto nº 37.029, de 25 de agosto de 1948, surge modificada para Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
> Processo idêntico se seguiu com a Escola de Artes Decorativas António Arroio, criada por Decreto-Lei nº 24.747 de 6 de dezembro de 1934, por desdobramento da Escola Industrial de Fonseca de Benavides (arte aplicada), Lisboa, e que no citado decreto de 1948 figura já com a atual denominação. (Nery e Almeida, 2023, p. 169)[254]

A Escola Artística Soares dos Reis[255] no Porto, resulta de um conjunto de etapas educativas e espaciais com início em janeiro 1884 na Escola de Desenho Industrial de Faria Guimarães[256],

254 Rui Vieira Nery e Inês Thomas Almeida (coord.), *Vamos Correr Riscos: Textos Escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão* (Lisboa: Tinta da China, 2023).

255 Em homenagem ao escultor portuense António Manuel Soares dos Reis (1847-1889).

256 Luis Alves aponta o surgimento de um conjunto de espaços educativos industriais na cidade do Porto a partir de 1884-85, explicitando que, "embora surjam na sequência do pioneirismo da Escola Industrial de iniciativa da Associação Industrial Portuense, do papel que na década de 80 já tem o Instituto Industrial e, a um outro nível, do espaço já ocupado pela Academia Politécnica. Faltavam, no entanto escolas que, a um nível mais elevado, preparassem os operários dos novos espaços fabris que começavam a proliferar em diferentes zonas do Porto[2]. É esse o sentido da iniciativa governamental de António Augusto de Aguiar que contempla a área do Porto com duas escolas: Faria de Guimarães, no Bonfim (bairro oriental) e Infante D. Henrique, em Vilar (bairro ocidental)."
Luís Alberto Marques Alves, "O Arranque do Ensino Industrial no Porto (1884-1910)," *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 1 (março 2019): 67-68, https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5418.

passando em 1917 a ocupar as instalações do Liceu Alexandre Herculano na Rua de Santo Ildefonso e integrando a oferta formativa da escola a partir de 1925, os cursos denominados femininos como modista de chapéus, modista de vestidos e bordadeira.

Em 1927, as instalações escolares são transferidas para uma antiga fábrica de chapéus na Rua Firmeza, agregando um conjunto de formações ao serviço da indústria tais como marcenaria, cinzelaria, ourivesaria e pintura decorativa, sendo criado em 1931 o curso de habilitação às belas-artes e com ele definindo-se um novo eixo de formação distinto da exclusivamente técnica: o da criação artística[257].

Figura 6
Autor desconhecido, s/título, [s/d], [Escola Faria Guimarães], Negativo vidro 9x12cm, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

257 A definição legal das escolas Faria Guimarães e Soares dos Reis sofrerá uma série de alterações, como são disso exemplo o Decreto-Lei n.º 1027, de 5 de novembro 1914, que determina que a Escola de Arte Aplicada, do Pôrto passe a denominar-se Escola de Arte Aplicada de Soares dos Reis.
Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/1027-485923, consultado a 18 março de 2025.
Quanto ao Decreto-Lei n.º 3752, de 15 de janeiro de 1918, suprime a Escola de Arte Aplicada de Soares dos Reis, transita o seu pessoal docente para a Escola Industrial do Infante D. Henrique e insere várias disposições sobre o mesmo assunto.
Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/3752-404724, consultado a 18 de março de 2025.

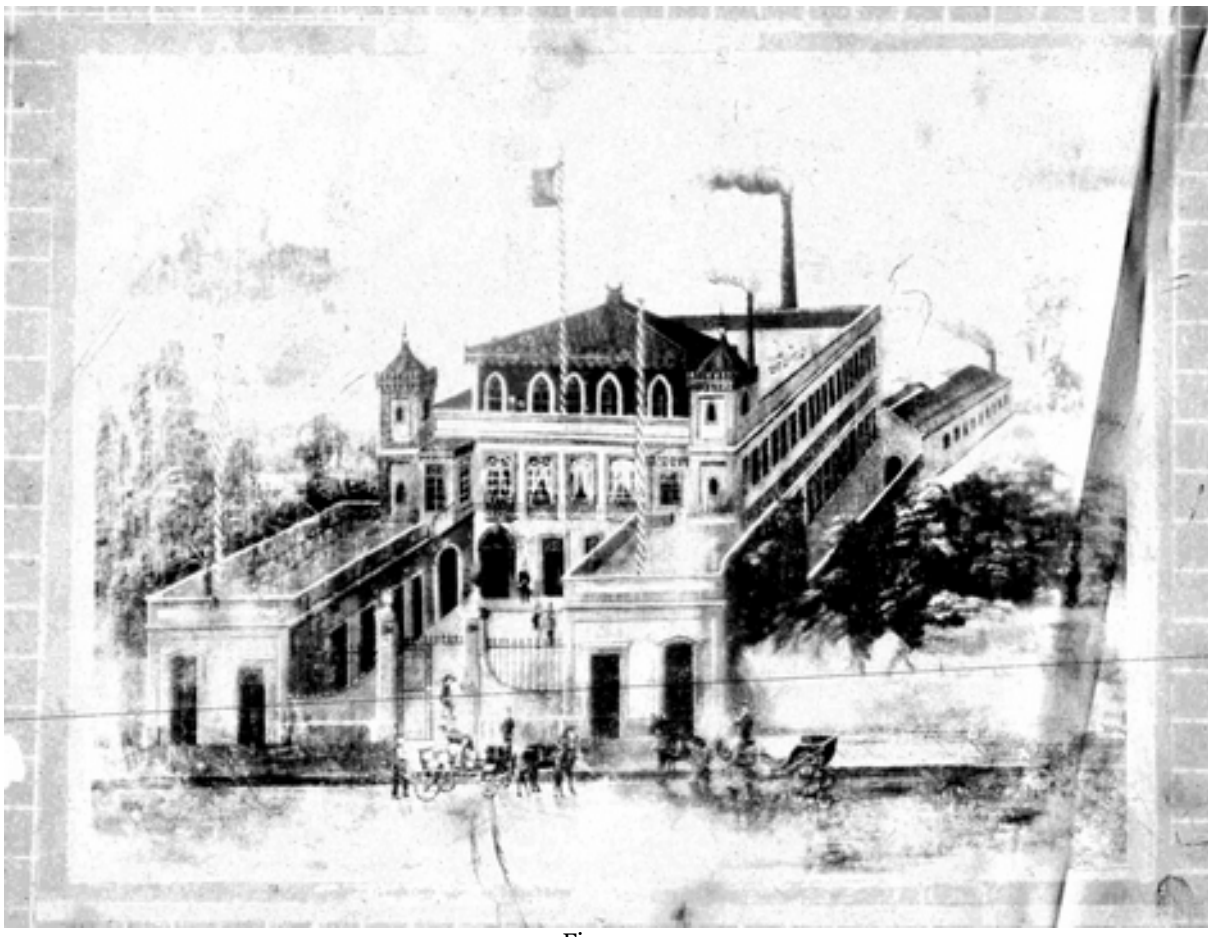


Figura 7
Autor desconhecido, *Negativo Fábrica de chapéus,* [s/d], Porto, Cliché negativo grande formato, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

A partir da publicação do Estatuto do Ensino Técnico Profissional em 1948, impõe-se a denominação de *Escola de Artes Decorativas de Soares dos Reis,* integrando-se o s cursos especializados no domínio artístico tais como pintura, escultura e cerâmica decorativa, mobiliário artístico, cinzelador, gravador de cobre, bronze e aço e começando a desenvolver-se a área de artes gráficas com o curso de desenhador - gravador – litógrafo[258].

258Quanto ao curso de desenhador - gravador - litógrafo, analisaremos no capítulo quatro como embora seja referido na informação oficial da escola a sua existência, não encontrámos nas colecções analisadas qualquer documentação material a ele apenso.
Por outro lado, José Cardim (2005) aponta um dado, desmentido na edição de 1971 de *Boletins Técnicos* e que o próprio refuta pelo menos no que à Soares dos Reis diz respeito, "Também com problemas de equipamento soçobraram os projectos de criação na António Arroio e na Soares dos Reis, de cursos para o sector gráfico. O único que terá sido realizado, o de litografia, terá recorrido a equipamento de "venerável antiguidade"213. Apesar desta observação de Carlos Proença a Escola Soares dos Reis anunciava, em 1957/8, um leque de cursos em que estavam presentes, para além dos cursos artísticos, pintura e a escultura decorativas, cerâmica, gravura em aço, cinzelagem, mobiliário artístico, os no domínio tipográfico, desenhador gravador tipógrafo, gravador litografo, gravador foto-químico, compositor tipógrafo, impressor tipógrafo. Em 1958 a escola tinha capacidade para imprimir brochuras de qualidade, como documenta a edição de um texto para sua divulgação."
Ao analisarmos o texto de Carlos Proença publicado no *Boletim das Escolas Técnicas* em 1971, o que se afirma é que, "alguns dos cursos de artes gráficas planeados (...) com os quais foram dotadas as escolas de artes decorativas António Arroio e Soares dos Reis, não chegaram, até agora, a entrar em funcionamento, por não terem suscitado o interesse quer da população discente quer dos profissionais do correspondente sector. Pelo que toca à Escola António Arroio, acresce que nas instalações onde teve de manter-se até ao início do corrente ano lectivo, no âmbito do sector gráfico só o ensino do ramo *lito* podia ser ministrado, aliás com recurso a material didáctico de verenável antiguidade. "
Numa constatação de que após a reforma de 1948, a oferta escolar no domínio das Artes Gráficas não foi a mesma nas escolas Soares dos Reis e António Arroio.
José Eduardo de Vasconcelos Casqueiro Cardim, *Do ensino industrial à formação profissional: As políticas educativas de qualificação em Portugal II volume (*Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2005), 600 .
Carlos Proença de Figueiredo, "Uma Reforma do Ensino Técnico e seu Desenvolvimento," *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, nº 43 (1972): 7-93.

No início da década de cinquenta é efectivada a transferência das oficinas de artes gráficas da Escola Industrial Infante D. Henrique para a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, sendo as novas instalações inauguradas em 1955[259], a par do desenvolvimento do curso de Gravador Fotoquímico.

Manuel De Francesco, pintor, professor de desenho na Escola Soares dos Reis entre 1959 e 1995, presidente do Conselho Directivo no ano lectivo 1976-77 e vice-presidente entre 1979 e 1981, ao considerar as diferentes reformas que atravessaram o ensino em Portugal no século XX[260], define três períodos distintos no interior da componente técnica: um mediado entre 1948-49 e 1969-7 relacionado com a publicação dos estatutos do ensino liceal e técnico e o funcionamento integral do ciclo preparatório e do ensino secundário, um segundo momento balizado entre 1969/70 e abril de 1974 que aponta como uma tentativa isolada da melhoria do sistema e um terceiro momento entre 1974 e 1980 que ironicamente apelida de movimento das altas personalidades[261].

Figura 8
Autor desconhecido, Entrada da Escola Soares dos Reis na Rua da Firmeza [s/d], Porto, Impressão em papel 15x20cm aplicada em cartolina cinzenta, Colecção departamento de Fotografia EASR

Após o 25 de abril de 1974, um conjunto de transformações estruturais são introduzidas no

259 Através de permuta, o departamento têxtil da Escola Artes Decorativas Soares dos Reis será transferido em 1957 para a Escola Industrial Infante D. Henrique. Sob a responsabilidade de Maria Alzira Monteiro, designada mestra de fotogravura e fotoquímica na Soares dos Reis a partir de 1951.

260 Manuel de Francesco refere a transformação operada em 1911 e que implementou três classes no ensino primário, seguido do ensino elementar, complementar e superior; aponta a reforma de 1919 na qual foram colocadas cinco classes no ensino primário, assim como a restruturação do ensino primário - que passa a ter quatro classes - após o golpe militar de 1926, a reforma de 184 e a reforma Pires de Lima, apontando o período 1956 e 1959, o ministro Leite Pinto assim como a reforma Veiga Simão de 1973.

261 No período entre 1970-71, Manuel de Francesco refere a criação dos cursos gerais de artes visuais no contexto dos cursos gerais do ensino técnico (7º, 8º e 9º anos) e dos cursos complementares do ensino técnico (10º, 11º e 12º anos) nos quais se incluem Artes Gráficas e imagem, para além de Artes dos Tecidos, Artes do Fogo e equipamento e decoração.

ensino técnico como a substituição dos cursos gerais pelo curso unificado (7.º, 8.º e 9.º ano), passando a instituição a designar-se *Escola Secundária de Soares dos Reis,* pela via do desaparecimento da distinção entre ensino liceal e técnico.

Figura 9
[Maria Alzira Monteiro], s/título, [década de 1970], Oficinas de madeira - Escola Artística Soares dos Reis, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Em Outubro de 1986, a publicação da *Lei de Bases do Sistema Educativo* abre a possibilidade de criação de estabelecimentos especializados, permitindo iniciar o processo que conduzirá à aprovação do Estatuto de Escola Especializada de Ensino Artístico e à elaboração de programas, do projeto pedagógico, da definição de equipamentos e de uma nova organização de espaços, visando a transformação da frequência para cursos complementares de nível secundário, vindo as instalações da escola a ser transferidas no ano letivo de 2008/2009, para o espaço da antiga Escola Secundária Oliveira Martins, num edifício reconstruído de raiz[262].

Escola de desenho industrial, de Artes Aplicadas, de Artes Decorativas e por fim de ensino secundário artístico especializado na área das artes visuais, a presença do ensino da fotografia desde meados dos anos cinquenta do século XX, será por nós traçada no capítulo quatro, primeiramente na sua articulação com o curso de Artes Gráficas - adereçando as questões da gravação fotoquímica e da fotogravura - até à reforma de 1972-73 e à definição da fotografia enquanto linguagem autónoma no âmbito do curso de Imagem e Comunicação, com a introdução dos Cursos Gerais e Complementares de Artes Visuais[263].

262 Contando com a participação de docentes como Manuel Ramos e Miguel Paiva que irão trabalhar na projecção arquitectónica e técnica, respectivamente dos departamentos de Artes Gráficas e de Fotografia.
263 Para além dos cursos de Artes dos Tecidos, Equipamento e Decoração, Artes do Fogo e Artes Gráficas.

Figura 10
[Maria Alzira Monteiro], s/título, [década de 1970], Laboratório Fotografia - Escola Artística Soares dos Reis, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Actualmente, o ensino da fotografia na Escola Soares dos Reis inicia-se no 10.º ano enquanto tecnologia estruturante da disciplina de Projecto e Tecnologias, com as professoras Cláudia Tomaz e Filipa Pereira, consistindo num primeiro contacto com a fotografia analógica, a formação da imagem estenopeica, a imagem latente e as questões laboratoriais da revelação e da produção de um positivo.

No 11.º e 12.º ano, a fotografia está presente enquanto complemento técnico-narrativo no curso de Design Comunicação e enquanto ramo de especialização no curso de Comunicação Audiovisual. E se em Design de Comunicação, o estudo da fotografia assenta na gramática da técnica fotográfica, câmara e iluminação, géneros fotográficos, fotografia publicitária assim como nas possibilidades narrativas dos processos alternativos e da fotomontagem, tendo como

professoras Catarina Mendes e António Rodrigues, no curso de Comunicação Audiovisual, com os docentes Luísa Fragoso, Miguel Paiva e Joana Castelo, e o ênfase encontra-se no aprofundamento das questões técnicas do analógico e do digital assim como da teoria ligada à história da fotografia e às questões conceptuais da construção dos processos de trabalho, sendo uma das componente do 12.º ano a prova de aptidão artística, que consiste na produção de quatro projetos individuais com diferentes parâmetros técnicos, temáticos e conceptuais, que permitem ao estudante adereçar o trajeto educativo fotográfico traçado até esse ponto. Prova essa, sujeita no final do ano letivo a uma apresentação pública perante um júri, que engloba um profissional externo à escola, portador de um trajeto académico ou profissional relevante.

A fotografia encontra-se igualmente presente na disciplina teórica de Imagem e Som, no 11.º e 12.º ano, do currículo de Comunicação Audiovisual e como opção nos restantes cursos com os docentes Rossana Mendes, Cláudia Tomás, Alberto Pires, José Pires, Tiago Damas e Nuno Lacerda, permitindo uma visão contextualizada da história da fotografia e da estética da imagem desde a invenção da fotografia até ao momento presente, numa proposta de encontro do espaço dos estudantes num contexto histórico e estético, contribuindo para a construção de um discurso teórico próprio sobre o processo de trabalho e a produção fotográfica.

Quanto à Escola António Arroio em Lisboa, a sua origem remonta a 1919, data em que é fundada a Escola de Arte Aplicada de Lisboa, seguindo a disposição legal que indicava a necessidade de construção na capital de uma escola exclusivamente, "destinada ao ensino especializado das artes industriais"[264], funcionado durante onze anos nestes moldes sob a direcção de Roque Gameiro. Em 1930 a par da nova, "organização do ensino técnico profissional"[265], é integrada na escola industrial Fonseca Benevides na qual funcionará durante quatro anos, até que, "pela sua natureza, independente dos restantes cursos"[266] é decidida a re-introdução da escola de arte aplicada.

Em 1934, ano da morte do inspetor António José Arroyo[267](1856-1934), é fundada a Escola Industrial António Arroio (arte aplicada)[268] sob a direcção de Falcão Trigoso (1879-1956) sendo ministradas formações com a duração de cinco anos, nas áreas de cerâmica, cantaria, cinzelagem, talha, desenho litográfico, lavores femininos e habilitação às escolas de belas artes.

Com a reforma do ensino técnico de 1948, e segundo o D*iário de governo I Série, Número 198, de quarta-feira, 25 de agosto 1948,* é introduzida a apelação de Escola de Artes Decorativas António Arroio, surgindo (tal como na Soares dos Reis) um conjunto de novos planos de estudo que incluem o curso da secção preparatória às belas artes, desenhador gravador litógrafo, pintura

264 Disponível em https://www.antonioarroio.edu.pt/historial-da-escola/, consultado em 24 de junho de 2024.

265 Decreto-Lei n.º 18420 de 4 de Junho de 1930, organiza o ensino técnico profissional. Disponível em https://files.dre.pt/gratuitos/1s/1930/06/12800.pdf, consultado a 18 março de 2025.

266 Decreto- Lei n.º 24747 de 6 de dezembro de 1934, desdobra a Escola Industrial de Fonseca Benevides (arte aplicada) em duas escolas industriais.
Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/24747-447532 2, consultado a 18 março de 2025.

267 Engenheiro, inspetor do ensino técnico em particular na área da arte aplicada e autor nas áreas da literatura, música e artes plásticas.

268 Com sede num edifício na rua Almirante Barroso, que havia sido construído para a escola de cerâmica António Augusto Gonçalves fundada em 1924.

decorativa, escultura decorativa, cerâmica decorativa, cinzelagem e mobiliário artístico.

Segundo Artur Baptista[269], professor de Física e Química nesta escola entre 1980 e 2010 e membro da direcção entre 1981 e 1987, os percursos formativos de *Fotógrafo de Artes Gráficas* e *Gravador Fotoquímico* previstos pela reforma de 1948, não irão funcionar na Escola António Arroio.

Em 1970, serão concluídas as novas instalações na rua Coronel Ferreira do Amaral[270] - local que a escola ainda hoje ocupa - e em 1971 será implementada a reformulação dos cursos gerais (trienais) assim como a introdução dos cursos complementares (bianuais) vocacionados para o acesso ao ensino superior, sendo os cursos de artes visuais organizados igualmente nas áreas de equipamento e decoração, artes do fogo, artes gráficas, técnicas de impressão - fotografia - técnicas oficinais e artes dos tecidos.

Com o 25 de Abril de 1974 e a extinção do ensino técnico-profissional, são criados os cursos unificados de ciclo trienal em todas as escolas liceais e técnicas, que passam a ser designadas de secundárias, passando este estabelecimento de ensino a denominar-se Escola Secundária António Arroio, e entre 1978 e 1979 surgem os cursos complementares diurnos tal como o curso de Imagem e Comunicação Audiovisual, antevendo-se já o ensino da fotografia[271].

Em 1980 é implementado o 12.º ano com duas vias distintas: uma orientada para o prosseguimento de estudos e outra para a vida ativa integrando a formação de técnicos de artes gráficas, meios audiovisuais, design cerâmico e metais, equipamento e desenhador têxtil; e três anos mais tarde são implementados os cursos técnico-profissionais no âmbito das áreas artísticas tradicionais - com a duração de três anos - e os cursos profissionais, a partir do 9º ano de escolaridade, nas áreas da cerâmica e das artes gráficas e com a duração de um ano.

No ano lectivo de 1986-87 surgem os cursos técnico-profissionais de Imagem e Comunicação Audiovisual (mantendo o ensino da Fotografia, Som, Cinema e Vídeo)[272], destacando Artur Baptista, do programa da disciplina de Fisica e Quimica Aplicada[273] questões como as grandezas e unidades, a luz, o som, as lentes, os aparelhos fotográficos, as imagens estenopeicas, as imagens compostas, a profundidade de campo e a classificação de objectivas no 10.º ano, e no 11.º ano salientando o estudo da cor, dos filtros, das soluções químicas, dos materiais sensiveis à luz, da formação da imagem, da constituição da emulsão, dos suportes, da imagem latente, da fotometria e da sensitometria.

Constatando-se deste modo que enquanto esta disciplina assegurou o ensino dos elementos teóricos conectados com a fotografia, a produção material fotográfica e a formação para essa

269 Conversa telefónica mantida no dia 27 de setembro 2024, por intermédio da coordenadora do curso de Imagem, Susana Madeira.

270 De forma a responder ao aumento do número de estudantes, numa primeira fase o ensino acontece paralelamente também na Escola Preparatória Manuel da Maia (1964/65) e na Escola Industrial Marquês de Pombal (1965 a 1970), tendo sido lançado projecto de construção de um novo edifício.

271 Despacho normativo 135 A/79, altera o plano de estudos fixado nos anexos I e II do Despacho Normativo n.º 140-A/78, de 15 de Junho.
Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/despacho-normativo/135-a-269617, consultado a 20 março de 2025.

272 Despacho normativo 71/86, de 21 Agosto, determina um reajustamento da carga horária dos cursos complementares do ensino secundário a vigorar a partir do ano lectivo de 1986-1987, https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/despacho-normativo/71-1986-219103

273 Leccionada por Artur Baptista e Maria José Sequeira, no interior de um grupo de docência que chegou a contar com seis professores.

prática[274] ficaram sob a responsabilidade dos mestres das oficinas, cristalizando-se assim uma separação entre as componentes teórica e a prática.

Partindo da lei de bases do sistema educativo e da legislação que estabelece a organização da educação artística, em 1993, será recuperado o carácter artístico deste ensino passando a denonimar-se Escola Artística António Arroio e sendo instituídos oito cursos: dois deles orientados para o prosseguimento de estudos no ensino superior e os restantes seis - comunicação gráfica, comunicação audiovisual, ourivesaria e metais, cerâmica, têxtil e equipamento - vocacionados para o denominado *ingresso na vida ativa*[275].

No ano lectivo de 2004-2005, é iniciado um processo de revisão curricular com a implementação dos cursos de produção artística, comunicação audiovisual, design de comunicação e design de produto, sendo introduzido mais recentemente o ensino do curso científico-humanístico de Artes Visuais, direccionado para o prosseguimento de estudos no ensino superior artístico, abdicando da qualificação profissional imediata de nível IV proporcionada pela formação adquirida nos quatro cursos de ensino artístico especializado.

Actualmente asseguram a docência de *Projeto e Tecnologias* (especialização/tecnologia fotografia) entre o 10.º e o 12.º ano, os professores Alexandre Almeida, Bruno Santos, Céu Guarda, João Ribeiro, Ivo Vitorino e Pedro Gil, estando o curso de Comunicação Audiovisual sob a direcção de Susana Madeira, igualmente docente da disciplina téorica de Imagem e Som A.

Regressamos agora ao *Plano Nacional de Educação Artística, Relatório preliminar* (Nery e Almeida, 2023, pp. 155-183)[276] e à definição que nele surge, do tipo de ensino prestado assim como da centralidade destas duas escolas.

> Estas duas escolas têm prestado excecionais serviços ao país na formação de técnicos das chamadas artes decorativas, assim como na de técnicos gráficos e de artistas plásticos, muitos dos quais nelas obtiveram grande parte da sua preparação.
> Atualmente as Escolas têm tendência a perder a sua índole específica, em favor de uma maior base teórica facultada aos alunos, de acordo com os planos do estudo em vigor, igualizando-se deste modo a outras escolas secundárias em que funcionam ações artísticas.
> Para concluir, basta verificar que apenas 47% dos professores da Escola António Arroio ministram disciplinas artísticas e que, dentre estes, só 35% têm formação superior, sendo os restantes 65% técnicos especializados que leccionam disciplinas para os quais não existe no nosso país formação a nível

274 Artur Baptista refere o trabalho da docente Natalina Cavaco em termos de prática fotográfica, dando como exemplo a transformação de uma sala de aula em câmara escura.
Diferentemente, na Escola Soares dos Reis e como iremos descrever no capítulo quatro, a mestra Maria Alzira Monteiro assegurou não só a produção material nas oficinas de artes gráficas como também a formação teórica da componente de física e química.

275 "Por portaria de 1998, os dois cursos gerais foram fundidos num único e os restantes, após terem sido ligeiramente ajustados, prosseguiram genericamente com a mesma matriz curricular."
Disponível em https://www.antonioarroio.edu.pt/historial-da-escola/, consultado em 24 de junho de 2024.

276 Rui Vieira Nery e Inês Thomas Almeida (coord.), *Vamos Correr Riscos: Textos Escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão* (Lisboa: Tinta da China, 2023).

> superior, tais como cerâmica, ourivesaria, tecidos, fotografia, mobiliário, equipamento, etc.
> A confirmar-se esta tendência, sem ser corrigida por outras vias, criar-se-á a nível nacional uma grave lacuna difícil de preencher, a menos que, como me parece recomendar-se. As referidas Escolas sejam reconvertidas em estabelecimentos de ensino superior de curta duração, tendo eventualmente em anexo os cursos complementares do ensino secundário.
> (Nery e Almeida, 2023, pp. 169-170)

Sendo frontalmente apontadas as dificuldades com que os dois estabelecimentos de ensino se confrontam à época, desenha-se a necessidade de reconversão das duas escolas em estabelecimentos de ensino superior de curta duração, cujas características são explanadas nos seguintes termos, "o Ensino Superior de curta duração deve ser encarado como uma estrutura transitória, mas muito útil e de grande oportunidade, em virtude de o seu carácter profissionalizante permitir a formação, a curto prazo, de artistas profissionais, de técnicos de apoio às profissões artísticas e ao exercício das artes e de docentes do ensino médio, de elevada competência, de que o país urgentemente carece. Também aqui se contrariam as recomendações da Conferência Permanente dos Ministros Europeus da Educação, que na reunião realizada em Bruxelas, de 8 a 10 de junho de 71, considerou "imperativo reduzir as diferenças de estatuto entre estabelecimentos de ensino pós-secundário."(*ibidem,* p.177)

Explicitando-se que as reticências comummente conferidas, "à atribuição do estatuto universitário ao ensino artístico de longa duração provêm, por um lado, de falta de informação e, por outro lado, de preconceitos quanto a certos aspetos práticos do ensino das artes que alguns julgam inadequados à universidade. "(*ibidem*, p.178)

E ainda que, "deveria verificar-se entre nós uma mudança de mentalidade, que permitisse encarar o artista como pessoa habilitada a desempenhar funções que não têm forçosamente de confinar-se ao domínio das artes. (…) É, portanto, necessário assegurar, aos estudantes que seguem essa via, uma formação tão completa, profunda e exigente como aquela que as Universidades por definição propiciam aos alunos das restantes áreas." (*ibidem,* p. 179)

Este desejo de criação de uma escola de ensino superior de curta duração na cidade do Porto, encontramo-lo ainda em 1987 nas declarações de Rui Lacerda[277] que refere a necessidade de criação de um curso superior politécnico em *Tecnologia de Artes Gráficas,* na Escola Soares dos Reis.

2.7.3 Ensino superior público

Quanto às instituições de ensino superior de âmbito público com formação na área da

277 Presidente da Associação Comercial do Porto e empresário, em declarações de novembro de 1987 ao jornal *O Comércio do Porto,* no âmbito do *3º Seminário internacional sobre Serigrafia na Exponor*.

fotografia e constituídas até 2000[278], o primeiro curso superior em Portugal a conferir o grau de bacharelato numa área conexa à fotografia, será em 1990 *Conservação e Restauro de Fotografia* do Instituto Politécnico de Tomar[279].

António Ventura (2024)[280] coloca no entanto o cursor temporal inicial do ensino da fotografia no Instituto Politécnico de Tomar em 1988, afirmando que a esse momento, "deu-se início ao ensino da fotografia, como unidade curricular integrada em planos curriculares de projetos pedagógicos. Isso aconteceu no Curso Superior de Tecnologia e Artes Gráficas, bacharelato, e no Curso de Estudos Superiores Especializados em Conservação, Restauro e Arqueologia, que conferia um diploma de pós-graduação." (p.1)

Distinguindo as características pedagógicas destas duas formações, afirma que enquanto no Bacharelato em Tecnologia das Artes Gráficas, "pretendia-se que o estudante adquirisse competências no entendimento do processo fotográfico, da sua evolução e aplicação como técnica de registo, fabricação, reprodução e divulgação de imagens, no contexto da tecnologia das artes gráficas e do design de comunicação, proporcionando, também, o desenvolvimento de capacidades conceptuais e operacionais na execução de produtos "fotográficos"" (*ibidem*), no curso de estudos Superiores Especializados em Conservação, Restauro e Arqueologia, "pretendia-se que o estudante adquirisse competências na execução de fotografias para identificação ou documentação de objetos de arte, no registo das fases de trabalho em conservação e restauro, ou arqueologia, mas também, na execução de exames preliminares de obras de arte, utilizando métodos acessíveis de fotografia aplicada." (*ibidem*)

Ventura descreve igualmente o desenvolvimento a partir dos anos noventa, de actividades exteriores ao campo do ensino formal como os "cursos livres em fotografia", actividade realizada em 1993 em parceria com a Ar.Co, os cursos de "Iniciação à Fotografia" destinados à população de Tomar ou ainda a acção "Conservação de Fotografia" desenvolvida por Luís Pavão e destinada a técnicos superiores[281] e estudantes do curso superior de conservação e restauro do IPT; apontando ainda a criação em 2002 da Licenciatura em Fotografia, "primeiro curso superior em Fotografia no sistema do Ensino Superior em Portugal, universitário ou politécnico." (*ibidem*, p.4)

Num contexto de transversalidade de ensino e de embricações pedagógicas, "o plano curricular para o curso superior de fotografia, tinha um forte cariz tecnológico, que tinha suporte em diversos Departamentos da ESTT/IPT, e áreas Científicas, como eram os de Informática, Química, Física, Matemática, Eletricidade industrial, e Departamento de Línguas. Era o projeto pedagógico mais transversal de todo o IPT, porque recebia apoio de 6 diferentes departamentos ou áreas científicas, e dava apoio a quatro cursos diferentes: Conservação e Restauro, Tecnologia das Artes Gráficas, Artes Plásticas - Pintura, e Cinema Documental. " (*ibidem*)

278 Data coincidente com a morte de Maria Alzira Monteiro e término da baliza temporal da nossa investigação (1922-2000).

279 O curso posteriormente será denominado *Tecnologia em Conservação e Restauro,* funcionando na Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar.

280 António Ventura, *Sobre o ensino da Fotografia em Tomar- Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar Instituto Politécnico de Tomar 1988 – 2024,* em revisão [Cadernos Culturais Nabantinos]).

281 Luis Pavão foi igualmente professor na Licenciatura de Fotografia entre 2001-2015.

Quanto à matriz tecnológica e artística deste ensino, explicita-a nos seguintes termos, "embora de cariz tecnológico, não descurou a formação artística e a aquisição de competências no desenvolvimento de projeto autoral, e na crítica da fotografia, tendo recebido, desde logo, a colaboração frequente de especialistas convidados, dos quais, entre outros, se destacam: Maria do Carmo Serén, Eurico Lino do Vale, Lourenço Egreja, Margarida Medeiros, Maria do Mar Fazenda, Nuno Faria, Teresa Siza..." (*ibidem*)[282].

Em 2018 é lançada a Licenciatura em Cinema Documental, incluindo a disciplina de fotografia no curriculo do 1.º ano; em 2020 será a vez da Licenciatura em Design e Tecnologia das Artes Gráficas integrando a disciplina de Fotografia também no 1.º ano, a que se une em 2020, o Curso Técnico Superior Profissional[283] em Som e Imagem, com a disciplina de Fotografia digital no 1ºano.

Em 2021, no contexto da Licenciatura em Comunicação Social - Fotojornalismo -, surge a disciplina de Fotojornalismo no 2.º ano e por último, em 2023 dá-se a integração da disciplina de Laboratório de Imagem, no 2.º ano do programa da recém criada Licenciatura em Comunicação Social: Jornalismo e Comunicação Empresarial.

Quanto ao 2.º ciclo de estudos, um Mestrado em Fotografia irá funcionar no Politécnico de Tomar entre 2011 e 2017, incluindo na sua 1.ª edição no ano lectivo de 2011-2012, o perfil profissionalizante de *Conservação de Fotografia* e de *Fotografia Aplicada ao Património, Arqueologia, Paisagem e Território* e integrando nas edições seguintes de 2012 a 2017, exclusivamente o perfil de *Fotografia Aplicada ao Património, Arqueologia, Paisagem e Território*.

António Ventura descreve ainda o conjunto de projectos paralelos desenvolvidos entre 1987 e 2018 pelo primeiramente nomeado Laboratório de Fotografia[284] e posteriormente designado Departamento de Fotografia[285], "os cursos livres, as exposições ou os projetos de desenvolvimento regional" (*ibidem,* p.10) contemplando igualmente a exposição de trabalhos dos estudantes no município de Tomar, a parceria com o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, passando pelo *Projeto de Recuperação do Espólio Fotográfico de António da Silva Magalhães, Photographo de Thomar,* entre 1989 e 2004 e a partir de 2008, a actividade do Centro de Arte e Imagem - Galeria IPT.

Neste exercício cronológico, integramos ainda a criação em 2018 do Centro de Estudos em Fotografia de Tomar, tendo por objectivo em primeiro lugar, "o estudo e a investigação da cultura fotográfica na sua interdependência com o papel da imagem nos mecanismos de governação territorial(...) através das actividades associadas ao estudo, preservação e divulgação dos arquivos

282 Por fim descrevendo que actualmente a licenciatura de fotografia, por via da sua última reestruturação curricular está, "fortemente organizada para a promoção de competências em projeto autoral. "
António Ventura, *Sobre o ensino da Fotografia em Tomar- Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar Instituto Politécnico de Tomar 1988 – 2024,* em revisão [Cadernos Culturais Nabantinos]: 8.

283 Denominados CteSP – curso técnico superior profissional.

284 Na Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar.

285 Na Escola Superior de Tecnologia de Tomar/Instituto Politécnico de Tomar.

fotográficos históricos e contemporâneos, na formação superior em Fotografia(...)"e, tendo a imagem como elemento agregador colectivo pretendeu, "desenvolver uma programação coerente e consistente de exposições, conferências, workshops, residências artísticas e projectos de investigação aplicada, sempre com a preocupação de criar espaços para a valorização das relações entre a Fotografia e o Território, enquanto espaço-sujeito dos processos de transformação económica, cultural, artística e social."[286]

Quanto à cidade do Porto, em 1992 é criado no Instituto Politécnico do Porto, o bacharelato em Tecnologia de Comunicação Audiovisual com a disciplina de Fotografia no 1.º ano e a possibilidade de realização de um projecto final nessa área no 3.º ano.

Entre 2002 e 2004 funcionará nesta instituição a Licenciatura Bietápica em Comunicação Audiovisual, com especialização em Fotografia e Vídeo; em 2009 será criado o Mestrado em Comunicação Audiovisual com especialização em Fotografia e Cinema Documental, dando-se início em 2011 à Licenciatura em Tecnologia de Comunicação Audiovisual, com fotografia no 1.º e 2.º ano. E em 2018 será implementada a Licenciatura em fotografia, incluindo no 1.º ano as disciplinas de *Fotografia, Arquivo, História da Fotografia, Laboratório, Narrativas Fotográficas, Práticas de Estúdio, Teoria e Análise da Imagem*, integrando no currículo do 2.º ano as disciplinas de *Fotografia Contemporânea, Fotografia, Laboratório Digital, Gestão Carreira, Ensaio Fotográfico,* F*otografia e Discurso, Metodologias de Projeto em Fotografia* e contemplando no 3.º ano, as disciplinas de *Fotografia Expandida, Fotografia III, Laboratório Digital II, Planeamento e Gestão de Projetos*.

Em 2022, dar-se-á início ao Programa Doutoral em Criação Artística em parceria com a Universidade de Aveiro, principiando em 2023 a Licenciatura em Cinema e Audiovisual e o Mestrado em Cinema e Fotografia - especialização em cinema Documental e Experimental e Fotografia[287], incluindo no programa do 1.º ano as disciplinas de *Especialização Avançada e Teoria e Crítica da Fotografia* e de *Projecto/Dissertação/Estágio* no 2.º ano.

Importando ainda referir a ligação que será criada e mantida entre esta instituição e o contexto expositivo exterior à academia, com especial enfoque para a colaboração com o Centro Português de Fotografia no Porto assim como a integração de um eixo de reflexão teórica, materializado de forma mais consistente a partir de 2000 no *Ciclo de Fotografia, Cinema e Multimédia - Imagens do Real Imaginado (IRI),* tendo por intuito promover, "a proximidade da comunidade académica ao território e ao público, através das artes e da ciência, embalada ao som das práticas cinematográficas, fotográficas e interativas."[288]

N a *ESADcr - Escola Superior Artes e Design*[289] *das Caldas da Rainha* - o ensino de fotografia é iniciado no ano lectivo de 1999 no seio do curso de Design, com um foco na captação fotográfica de peças tridimensionais, passando posteriormente a estar incluído no percurso

286 Disponível em *https://ceft.pt*, consultado a 19 março de 2025.
287 Na Escola Superior de Media Artes e Design.
288 Disponível em https://www.ipp.pt/noticias/imagens-do-real-imaginado-2022, consultado a 08 de julho de 2024.
289 Disponível em https://www.ipleiria.pt/esadcr/, consultado a 26 de setembro de 2024.

formativo de Artes Plásticas e nesse contexto integrando o elemento artístico.

Hoje em dia, encontramos a fotografia na *Licenciatura de Som e Imagem* na disciplina de *Introdução à Fotografia* (disciplina semestral, teórico-prática, 1.º ano); nas unidades curriculares de *Processos Alternativos, Fotografia de objectos* e *Práticas de Iluminação e Estúdio* - opção livre – e nas disciplinas de *Fotografia Analógica* (2.º ano, 1.º semestre), *Fotografia, Arquivo e Representação* (3.º ano, 1.º semestre) e *Práticas de Laboratório* (2.º ano, 2.º semestre) - opção condicionada.

Na *Licenciatura em Artes Plásticas,* figuram enquanto opções condicionadas as unidades curriculares de *Introdução à fotografia* (teórico-prática, 1.º ano, 1.º semestre), *Estudos Fotografia* (teórica, 1.º ano, 2.º semestre), *A função fotográfica* (2.º ano, 1.º semestre), *Autorretrato e Autorepresentação* (3.º ano, 1.º semestre) e ainda *Territórios da Fotografia* (3.º ano, 2.º semestre) Encontrando-se no Mestrado em Artes do Som e Imagem as unidades curriculares de *Laboratório de Criação I e II,* respectivamente *Fotografia analógica* (1.º ano, 1.º semestre) e *Fotografia digital* (1.º ano, 2.º semestre), podendo os estudantes desenvolver os seus projectos/tese, em e com fotografia nas unidades curriculares nucleares de *Projecto*.

Em termos de ligação entre a teoria e a prática, e segundo o docente e fotógrafo Emanuel Brás[290] ensinar só técnica é uma coisa muito pobre, reforçando esta argumentação com a ideia de que é mais fácil articular entre teoria e prática quando há mais tempo, mais horas lectivas; afirmando ainda que de forma a contrariar um pensamento de certa forma instalado, de uma relativa descartabilidade da produção fotográfica, um dos processos iniciais de trabalho com os estudantes, é o de começar por uma abordagem prática com o objectivo de marcar uma diferenciação temporal, inclusivé no contexto dos percursos teóricos. Sendo a articulação entre a teoria e a prática mais evidente no Mestrado em Artes do Som e da Imagem, e em particular no espaço dos seminários, dado o contacto e diálogo com artistas e investigadores.

No trajecto de ensino da fotografia desta escola, referência para os docentes que por lá já passaram, como Duarte Belo, Paulo Catrica e Patrícia Almeida (1970-2017); contando a escola actualmente com a docência de Pedro Letria, Diogo Saldanha, Emanuel Brás, João Pupa, Ana Vicente, Luisa Baeta, Ivo Andrade e Patrícia Faustino.

Em termos das dinâmicas que derivam *do* e *para* o ensino da fotografia, Emanuel Brás aponta a importância dos alunos exporem, tanto no mestrado como no caso da exposição geral de finalistas.

Em primeiro lugar e não necessariamente numa grelha qualitativa, devido ao trabalho com a escala, a possibilidade de pensar a relação dimensional e material das imagens, permitindo ainda apagar assimetrias económicas. Por outro lado apontando ainda a questão do trabalho para lá do que é necessário, do que é pedido em termos de avaliação escolar e um outro aspecto não negligenciável que se prende com a auto-estima e que está relacionada com a dinâmica do trabalho para o exterior, para lá do espaço da escola.

290 Conversa mantida via plataforma digital zoom, no dia 23 de setembro de 2024.

Emanuel Brás refere ainda as exposições de finalistas assim como a exposição de fotografia *Flashback - fotografia na ESAD.CR*, realizada em 2016 em torno dos 25 anos da produção fotográfica da escola, sublinhando que no contexto do mestrado em Artes do Som e Imagem (MASI), desde o ano lectivo de 2023-24, o foco encontra-se na permissa que o trabalho dos estudantes deve incluir sempre uma exposição, envolvendo a dinâmica do financiamento externo.

No quadro de um movimento exterior ao contexto das aulas, considera ainda as conferências que, no caso do mestrado em Artes do Som e Imagem, acontecem num ratio semanal ou quinzenal, existindo ainda um regime de aulas abertas (seminários) com diversos artistas na Licenciatura em Artes Plásticas, estimulando a prática de ouvir e reflectir com e a partir de referências externas.

Descreve igualmente a centralidade da produção de catálogos de todas as exposições de finalistas assim como a especificidade do jornal semestral *If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck* que aborda a edição de autor e os livros de artista, sob a coordenação de Isabel Baraona; tendo Ana João Romana, Catarina Leitão e Susana Gaudêncio na Comissão Científica e o objectivo de reunir e divulgar a produção científica já realizada na ESAD.CR, acerca das chamadas edição independente e edição de artista, fomentando a colaboração com outros investigadores[291] e estando aberto à participação dos estudantes.

Quanto às Faculdades de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e do Porto - e ainda do *Plano Nacional de Educação Artística, Relatório preliminar* (1979) - uma cronologia na secção denominada "perspetivas históricas", detalha o contexto da sua criação[292].

> Voltando ao ano de 1836, que começámos por referir, verificamos a instituição oficial de duas Academias de Belas-Artes, uma no Porto e outra em Lisboa, que na parte pedagógica englobava o ensino do desenho de pintura, escultura e arquitetura civil, com antecedentes históricos que remontam a 1577 e 1594, datas em que, respetivamente, foi reconhecida em Portugal a pintura como arte (e já não apenas como ofício) isso deu início ao ensino da arquitetura civil, confiada ao italiano Filipe Terzi na Aula dos Paços da Ribeira.
>
> Ocorreu igualmente em 1836 a criação dos Conservatórios das Artes e Ofícios em Lisboa e no Porto (1836-37) com que o ministro Passos Manuel lançou as bases do Ensino Técnico oficial. Ao organizar o Ensino Liceal, também em 1836, este mesmo ministro introduziu nos programas a disciplina de Desenho (embora associada à Aritmética, a Álgebra, Geometria e Trigonometria, e ainda não como disciplina independente, o que só viria a acontecer em 10 de abril de 1860), reconhecendo assim a importância crescente do desenho, que havia surgido entre nós ligado à

291 Disponível em https://www.jornalitsaduck.pt, consultado a 26 de setembro de 2024.

292 Cronologias faculdades de Belas Artes do Porto e de Lisboa.
Disponível em https://www.up.pt/portal/pt/fbaup/ e https://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/, consultados a 13 de setembro de 2024

> indústria e introduzido nas escolas comuns. (...)
>
> Nem por isso, porém, 39 anos passados, em 1875, a situação das Artes em Portugal deixava de ser julgada alarmante, como prova o relatório da Comissão para a Reforma do Ensino Artístico nomeada no mesmo ano, também no mês de novembro, por decreto no dia 10.
>
> Na verdade, a Comissão de 1875, no seu Relatório, considera a exigência do seu encargo que ao conhecimento do Governo chegue o "brado unânime de lástima, de desconsolo, de vergonha e também de profunda indignação em que se tem forçosamente de reduzir-se o singelo relance, quanto mais o estudo detido, da situação presente do nosso país, no meio dos seus notáveis progressos e apesar deles, relativamente ao cultivo, desenvolvimento, relações e ensino da arte e a conservação, estudo e guarda do património opulento da história do trabalho nacional"
> (Nery e Almeida, 2023, p.159)[293]

Referem-se as considerações assinaladas em 1875, pela então comissão para a reforma do ensino artístico e que, "apontavam para a separação entre as Academias propriamente ditas e as instituições de ensino" (*ibidem,* p.160)[294] vindo posteriormente a ser criadas as Escolas de Belas-Artes do Porto e de Lisboa, por decreto com a data de 22 de março de 1881.

No contexto de crescimento e planificação destas duas escolas são descritos três momentos: a reorganização de 1911, a reforma de 1932 que, "respondeu em parte a estes anseios através da alteração das condições de ingresso nas Escolas de Belas-Artes do Porto e de Lisboa, e da instituição de cursos superiores de Pintura, Escultura e Arquitetura."(*ibidem*, p.162) E por último, a, "reorganização das Escolas Superiores de Belas- Artes, promulgada em 1950, veio a efetivar-se em 1957 e conferiu de facto nível superior às Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, embora sem as equiparar a escolas universitárias." (*ibidem*, p.163)

Depois de 25 de abril de 1974, a Direcção-Geral do Ensino Secundário irá atribuir aos diplomas dos cursos das Escolas Superiores de Belas-Artes a qualificação de, "habilitação própria para a docência" e em 1992, a então Escola Superior de Belas Artes de Lisboa será integrada na Universidade de Lisboa como Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, sendo em 1994 a vez da Escola Superior de Belas Artes do Porto passar a integrar a Universidade do Porto e denominar-se Faculdade de Belas Artes do Porto.

---

293 Rui Vieira Nery e Inês Thomas Almeida (coord.), *Vamos Correr Riscos: Textos Escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão* (Lisboa: Tinta da China, 2023).

294 Explicitando-se, "para a criação de Museus; para o ensino de arte aplicada à indústria; e aconselhavam " a criação de escolas de desenho aplicado e de desenho elementar naquelas localidades onde mais se acentuem em certas indústrias crescidas das luzes deste ensino (...)", " A formação de comissões e delegados nas diversas localidades" com vista à preservação dos nossos monumentos (...) e "a criação de uma administração distinta e superior junto à Secretaria de Estado das Obras Públicas, Comércio e Indústria, sob o título de Direcção-Geral das Belas-Artes e Monumentos Históricos" (...) Alguns passos positivos se deram posteriormente na sequência ou por influência deste programa: a criação das Escolas de Belas-Artes do Porto e de Lisboa, por Decreto de 22 de março de 1881; do Centro Artístico Portuense, também em 1881; do Museu Nacional de Belas- Artes (hoje Museu Nacional de Arte Antiga) em 1882; do Museu Etnológico (Dr. Leite de Vasconcelos) em 1893.''
Rui Vieira Nery e Inês Thomas Almeida (coord.), *Vamos Correr Riscos: Textos Escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão* (Lisboa: Tinta da China, 2023), 160.

Quanto ao ensino da fotografia na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Rogério Taveira (2019)[295] afirma que a fotografia, "embora sempre tenha tido um papel transversal às diferentes áreas de criação visual, assumindo-se como possibilidade privilegiada de exploração imagética no ensino e na aprendizagem das diferentes àreas de conhecimento, nunca se assumiu com área autónoma ou, sequer, suficientemente individualizada." (p.126)

Tendo aparecido nos planos de estudos de 1975 enquanto, "disciplina tecnológica optativa" e impondo-se, "por vontade das diferentes gerações de estudantes, como uma das mais importantes - senão a mais importante - especialidade laboratorial" desta escola.

Analisa a evolução da fotografia no interior da instituição e o seu papel no currículo da escola, de forma alinhada com factores externos como o aumento de ofertas de ensino especializado de fotografia em Portugal assim como, "a inscrição progressiva da fotografia na área das artes plásticas" (*ibidem*, p.126) precisando a criação em 2004 do departamento de Arte multimédia inscrito no, "então 16.º Grupo de Teoria da Imagem no qual se integravam as especialidades de Fotografia e Audiovisuais" (*ibidem*).

Sublinha o facto que a especialização de fotografia foi retirada do mestrado em Arte multimédia, tendo igualmente sido extinguida dos programas do 3.º ciclo de estudos, mantendo-se no ano de 2019, apenas duas das disciplinas de fotografia na Licenciatura de Arte Multimédia.

Assinalando que, "a Pós-Graduação em Discursos da Fotografia Contemporânea assume uma importância reforçada no contexto do ensino pós-graduado da fotografia nesta Faculdade. Da iniciativa de Ana Carina Pereira e de Cláudio Melo, este curso tem mostrado, ao longo das três edições já realizadas, a sua absoluta pertinência, quer por via da procura crescente que tem registado, quer por via dos excelentes resultados que tem apresentado. Contribuem para esse facto um corpo docente constituido por nomes incontornãveis do panorama nacional da fotogralia autoral - António Júlio Duarte, Daniel Blaufuks, José Luis Neto e Paulo Catrica - bem como uma estrutura assente em tutorias apoiadas por disciplinas laboratoriais e de enquadramento teórico. A construção e aprofundamento de discursos fotográficos individualizados tem produzido trabalhos bastante interessantes e, mais importante, potenciais artistas fotógrafos. " (*ibidem,* p. 127)

Por sua vez, Taveira e Reis (2021)[296] e igualmente na publicação *Contrast*[297], vão colocar o foco na pós-graduação em *Discursos da fotografia contemporânea* e na unidade curricular de *Fotografia Experimenta*l da Licenciatura em Arte Multimédia, atribuindo a importância desta pós-graduação no seio do ensino da Fotografia na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, no facto que, "concretizou o desejo de um curso com uma forte componente prática e integralmente

295 Rogério Taveira, "Deadpan," in *Contrast: A Fotografia no Ensino Superior*, ed. Luis Ribeiro e Cesário Alves (Porto: Scopio Editions, 2019): 125–127.

296 Taveira, Rogério, e Victor dos Reis, "A Escola e a Esfera Pública no Ensino da Fotografia Autoral," in *Contrast II: A Fotografia no Ensino Superior*, coordenado por Pedro Leão Neto e Olívia Marques da Silva (Porto: Scopio Editions, 2021): 192–193.

297 O projecto *Contrast*, "pretende contribuir para a divulgação, criação e ensino da fotografia na sua interação com a Arte, Arquitectura e Design. (...)As actividades propostas são realizadas com base no trabalho e sinergias desenvolvidas quer através da sua plataforma online quer através da publicação CONTRAST que atualmente reúne o trabalho de doze escolas de ensino superior a lecionar fotografia em diversas áreas disciplinares e artísticas: ARCO, DARQ, DCAM, EA.UC, ESAP, ESMAD, FAUP, FBAUL, FBAUP, IPT e a UL.CUP."
Disponível em https://contrast.arq.up.pt/sobre/, consultado a 08 de agosto de 2024.

orientado para a produção de fotografia autoral."

Destacam em termos pedagógicos, o acompanhamento tutorial de um conjunto de fotógrafos como Daniel Blaufuks, João Tabarra, Paulo Catrica e José Luis Neto[298] e as disciplinas téoricas e teórico-práticas leccionadas por investigadoras como Emilia Tavares e por fim sintetizando o papel das, "instituições de ensino superior" no estabelecer de uma necessária ligação com o mercado - estruturas públicas e privadas - que permita a formação, a promoção e a primeira fase de acompanhamento dos novos autores; sendo ainda apontado que a necessária renovação do ensino e o alargamento da importância das escolas está alavancada na centralidade que deverão ocupar na cultura do seu tempo.

> Esta deverá ser cada vez mais, na nossa opinião, a tarefa das instituições de ensino superior: criar ligações fortes e produtivas com entidades públicas e privadas que permitam acrescentar às responsabilidades da sua missão de formação dos novos criadores as responsabilidades da missão de promover os novos autores, proporcionando e acompanhando os seus primeiros passos. Eis a forma de, simultaneamente, renovar o ensino e expandir a importância das escolas, acrescentando ao seu papel insubstituivel na formação avançada uma reforçada centralidade na cultura contemporânea. (*ibidem,* p. 193)

Ficando assim lançado o desafio para a circunscrição do campo de participação destes agentes exteriores e das dinâmicas possíveis e desejáveis entre ensino público, cultura, arte, produção artística, mercado de arte e investimento financeiro.

Quanto à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o trajecto de ensino da fotografia acontece pela via da componente pedagógica e enquanto oficina de apoio à produção artística dos estudantes.

A partir de 1974-75 encontramos no quadro do curso de Design de Comunicação (de forma opcional exclusivamente nesse ano) as disciplinas de *Registo Fotográfico* (2.º ano) e *Fotografia* (3.º ano) surgindo em 1975-76 *Técnicas de impressão* (4.ºano) e *Fotografia, Cinema e TV* (4.º ano)[299], sendo no ano lectivo de 1976-77 mantidas estas quatro disciplinas a par das recentemente criadas *Fotografia, Cinema e TV* e *Técnicas de impressão* (3.º ano), numa grelha programática que manter-se-á intacta até ao ano lectivo de 1981-82 (Mendonça, 2011)[300].

---

298 É ainda referido o programa *A imagem contextualizada* desenvolvido por Luis Neto assim como a colaboração com o Arquivo Municipal Fotográfico de Lisboa, visando a exposição dos trabalhos dos estudantes.

299 Quanto às decisões institucionais referentes ao ano lectivo de 1974-75, Rui Mendonça explicita, "O plano curricular desenvolveu-se, no que respeitava à vertente de Design, a partir da disciplina de Introdução ao Desenho Gráfico (3º ano) dando gradualmente forma a: uma área projectual, que expandia o Desenho Gráfico para três níveis curriculares (3º, 4º e 5º ano), incluía a disciplina de Grafismos Especializados (4º ano) e, por último, definia a partir desta as de Grafismo Editorial e Grafismo Publicitário (5ºano); uma área tecnológica, com disciplinas como Fotografia, Técnicas de Impressão e Fotografia Cinema e T.V.; e uma área teórica, com disciplinas como História da Comunicação. "
Rui Mendonça, *O Cartaz e a Escola: Um Estudo Centrado nos Autores e no Curso de Design das Belas Artes do Porto*, Tese de Doutoramento em Design de Comunicação, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2011: 77.

300 Rui Mendonça, *O Cartaz e a Escola: Um Estudo Centrado nos Autores e no Curso de Design das Belas Artes do Porto*, Tese de Doutoramento em Design de Comunicação, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2011.

Em 1982-83 desaparecem as disciplinas de *Registo fotográfico* e *Fotografia,* e no ano lectivo seguinte encontraremos *Fotografia* e *Técnicas impressão* no 4.º ano, passando *Fotografia, Cinema e TV* a denominar-se *Cine – vídeo*. A 30 julho de 1983 são aprovados os planos de estudos dos ciclos especiais dos cursos de Artes Plásticas - Pintura e Escultura - e de Design de Comunicação (Arte Gráfica) no contexto da então Escola Superior de Belas-Artes do Porto, surgindo no 4.º e 5.º ano as disciplinas anuais de *Fotografia I* e *II* no curso de Design de Comunicação[301].

No ano lectivo de 1984-85 *Fotografia I* e *II* encontram-se no programa do 4.º e 5.º ano respectivamente e em paralelo com *Técnicas impressão I e II,* num esquema programático que manter-se-á no ano lectivo seguinte, desaparecendo *Técnicas de Impressão* em 1986-87 .

Quanto ao programa do curso de Design de Comunicação, continuará a integrar *Fotografia I e II* respectivamente no 4.º e 5.º ano, surgindo em 2011 a unidade curricular de *Laboratório de Som e Imagem*.

Rui Mendonça sistematiza ainda o quadro profissional que a partir de 1974 vai assegurar o conjunto de disciplinas de fotografia nesta escola, incluindo os professores Calvet de Magalhães, Ângelo de Sousa, Nuno Barreto e Duran Cartaxo (a partir de 1976-77), Pedro Rocha, Sousa Lopes e Barata Feyo (a partir de 1977-78), Jorge Afonso (a partir de 1978-79), António Quadros Ferreira (que entra em 1979-80), Manuel Magalhães (a partir 1984-85), Francisco Providência (a partir do ano lectivo de 1985-86), Adriano Nazareth (que entra em 1990-91), Rui Mendonça (docente de fotografia a partir de 1994-95), Susana Fernando (ano lectivo de 2000-01), José Carneiro e Eduardo Aires (a partir de 2001-02) e Adriano Rangel (2003-04)[302].

Explicita o contexto pedagógico das disciplinas de *Registo Fotográfico, Fotografia* e *Técnicas de Impressão,* "Na área tecnológica, a disciplina de Registo Fotográfico tinha como objectivo "ultrapassar a prática empírica da Fotografia, fornecendo as bases teóricas para um conhecimento progressivamente aprofundado". A disciplina que lhe sucede, Fotografia, partia dos conhecimentos antes adquiridos para introduzir "um método de rigor", e adaptá-lo à prática laboratorial e "da Sensitometria" aliada ao desenvolvimento da capacidade "criativa através do domínio teórico e técnico da fotografia". A disciplina de Técnicas de Impressão tinha como objectivos "tornar o aluno consciente da gama de técnicas de impressão disponíveis no mercado" considerando a "aplicabilidade", "diferenças qualitativas" e "custos"; relacionar as "técnicas de impressão" com as "técnicas de reprodução" e, por fim, dar-lhes noções sobre os "problemas de acabamento." (*ibidem,* p.79)

Esmiuçando ainda os primeiros questionamentos envolvendo a docência, "Para leccionar

301 Legalmente plasmadas no Decreto-Lei n.º 29/83 de 30 de Abril e também na Portaria n.º 807-B2/83, de 30 de Julho.
A este respeito, Rui Mendonça afirma, "Em Fevereiro, foram oficial e retroactivamente reconhecidos os cursos de Artes Plásticas e de Design (Arte Gráfica), em funcionamento desde o pós 25 de Abril e também o de Design de Comunicação (Arte Gráfica), entretanto constituído em 1980-1981 (que substituiu o anterior a partir desta data). "
Rui Mendonça, *O Cartaz e a Escola: Um Estudo Centrado nos Autores e no Curso de Design das Belas Artes do Porto*, Tese de Doutoramento em Design de Comunicação, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2011: 114.

302 Alguns destes docentes irão exercer funções durante longos períodos temporais, como Calvet de Magalhães, Manuel Magalhães, Adriano Nazareth, Rui Mendonça e José Carneiro, outros apenas durante um ano lectivo.

estas disciplinas de foro tecnológico, foi admitido Calvet Magalhães. Sem formação académica superior, Magalhães era técnico de venda de equipamento, por isso tinha conhecimentos sólidos sobre os meios em causa. Trouxe para a Escola o proveito das técnicas de impressão, que constituíam novidade. Aqui residiu um dos pontos de capital importância na implementação do curso: o acesso a práticas que permitiram adquirir consciência e competências, abordando a serigrafia, a fotografia e a sua relação estreita com as artes gráficas. A atitude emotiva e impulsionadora do docente em causa teve como consequência positiva o apetrechamento das oficinas, o aumento potencial de realização dos alunos nas respectivas disciplinas. Este apetrecho da Escola foi seguramente um factor de reconhecimento e valorização das práticas no Curso de Design." (*ibidem)*

Sobre a sua própria abordagem em termos de ensino da fotografia, aponta[303] a centralidade da estabilidade do programa, das propostas apresentadas e da calendarização seguida, explicitando a sua perspectiva sobre a fotografia e o seu espaço no curso de Design, "Um designer constrói imagens!" e mais do que pensar a fotografia enquanto representação mimética ou experimentação isolada, existia uma centralidade na questão de produção de conjunto e por isso a importância de, "avaliar um rolo e não uma só imagem: a capacidade de repetir fotograficamente um evento". Perspectiva esta que afirmara no ano lectivo de 1997-98, no contexto da exposição no Museu da Faculdade com trabalhos de alunos realizados na disciplina de Fotografia I e II, ao explicitar a prática e os objectivos pedagógicos das mesmas[304] .

> A disciplina de Fotografia tem, no contexto da licenciatura de Design de Comunicação, o significado curricular de uma tecnologia. Surge, por isso, no 4º e 5º ano do Curso, com as designações de Fotografia I e Fotografia II, numa altura em que o aluno adquiriu já uma maturidade que lhe permite dimensionar correctamente o meio que vai adquirir. Tendo como objectivo a instrumentação do aluno quer ao nível técnico quer ao nível estético, a disciplina deve ser orientada na consciência de formar dentro de um quadro de competências adequado ao processo do Design de Comunicação. Assim, desde a definição dos conteúdos à atitude discursiva do professor, aquele horizonte não deverá ser perdido, tão pouco desfocado pela autonomização da prática da fotografia. O conhecimento assimilado nestas aulas pelos alunos deve ter como principal objectivo não a substituição, mais tarde, na vida prática, dos fotógrafos

303 Em conversa informal, realizada via plataforma digital zoom, a 09 de setembro de 2024.

304 O contexto expositivo ligado à produção material das disciplinas de fotografia na FBAUP, inicia-se com *A Escrita pela Luz,* em 1994 no contexto da própria Faculdade e em 1996 no Centro de Arte de S. João da Madeira.
Sobre essa experiência expositiva, Rui Mendonça descreve,"Ocorria mais uma exposição "Escrita pela Luz", exposição dos trabalhos curriculares dos alunos de Fotografia, desta vez no Centro de Arte de S. João da Madeira. No texto de apresentação do catálogo então produzido, podemos ler que: " Esta exposição tem este objectivo pedagógico: os alunos no Centro de Arte da área de fotografia têm perante si uma possibilidade analítica de se reverem em modos de fazer eventualmente diferentes e os alunos da Faculdade de Belas-Artes, têm a possibilidade de apresentar fora dos espaços escolares as suas experiências curriculares, explorando e desenvolvendo conceitos com outra autonomia e outros objectivos que esta experiência lhes proporciona."
Rui Mendonça, *O Cartaz e a Escola: Um Estudo Centrado nos Autores e no Curso de Design das Belas Artes do Porto*, Tese de Doutoramento em Design de Comunicação, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2011: 174.

> profissionais mas a apreensão e consolidação da gramática e vocabulário, bem como a capacidade de ordenação dos elementos técnico-estéticos para poder optimizar o *know how* daqueles profissionais. (*ibidem*, p.181-182)

Destacando ainda a importância do acompanhamento oficinal e referindo Joaquim Cabral enquanto técnico de fotografia excepcional.

Actualmente a componente fotográfica na Faculdade de Belas Artes do Porto encontra-se na *Licenciatura em Artes Plásticas* nas disciplinas de *Fotografia e Imagem* (2.º ano), *Práticas de Fotografia (*3.º e 4.º ano*)*, *Fotografia e Edição* (3.º e 4.º ano) e *Teoria e História da Fotografia (*3.º e 4.º ano*),* compondo o programa da *Licenciatura em Design de Comunicação* as disciplinas de *Fotografia I* (2.º ano) e *Fotografia II* (3.º e 4.º ano), a par da unidade curricular de *História e Teoria da Imagem* no mestrado de *Design da Imagem*[305] (1.º ano), sendo o conjunto de unidades curriculares de fotografia asseguradas por Susana Lourenço Marques (desde 2005)[306] e José Carneiro.

Após 2000, término da baliza temporal abordada no contexto da nossa investigação, irão surgir no contexto do ensino universitário público alguns percursos formativos na área da Fotografia.

Na Universidade de Coimbra, encontramos a disciplina de *Géneros fotográficos* na L*icenciatura em Estudos Artísticos,* criada em 2002 no departamento de História, Estudos europeus, Arqueologia e Artes (DHEEAA) da Faculdade de Letras. E a *Licenciatura em Design e Multimédia* do departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias (DARQ) criada em setembro 2009, inclui a disciplina de *Fotografia e composição,* funcionando no mesmo departamento e desde 2008 o *Mestrado integrado em arquitectura* que integra a disciplina *Fotografia e composição*; sendo a orientação das três unidades curriculares da Universidade de Coimbra da responsabilidade de José Maçãs de Carvalho.

No contexto do *Mestrado Integrado em Arquitectura* da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, encontram-se as disciplinas de *Fotografia e comunicação de projecto de arquitectura* e de *Fotografia de arquitectura, cidade e território*. E no *Mestrado em Multimédia da Faculdade de Engenharia*[307] - da Universidade do Porto - figuram duas unidades curriculares optativas *de Fotografia e Cinema* - 162 horas, 1.º e 2.º ano, orientadas pelos professores José Carneiro e Vítor Almeida (FBAUP), tendo sido lecionada entre 2012 e 2013 por João Rangel (FEUP).

305 Nos mestrados de *Artes Plásticas, Arte e Design para o Espaço Público* e *Design Gráfico e Projectos Editoriais,* nenhuma unidade curricular obrigatória ou opcional contempla o ensino da Fotografia.

306 A explicitação do trajecto pedagógico da docente teve em 2023 a sua materialização na exposição *Eternal Youth 2005-2022*. Disponível em https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=29462, consultado a 14 agosto de 2024.

307 No ano letivo de 1996/1997 surge um mestrado em Multimédia (Engenharia, FEUP), em 1997/1998 existe um Mestrado em Arte Multimédia (Belas Artes, FBAUP) e a partir de 2000/2001 é criado um Mestrado em Educação Multimédia (Ciências, FCUP). No entanto, a partir de 2007/2008 estes três mestrados são integrados num único em Multimédia e que resulta da colaboração entre cinco faculdades da Universidade do Porto: Engenharia (FEUP), Belas Artes (FBAUP), Ciências (FCUP), Economia (FEP) e Letras (FLUP).
Disponível em https://noticias.up.pt/2016/04/11/mestrado-em-multimedia-da-u-porto-celebra-20-anos-2/, consultado a 21 março de 2025.

As aulas decorrem em dois percursos distintos: um de exposição teórica, visando a compreensão da importância das relações entre imagens, com a apresentação, análise e discussão de projetos fotográficos organizados em séries narrativas e temáticas e a criação de um repertório visual a partir de procedimentos tecnológicos relacionados com a preparação, formatação e produção de uma narrativa visual; e o segundo obedecendo a um modelo de caráter prático, assentando na realização de dois projetos apresentados no decurso do semestre: *Imagem fixa* e *Imagem em movimento*.

Quanto aos seus objectivos centrais, estes atravessam a aquisição de conhecimento histórico e técnico sobre os dispositivos visuais (imagem fixa e imagem em movimento); o registo fotográfico aplicando noções de profundidade de campo e velocidade de obturação; a identificação dos principais movimentos da história da fotografia e a sua relação com a contemporaneidade; a narrativa fotográfica e o contexto cinematográfico; o pensamento crítico sobre a imagem no contexto artístico; o aprofundamento de técnicas de registo e de edição de imagem fotográfica e cinematográfica e a aquisição de um discurso visual que se apresente como um campo de experiências de comunicação relacionadas com a imagem (fixa ou movimento)[308].

Por sua vez, a Universidade de Évora - departamento de Artes Visuais e Design (DAVD)-, apresenta algumas unidades curriculares de fotografia na *Licenciatura Artes Plásticas e Multimédia* e no *Mestrado em Arquitectura*.

David Infante orienta *Fotografia I, II, III* e IV, no *Mestrado em Arquitetura* no qual Gonçalo Jardim Figueiredo e Maria Manuela Lopes Cristovão são os docentes de *Fundamentos de Fotografia* e por último, na recentemente criada *Licenciatura de Design* (2024) João Bacelar é o professor de *Tecnologias da Fotografia I e II*.

Em *Fotografia I* são abordados conceitos-chave da Fotografia na intersecção com as Artes Plásticas, atravessando o conhecimento da câmara fotográfica e as noções de obturador, diafragma, profundidade de campo, sensibilidade e uma iniciação à história da fotografia; em *Fotografia II* estende-se este estudo com o trabalho na câmara escura através da construção de pinhole, fotogramas e reveleção de filmes assim como processos como os daguerreótipos e raiogramas, acompanhado pelo estudo em paralelo das dinâmicas História da Fotografia/ Câmara Escura.

E em *Fotografia III*, de carácter opcional, é enquadrado o conhecimento da câmara fotográfica digital, do pixel, a correspondência com a fotografia analógica, o uso de programas de tratamento de imagem digital e de paginação, assim como uma introdução à fotografia de estúdio, às técnicas de impressão e à auto-publicação e por último em *Fotografia IV*, pretende-se a realização por parte dos estudantes de, "um projeto fotográfico desde a ideia até ao objecto final, sendo confrontado com diversas questões que o colocam à prática fotográfica: narrativa e sequência, o diário fotográfico, modos de escala e apresentação, temas e vocabulário visual da fotografia. Pretendendo-se que no processo de criação do projeto final o aluno consiga pensar em

308 Disponível em https://sigarra.up.pt/feup/pt/ucurr_geral.ficha_uc_view?pv_ocorrencia_id=540171, consultado a 20 de fevereiro 2025.

imagens, procurar uma aproximação à sua natureza, às relações entre fotografia e realidade, à noção de ensaio fotográfico e à sua apresentação e difusão."[309]

Na unidade curricular de *Fundamentos de Fotografia* trabalha-se a análise de obras e a execução de trabalhos práticos a par do estudo dos, "vários tipos de câmara, dos suportes analógicos e digitais; das distâncias focais e função zoom; diafragma; tempos de disposição e ajustes; luz natural e artificial, e técnicas de iluminação; utilização de filtros; enquadramento e composição; profundidade de campo; foco selectivo; medição e compensações; tratamento analógico e digital e impressão da imagem; apresentação do trabalho."[310] Sendo exploradas em *Tecnologias de Fotografia I,* as noções de luz e sombra, a resolução para impressão e publicação digital, a fotografia de estúdio, de exterior, de moda, o p*ackShoot,* a foto-reportagem e o retrato, a partir de diferentes ferramentas como telemóveis, máquinas DSRL. Aprofundando-se em *Tecnologias de Fotografia I*I o conhecimento de competências na área da fotografia e animação de fotografia, incluindo-se a edição e a pós-produção de fotografia, a fotografia para editorial de produto e aplicação nos diferentes suportes físicos e digitais, o cruzamento de diferentes media numa publicação (fotografia, vídeo e grafismo animado) assim como as técnicas de iluminação para os diferentes tipos de média e paginação[311].

2.7.4 Ensino superior privado

Quanto à actual ESAP - Escola Superior Artística do Porto - deriva da Cooperativa de Actividades Artísticas Árvore fundada no início dos anos sessenta do século XX[312], sendo em 1989 adoptada a designação *Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto,* passando posteriormente a instituição a estar dotada de autonomia administrativa, pedagógica, científica e artística e assumindo a atual designação.

Quanto ao ensino da fotografia, os primeiros alicerces nesta escola são lançados em 1982 com o curso superior de bacharelato em Fotografia, reconhecido oficialmente em 1986.

Em 2003-2004 começa a funcionar a Licenciatura Bietápica de Fotografia, em 2008 surge a Licenciatura (pós Bolonha) *Artes Visuais-Fotografi*a e a 6 de Junho de 2019 é publicado no D*iário*

309 Disponível em https://www.uevora.pt/pesquisar?q=Fotografia+IV&cat=geral, consultado a 20 de fevereiro 2025.

310 Disponível em https://www.uevora.pt/estudar/cursos/licenciaturas?cod=9257&v=plano-estudos&uc=VIS13287I, consultado a 20 de fevereiro 2025.

311 Disponível em https://www.uevora.pt/pesquisar?q=tecnologias+de+fotografia+II&cat=geral, consultado a 20 de fevereiro 2025.

312 O grupo ERA constituído por Eduardo Calvet de Magalhães, Rolando Sá Nogueira e Arnaldo Araújo afasta-se da Escola Superior de Belas Artes do Porto, na sequência do I Encontro Ibérico das Escolas Superiores e Faculdades de Belas Artes (iniciativa do pintor Júlio Resende na qual foi debatido o ensino superior artístico) vindo a implementar o *Projeto Pedagógico Alternativo Árvore,* cuja filosofia assenta numa equidade de todos os cursos superiores artísticos. Em 1982 é formalizada a separação da estrutura fundadora, instituindo-se duas cooperativas de ensino distintas: a Cooperativa de Ensino Superior Artístico Árvore I (CESAA I) e a Cooperativa de Ensino Polivalente Artístico Árvore II e no início dos anos oitenta, as duas cooperativas adquirem o edifício Casa da Virtudes onde passam a funcionar todos os cursos.
"unidade e diversidade, experimentação e abertura à inovação, aprendizagem em vez de ensino, organização como ato inteligente em vez de burocracia, convívio contra a indiferença, preocupação pelos problemas individuais, ... ousadia artística no seio de rigor científico. ... Vida democrática, número ecológico de alunos, aceitar que todas as partes são iguais e nada é definitivo, lutar contra preconceitos pedagógicos, convivência etária, considerar que a Escola é a vida, não é preparação para a vida"
Citação de Eduardo Calvet de Magalhães incluída no livro *Árvore das Virtudes .38 Anos com a Cidade*
Disponível em https://cesap.pt/apresentacao, consultado a 09 de julho de 2024.

da República, 2ª série, nº 109, Artes visuais Fotografia, o curso do 1.º ciclo de estudos do ensino superior de cariz universitário, conferente do grau de licenciado e adequado ao Processo de Bolonha, constante no Despacho nº 5531/2019.

Actualmente a Licenciatura em Artes Visuais - Fotografia, "apresenta-se como um processo educativo aberto, no qual o dispositivo fotográfico é explorado no âmbito da prática artística interdisciplinar e da criação contemporânea"[313] contemplando o, "carácter alargado do seu plano de estudos é favorecida a multiplicidade de saídas profissionais em conformidade com as aprendizagens adquiridas, a saber: artista, fotógrafo de estúdio, publicidade, moda, arquitetura, impressor."[314]

Apontando o director do curso Rui Lourosa[315], o que considera ser o carácter único no país deste curso: a dimensão artística e fotográfica como prática pedagógica. Afirmando que a escola privilegia a interdisciplinariedade - consequência das opções tomadas e da própria estrutura - das ligações da fotografia com o cinema, as artes plástica e a arquitectura; numa escola relativamente pequena, mais aproximada à ideia colectivista e à escola Bauhaus, com todos os órgãos eleitos, num processo de votação e discussão constante.

Quanto ao programa do 1.º ano, contempla as disciplinas de *História da Arte I, Fotografia I, Arte e Psicologia, Fotografia e Artes Visuais, Práticas Laboratoriais I, Imagem Digital, História da Arte II, Fotografia II, Arte e Sociedade, Práticas Laboratoriais II, História da Fotografia* e uma disciplina de *Opção*.

O 2.º ano inclui *História da Arte III, Imagem Multimédia, Fotografia Contemporânea, Projecto I, Estúdio I, Opção, Textos de artista, Arte Digital, Projecto II, Estúdio II, Tendências da arte contemporânea, Opção,* e no 3.º ano são integradas as disciplinas de *Estética, Projecto III, Fotografia Aplicada, Projecto Laboratorial I, Opções, Artes Visuais e Estudos Críticos, Projecto IV, Projecto Laboratorial II, Curadoria, Seminários e Opção*.

Sintetizando ainda Rui Lourosa o funcionamento da formação de fotografia num curso que prima pela questão artística, como uma dinâmica que se enfrenta com base na autonomia do percurso dos estudantes; não havendo nenhum tipo de obrigatoriedade de trilhar um caminho, sendo esse trabalho realizado pelo aluno, afirma.

Quanto à criação de um mestrado exclusivamente na área da fotografia, não se encontra para já nos planos da escola até porque a questão da interdisciplinariedade concretiza-se mais efectivamente na prática actual, considerando Rui Lourosa o mestrado em artes visuais - práticas artísticas e de investigação - mais abrangente e englobando estudantes oriundos de várias áreas.

Integrado na Escola Superior Artística do Porto, encontra-se o Centro de Estudos Arnaldo Araújo, unidade de investigação financiada e acreditada pela FCT que desenvolve investigação na área de Estudos Artísticos, concretamente nos territórios da Teoria, da Crítica e da História,

313 Disponível em https://esap.pt/licenciaturas/artes-visuais-fotografia/, consultado a 14 de agosto de 2024.
314 *Ibidem*.
315 Em conversa informal mantida via telefone no dia 30 de agosto de 2024.

descrito por Lourosa como um espaço de conforto e confronto entre o conhecimento que se vai produzindo na escola, que vai ligando e criando atrito - no bom sentido - de todas as áreas que integram a escola.

Por último, os elementos performático e expositivo, integrando trabalhos de estudantes e de artistas exteriores à instituição, têm sido práticas centrais da escola, nos espaços da cidade e no contexto da galeria da escola[316], acrescentando Rui Lourosa que o espaço da alternatividade sempre existiu, também pela dimensão que muitos dos alunos que escolhem a escola trazem consigo.

No final da década de sessenta[317], surge em Lisboa o IADE - Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing - instituição privada de ensino, que actualmente inclui na sua oferta formativa uma licenciatura em Fotografia e Comunicação visual, sob a coordenação de Octávio Alcântara.

Em termos programáticos, o 1.º semestre é composto pelas unidades curriculares de *Laboratório de Fotografia Analógica*, *Desenho de Observação, Edição e Pós-Produção Digital, Análise e Leitura da Imagem* (opcionais), *Ciência Aplicada à Fotografia* (opcionais) e *Teoria e História da Composição Visual,* encontrando-se no 2.º semestre *Fotografia Digital, Portfólio e Divulgação, Imagem e Artes Performativas* (opcional), *Sociologia da Arte* (opcional) e *Arte e Cultura Contemporâne*a.

Quanto ao 3.º semestre, é constituído pelas unidades curriculares de Laboratório Digital, Iluminação e Ambiente Digital, Edição e Design, Som e Imagem (opcional), *História e Crítica da Fotografia* (opcional) e *Ciências da Comunicação*, contemplando o 4.º semestre *Fotografia e Publicidade, Fotojornalismo e Media, Metodologia do Projeto Fotográfico, Storyboard* (opcional), *História da Fotografia em Portugal* (opcional) e *Gestão de Projecto*, estando incluído no 5.º semestre *Projeto de Fotografia, Fotografia de Moda, Filme e Imagem Documental, Direção de Arte* (opcional), *Cultura Visual* (opcional) e *Filosofia da Arte e da Imagem* e por fim no último semestre, com espaço ainda para *Realização e Produção Audiovisual, Fotografia de Autor, Património Fotográfico e Conservação, Curadoria e Museografia* (opcional), *Fotografia e Tendências* (opcional) e *Empreendedorismo*.

No contexto da, "única licenciatura no mercado que conjuga duas valências: fotografia e cultura visual"[318], a unidade curricular de Cultura Visual tem um carácter optativo, existindo somente no 5.º semestre, integrando o curso em termos de corpo docente, "profissionais reconhecidos no mercado nas áreas da edição, do fotojornalismo, da curadoria, do restauro com reconhecida experiência, estabelecendo ponte entre a atividade pedagógica e o mundo empresarial e cultural."[319]

316 Que se tornou a Galeria *Dínamo*.

317 O IADE comemora em 2024 os 50 anos da sua fundação pelas mãos de António Quadros, sendo a data de 21 de março - *Dia do IADE* - formalizada em 1994 por António Roquette Ferro.
Disponível em https://www.iade.europeia.pt/noticias/iade-faculdade-de-design-tecnologia-e-comunicacao-da-universidade-europeia-celebra-50-anos/, consultado a 11 de setembro de 2024.
Disponível em https://eduportugal.eu/instituicoes-de-ensino/iade-faculdade-de-design-tecnologia-e-comunicacao-da-universidade-europeia/, consultado a 11 de setembro de 2024.

318 Disponível em https://www.iade.europeia.pt/licenciaturas/, consultado a 08 de outubro de 2024.

319 Disponível em https://www.iade.europeia.pt/licenciaturas/fotografia-cultura-visual/, consultado a 08 de outubro de 2024.

Quanto à ESAD - Escola Superior de Artes e Design[320] - em Matosinhos, o ensino de fotografia inicia-se ao mesmo tempo que a escola, em 1989, sob a responsabilidade inicial do professor Rui Mendonça[321], existindo a esse momento no 1.º ano de todos os cursos e assente numa base analógica com passagem obrigatória pelo laboratório de forma a integrar as dinâmicas de revelação e impressão a preto e branco.

Com a reformulação de Bolonha, encontramos *Laboratório de Imagem* (no 1.º ano) existindo igualmente *Fotografia* (de carácter opcional no 3.º ano) com um foco maior na dimensão da fotografia digital e de estúdio e actualmente, a oferta formativa da escola engloba as disciplinas de *Fotografia e Fotografia de Moda*, ambas de carácter opcional e semestrais.

Segundo Ana Raposo[322], coordenadora desta Unidade Curricular, a fotografia na ESAD é pensada sob uma perspectiva de fotografia para designers - introdutória e operativa - com foco no trabalho de estúdio e no elemento da composição, contemplando a história da fotografia e o traçado do trabalho de diferentes fotógrafos, a par da pesquisa e de exercícios práticos, no seio de uma unidade curricular com uma carga horária de três horas semanais.

Tendo a disciplina de Fotografia sempre sido leccionada nesta escola por designers, Ana Raposo refere o grupo inicial de docentes, incluindo Rui Mendonça, Pedro Sarapicos, Elias Marques, Maria João Baltazar, Sérgio Correia, Emanuel Barbosa e Susana Fernando até ao actual grupo que conta com Ana Raposo, Luis Pinheiro e desde o ano passado, Rui Lourosa.

Por último, referência ainda para o facto de que há cerca de quatro anos, a escola ter voltado a montar um laboratório análogico com três ampliadores, e embora não reflectindo a prática actual das aulas de fotografia, permite aos estudantes que assim o desejem, o contacto com o trabalho laboratorial analógico[323]. Nesse contexto, Ana Raposo refere também Joaquim Cabral que, desde a criação da escola até à data da sua morte, foi técnico de fotografia nesta escola[324].

Após 2000 e no contexto do ensino universitário privado, é criada em 2012 a Licenciatura em Fotografia na Universidade Lusófona enquadrada no departamento de cinema e artes dos media visando, "a formação no domínio profissional da fotografia, oferecendo ao longo do seu plano de estudos um conjunto de competências nas variadas áreas técnicas, teóricas e artísticas essenciais à fotografia, expondo os alunos a uma forte componente autoral, apoiada pelas constantes referências conceptuais na área."

Em termos de unidades curriculares encontram-se, "um conjunto heterogéneo de unidades disciplinares onde é incentivada a prática fotográfica, suportada pelo imprescindível apoio teórico e por infraestruturas e equipamentos de elevada qualidade. A prática fotográfica apresenta-se como elemento central do curso. Assim, proporciona-se aos alunos a exploração das possibilidades do analógico, bem como todas as vertentes do digital, com projetos que vão da prática de estúdio,

320 Disponível em https://www.esad.pt/pt, consultado a 26 de setembro de 2024.
321 Docente que assegurou o ensino da disciplina de fotografia na FBAUP.
322 Em conversa mantida via plataforma digital zoom, no dia 23 de setembro de 2024.
323 A escola fornece a química e os estudantes o papel fotográfico.
324 Joaquim Cabral passará da Faculdade de Belas Artes do Porto para a ESAD, acompanhando o professor Rui Mendonça. Actualmente, Ana Pinto e Fernando Miranda asseguram o trabalho de requisição de material assim como o apoio técnico e logístico ao trabalho em estúdio.

fotografia documental e edição de imagem, à fotografia de publicidade e moda."

Tendo sido igualmente criado um Mestrado em Fotografia, "desenhado para proporcionar uma formação de 2º ciclo desenvolvendo competências técnicas, criativas e de investigação artística no campo alargado da expressão fotográfica." Enquadrando a estrutura curricular, "formações práticas, teóricas e artísticas avançadas e momentos imersivos de desenvolvimento em espaço de residência artística, fomentando a experimentação, reflexão e pensamento" e quanto ao corpo docente, "alia prática artística e investigação académica, e infraestruturas dedicadas à prática fotográfica."

Quanto à ETIC - Escola de Tecnologias Inovação e Criação - instituição de carácter privado, foi criada em 1991 na capital portuguesa e desde 2019 propõe um curso de fotografia organizado numa estrutura de *dois anos + 1*[325].

A coordenação deste curso foi assegurada por Sofia Silva entre 2019 e 2020 e por Fábio Cunha desde 2021 e quanto à tutoria, esteve nas mãos de Susana Jesus entre 2019 e 2022, sendo substituída por Ana Caria Pereira em 2023; por sua vez, a gestão pedagógica foi inicialmente desempenhada por Sónia Ferreira (2021 a 2022), estando actualmente a cargo de Sofia Mateus.

Incluindo o programa curricular no 1.º ano as disciplinas de *História da Fotografia, Iluminação, Narrativas visuais, Prática Profissional em Fotografia, Técnicas Fotográficas, Fotojornalismo e Fotografia documental, Técnicas de impressão* e desde 2021 integra também *Projecto Individual e Criação em ambientes digitais*. No 2.º ano integra as disciplinas de *Vídeo, Fotografia de moda e publicidade, Fotografia experimental e práticas interdisciplinares, Projeto colaborativo e Prática profissional em Fotografia* e englobando a partir de 2021 *Projecto individual*[326] e por fim no 3.º ano, os estudantes são incentivados a trabalhar de forma autónoma sob a supervisão de um conjunto de fotógrafos convidados.

Por outro lado, desde 2020 funciona na Escola das Artes da Universidade Católica no Porto, um Mestrado em Fotografia[327] tendo por objectivos de aprendizagem a, "Aquisição e desenvolvimento de competências, tais como: Domínio de técnicas fotográficas desde a iluminação, tratamento, edição de imagem e impressão; Produção de séries fotográficas e elaboração de um portefólio artístico; Realização de um projeto de exposição; Conceção e publicação de um livro de autor/monografia; Investigação teórico-prática sobre as correntes da fotografia contemporânea" e contemplando ainda o desenvolvimento de um portefólio de carácter profissional e artístico integrando a elaboração de uma dissertação em Fotografia[328].

---

325 Com uma classificação específica: diploma *Higher national,* correspondente ao nível 5, 120 créditos e diploma *Top up year,* grau superior /B.A., nível 6, 180 créditos.
A título de exemplo, o nível 5 da tabela do *Quadro Nacional de Qualificações* corresponde a uma qualificação de nível pós-secundário, não superior, com créditos para prosseguimento de estudos de nível superior e diploma de técnico superior profissional.

326 Inclui ainda a disciplina de *Inglês,* que desde 2020 contempla a preparação para teste de nível linguístico. A partir de 2021 foi introduzido ainda um espaço para *masterclasses* e a partir de 2022, os estudantes no final do curso - e mediante o seu desempenho - podem candidatar-se a um estágio internacional através do Programa Erasmus+, podendo igualmente candidatar-se a um estágio numa empresa portuguesa da área do curso assim como uma bolsa de mérito.

327 Disponível em https://artes.porto.ucp.pt/pt-pt/ensino/cursos/fotografia, consultado a 11 de setembro de 2024.

328 Disponível em https://artes.porto.ucp.pt/pt-pt/ensino/cursos/mestrado-em-fotografia/apresentacao, consultado a 08 de outubro de 2024.

No 1.º semestre do 1.º ano encontramos as unidades curriculares de *História da Fotografia, Fotografia e Cinema* (com o docente Guilherme Blanc), *Fundamentos Técnicos de Fotografia e Projecto I* (lecionado por Sónia Neves) e no 2.º semestre *Práticas de Investigação* (com Paulo Catrica), *Teoria da Fotografia* (tendo por docente Nuno Crespo), *Tratamento e Edição de Imagem e Projecto II* (com o docente Carlos Lobo). Sendo no 2.º ano contempladas no 1.º semestre, as unidades curriculares de *Direcção de Fotografia para Cinema* (leccionada por Rui Xavier) e *Edição e Portefolio* (com docência de Carlos Lobo) assim como a disciplina de carácter anual transversal, focada na produção do projecto/dissertação com a tutoria de Carlos Lobo e Nuno Crespo. Paralelamente à componente pedagógica formal, o mestrado contempla um conjunto de actividades como a produção de exposições de artistas considerados, "relevantes no panorama nacional e internacional", a tutoria, "de artistas visitantespara desenvolvimento de competências e experiência" e a organização e participação em conferências e aulas abertas, "que permitem a expansão do pensamento artístico e académico."[329]

Por último, desde 2023 opera igualmente na Escola das Artes da Universidade Autónoma em Lisboa, uma formação de curta duração *Fotografia Expandida e Relações com o Cinema e a Literatura* orientada por Daniel Blaufuks.

Em forma de síntese, a promoção do ensino técnico-profissional em Portugal assentou na acção inicial de Marquês de Pombal, tendo sido seguida por vários empreendimentos que contribuiram para a sua definição, quase sempre em alinhamento com as práticas internacionais implementadas nos séculos XIX e XX, numa articulação entre as dimensões da educação, do trabalho, de uma certa ideia de progresso e de criação de riqueza.

Por outro lado, a partir do final do século XIX, começa a operar em Portugal um *proto-ensino* da fotografia geograficamente delimitado entre as cidades de Lisboa e do Porto, atravessando os contextos da intervenção privada, militar, científica e religiosa.

A partir de 1918, no contexto da cidade do Porto e quando o ensino técnico-profissional passa a estar sob a alçada das escolas industriais, é instituído o ensino das artes gráficas em 1922 na Escola Industrial Infante D. Henrique, sendo no seio do curso de Gravura Química - criado nesta escola entre 1930 e 1932 - que começa a operacionalizar-se um discreto ensino da fotografia na disciplina de Tecnologia. Sendo possível afirmar que será no interior deste ensino técnico secundário que durante o século XX florescerá, ainda que timidamente, a componente pedagógica fotográfica.

A estruturante reforma do ensino técnico de 1948, em vigor até meados da década de 1970, foi aqui analisada sobre duas perspectivas: explicitando os argumentos teóricos sobre pedagogia nela plasmados e considerando a batalha cultural nela presente opondo a perspectiva de autores como Faria de Vasconcelos, Bento de Jesus Caraça e António Sérgio (adereçando essencialmente o

329 *Ibidem.*

papel da educação na sociedade e que tipo de educação) e a oficial do Estado Novo personificada por António Carlos Proença, perfeitamente sintetizada quando afirma que o trabalho a executar na escola técnica deve acontecer, "sem entrelaçar no fio o ódio de classe, nem expulsar da oficina ou da fábrica o *nosso velho espírito patriarcal."* (Proença, 1948, p.151).

Esmiuçámos o projecto desta reforma, em termos do programa apresentado, das condições do professorado, da selecção dos estudantes, dos horários, do financiamento e da ligação com o mundo do trabalho, explicitando as questões referentes ao ensino das artes gráficas e às considerações em torno da possibilidade de um ensino da fotografia, dado que a hipótese de integração da componente fotográfica no ensino técnico, de forma autonóma face às restantes artes gráficas quer em termos de instalações quer de conteúdos, foi uma questão abordada e rejeitada em dois momentos distintos no texto fundador desta reforma, indiciando que a discussão em torno da autonomia da fotografia neste ensino, iniciara o seu caminho!

Por outro lado, desde meados do século XX, a intersecção entre técnica e arte, amador e profissional parecem delinear não só a natureza do ensino da fotografia em Portugal como a própria organização das diferentes estruturas que o praticaram e praticam, num universo heterogéneo que engloba ensino não formal e formal, escolas públicas e privadas, ensino secundário e universitário e neste quadro, a descrição dos percursos da Escola Artística Soares dos Reis no Porto e da sua congénere António Arroio em Lisboa mas igualmente de um conjunto de escolas no âmbito da educação não formal e formal que, na segunda metade do século XX, acolhem disciplinas de fotografia e cursos onde esta será a área pedagógica central, permite observar práticas tão diferenciadas como a da *Associação Portuguesa de Arte Fotográfica* ou do *Movimento de Expressão Fotográfica* cujas dinâmicas de promoção e construção de discurso teórico assim como o elemento expositivo e editorial têm sido ponderadas a par da ligação associativa e de alavancagem social e comunitária e a integração de dinâmicas de lazer, considerando os movimentos de ruptura artística e organização colectivista como a Ar.Co ou a ESAP e ainda os exemplos dos Institutos Politécnicos de Tomar e do Porto nos quais o ensino da fotografia tem avançado numa acção estruturada baseada num diálogo entre técnica e arte, com o alargamento constante da oferta formativa e dos diferentes graus de ensino, contemplando práticas de exposição e de reflexão teórica.

Por fim, elencámos três elementos para futura reflexão: embora o P*lano Nacional de Educação Artística, Relatório Preliminar* de 1979, tenha apontado o ensino superior de curta duração como caminho a seguir para as escolas Soares dos Reis e António Arroio, tal solução nunca foi concretizada, levando-nos a ponderar que impacto terá tido nessa opção, o desnivelamento salarial e em termos de estatuto laboral existente à altura entre os mestres das oficinas e os professores das restantes áreas, pese embora esses profissionais sustentarem parte significativa do ensino técnico - artístico destas duas escolas.

Os cursos de Fotografia actualmente em funcionamento em Portugal no contexto da oferta

pública de ensino superior, embora com percursos independentes e autónomos, têm sido marcados pela integração de pressupostos metodológicos das ciências exactas, das dinâmicas de debate das ciências sociais e humanas e nos quais foram englobadas as discussões em torno da educação artística e de uma fotografia centrada nos termos da sua autonomia artística e ontológica; estimulando a reflexão sobre a natureza hoje da ontologia fotográfica assim como as especificidades dos diferentes tipos de ensino: artístico, técnico, científico. Por último, ainda com base no relatório de 1979, ponderamos a necessidade de inclusão do ensino artístico nas universidades e do reconhecimento de uma equidade pedagógica e científica das formações de carácter artístico no seio do ensino universitário e neste quadro interrogando o modo como a figura institucional *Escola das Artes* irá responder a este diferendo.

No capítulo seguinte, descrevemos o percurso pessoal e profissional de Maria Alzira Monteiro, analisando as características da sua educação no contexto político do Estado Novo, integrando a descrição dos movimentos de emancipação por ela experienciados face ao seu quadro formativo inicial e explicitando o seu contributo para a construção de um ensino da fotogravura e fotografia no ensino técnico-artístico das escolas Industrial Infante D. Henrique e de Artes Decorativas Soares dos Reis, entre 1945 e 1992.

Capítulo 03. Maria Alzira Monteiro da Cunha: desenho de uma biografia

Num pequeno papel quadriculado, Maria Joaquina Monteiro anota, ”O amor nasce nos olhos e criace[330] no coração. A minha filha Maria Alzira Monteiro da Cunha nasceu a 19 de Janeiro de 1922 pelas 3 horas da tarde”.

Figura 11
Autor desconhecido, *Mãesinha e Paisinho*, [s/d], Porto, Impressão em papel, Colecção família Monteiro

Entre o nascimento de Maria Alzira Monteiro em 1922 e a sua entrada para a escola primária, não dispomos de fotografias, livros, cadernos ou desenhos que lhe tenham pertencido, consequência da fragilidade dos materiais, da mudança em pequena da casa dos pais para a dos avós ou fruto das decisões por si tomadas, sobre o sentido de preservação dos objectos do seu passado.

330 Transcrição de acordo com o manuscrito original, apresentando-se um erro na grafia da palavra “cria-se”.

O primeiro documento que encontramos, é uma pasta forrada com tecido arroxeado, pequenos cubos tridimensionais e aplicações metálicas *art nouveau* nos cantos, os "Premios honrosos pertencentes a Maria[331] M. Cunha 19.1.1937".

Lendo-se num papel vegetal guardado no seu interior, "Reconhecendo o esforço que tem feito na sua carreira de "Estudante", seus paes oferecem este álbum à sua filha Maria Alzira, para nele, conservar todos os seus títulos comprovativos."

Para Maria Joaquina Monteiro e Manuel Ribeiro da Cunha, o percurso de estudante da filha mais velha[332] é portanto uma carreira da qual sublinham a seriedade, o esforço e profissionalismo do trabalho realizado, conservando para memória futura os objectos-prova desse caminho.

Figura 12
Pais de Maria Alzira Monteiro, *Premios honrosos pertencentes a Maria (espaço) M. Cunha,* 19 janeiro 1937, Porto, Colecção família Monteiro

Mas que características pedagógicas e sócio-culturais apresenta o ensino primário frequentado por Maria Alzira Monteiro?

331 Entre os dois nomes, há um espaço vazio onde outrora caberia mais uma palavra: Alzira.
332 Terão ainda os filhos José e Maria Albina.

3.1 O papel da escola na infância e na adolescência

Quanto aos livros escolares[333] de Maria Alzira Monteiro, um exercício de leitura sob a gratidão (pp.62-63) presente na sua *Cartilha Infantil* (Lopes, 1879)[334], identifica como personagens principais o *menino Carlos,* o *senhor professor* e o *pae*[335].

Na especificação da figura de estudante enquanto "menino Carlos" e no estabelecer do "pae" como figura tutelar no seio da família, encontramos o espaço ideológico específico no qual se desenha uma grelha referencial de género em termos de representatividade e ocupação social dos espaços público e íntimo: quem estuda é o rapaz Carlos e no contexto familiar o pai é a figura principal e única, a ser referenciada!

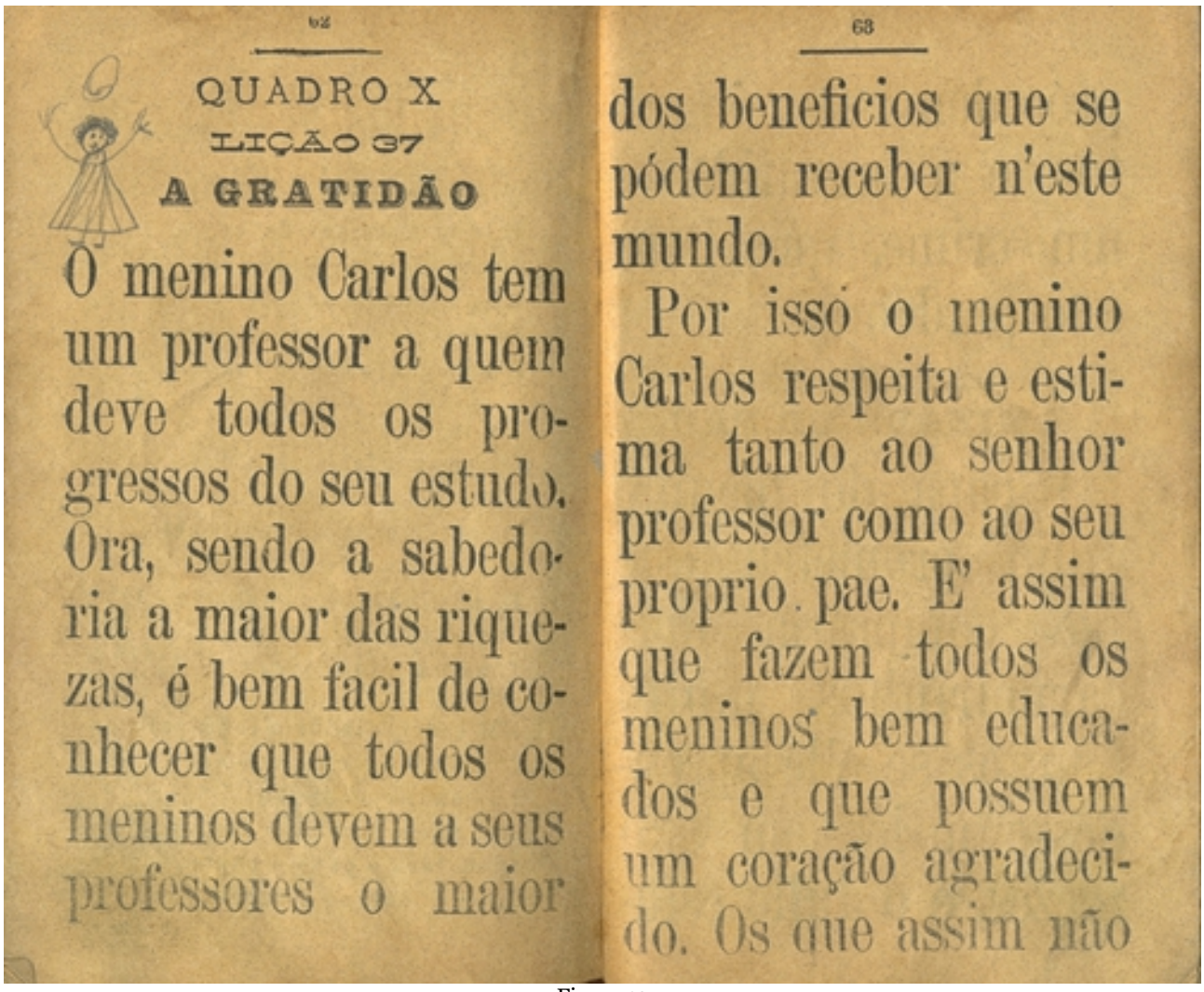
Igualmente expressa, é a centralidade da educação e do conhecimento na vida dos cidadãos, "o maior dos benefícios que se pódem receber n'este mundo", "sendo a sabedoria a maior das riquezas"; assim como a importância de professores e pais na vida colectiva social, delineando-se o posicionamento que as crianças devem assumir face a estas duas figuras que encarnam a autoridade do estado, definindo-se na frase, "respeita e estima tanto ao senhor professor como ao seu proprio pae."[336] um quadro comportamental social e íntimo.

333 Justino Magalhães (2011) descreve e analisa o contexto dos manuais escolares no nosso país durante o Estado Novo, "A formação do cidadão, a interiorização de saberes e valores, enquadrados por uma ideologia patriótica e por uma atitude nacionalista, fizeram agregar ao raciocínio lógico-dedutivo uma prática analítico-sintética de decomposição/ (re)composição, assente na palavra, na coisa, na fórmula, no esquema/engrenagem. Deste modo, o livro escolar alimentava percursos comuns aos diversos assuntos do saber, proporcionando a redução ao elementar, a tradução na unidade padrão, a recomposição mecânica e ordenada, de que resultavam uma utilidade e uma aplicação. O livro conciliava a lição de coisas com a gramática do dizer."
Justino Magalhães. *O mural do tempo: manuais escolares em Portugal* (Lisboa: Edições Colibri, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2011): 29.

334 António Lopes Simões, *Cartilha Infantil* (Lisboa: Domingos Barreira, 1879).

335 A que poderíamos acrescentar outras lições deste manual como "Amizade de pae", " A preguiça" ou "O Bom professor".

336 A escolha das palavras "senhor professor" e "professor", denotam uma preferência de acordo com a formulação gramatical da língua portuguesa, por uma designação tendo por base o género masculino e com o objectivo de generalização, colocando-se a partir daí o foco na questão do *falso neutro* analisado por Isabel Barreno (1985).
Ponderamos ainda a reflexão de Maria Teresa Alvarez Nunes (2008) sobre a representação de género nos manuais de história e a ligação entre esta e a construção de cidadania, "entendidas como representações sociais do feminino e do masculino, veiculadas pelo acto pedagógico, no âmbito do ensino escolar e da disciplina de História, em particular" e considerando que, "a disciplina de História contribui para a construção de uma memória colectiva representativa de uma humanidade formada por mulheres e homens, que agem e interagem enquanto sujeitos intervenientes no processo histórico?" e precisando que a auto-imagem em termos de cariz mental e identitária, "molda-se ao longo do complexo processo de socialização que enquadra a vida dos seres humanos e estrutura-se a partir das representações mentais que moldam o imaginário colectivo. "
Nunes analisa ainda que, "nem para raparigas nem para rapazes surge representada uma cidadania plena, seguindo o conceito porque optámos e que integra as dimensões social e política, bem como o seu carácter múltiplo e íntimo. Se para os rapazes o que surge representado nas imagens é uma cidadania circunscrita à esfera política e, nesta, à do poder, assim como às relações que se processam no domínio político, fica excluída, quer a dimensão social de cidadania como um valor a ser integrado na sua formação como pessoa, logo presente em qualquer contexto das suas vidas. Para as raparigas a cidadania não se concretiza na sua dimensão política, nem ao nível da tomada de decisão, na sua globalidade, ou do exercício de poder."
A partir da análise de Nunes consideramos que as figuras masculinas apresentadas nos manuais escolares pertencentes a Maria Alzira Monteiro, sofrem de um enviesamento tanto em termos de representação de classe como de encarnação de poder: o homem é o pai, o professor, aquele que tem autoridade, simbolizando igualmente aqueles que cumprem as regras, os que desempenham o papel social que lhes é atribuído, havendo uma relação directa entre autoridade e referenciação, logo entre representação e poder.
Isabel Barreno, *O falso neutro, um estudo sobre a discriminação sexual no ensin*o (Lisboa: Edições Rolim, 1985).
Maria Teresa Alvarez Nunes, *Género e Cidadania nas Imagens de História (*Lisboa: CIG (Comissão para a Igualdade de Género, Presidência do Conselho de Ministros, 2007), 23, 25, 205.



62

QUADRO X

LIÇÃO 37

A GRATIDÃO

O menino Carlos tem um professor a quem deve todos os progressos do seu estudo. Ora, sendo a sabedoria a maior das riquezas, é bem facil de conhecer que todos os meninos devem a seus professores o maior

63

dos beneficios que se pódem receber n'este mundo.

Por isso o menino Carlos respeita e estima tanto ao senhor professor como ao seu proprio pae. E' assim que fazem todos os meninos bem educados e que possuem um coração agradecido. Os que assim não

Figura 13
António Simões Lopes, *Cartilha Infantil "Quadro X Lição 37"*, 1870, s/local, Livro, Colecção família Monteiro

Quanto ao cumprimento deste modelo comportamental, deverá acontecer não por um compromisso ético-civil escolhido pelo cidadão, implicando uma ligação consciente ao estado mas porque, "É assim que fazem todos os meninos bem educados e que possuem um coração agradecido".

Estando portanto implícito que as crianças que não respeitem o esquema proposto, serão colocadas num espaço de alteridade socialmente condenável, preenchido por má-educação e ingratidão,num quadro onde o indivíduo, sob pena de perdição moral e de forma a ocupar o seu lugar no espaço colectivo, deverá ser um receptáculo da ideologia educativa apresentada, não se desenhando a possibilidade de intervenção activa nessa construção colectiva, nem sendo ponderado um espaço de contradição ou conflito[337].

O conceito prevalente é o da pertença e do uníssono, operando a argumentação[338] no campo

337 Dessa forma introduzindo a educação formal de Maria Alzira Monteiro na esfera moral e religiosa, tal como expresso no artigo 4.º da Constituição de 1933, "A Nação Portuguesa constitui um Estado independente, cuja soberania só reconhece como limites, na ordem interna a moral e o direito."
Disponível em https://files.dre.pt/1s/1933/02/04301/02270236.pdf, consultado a 19 março de 2025.

338 Considerando *Configurações da infância em textos de manuais escolares* (Castro e Ramos, 2021) e a abordagem que desenvolvem aos tipos de discurso veiculados pelos manuais escolares, consideramos que os textos da *Cartilha Infantil* apresentam um carácter instrucional. No qual se transmite um quadro normativo e operacional, tendo por objectivo convencer a audiência dos argumentos

da demonstração de uma visão específica do mundo: a hierarquização social e familiar pela via da subordinação às figuras e conceitos que encarnam o topo de uma verticalidade piramidal - pais e professores face às crianças, os homens face às mulheres (estando a nomeação das mães, das professoras, das alunas, das mulheres, das raparigas relativamente ausente) -, a moral colectiva face às pulsões individuais, a centralidade da educação e do trabalho no modelo social proposto, acrescido da proposta de adequação do comportamento individual a uma moral de carácter religioso e a preponderância desse alinhamento moral face ao compromisso civil[339].

Quanto ao *Manual de História de Portugal* (1910)[340] da autoria de Jayme de Séguier (1860 -1932), no olhar que aportamos ao discurso empregue nas páginas 86 e 87[341], consideramos a perspectiva da *narrativa maioritária* (Wajeman, 2023)[342].

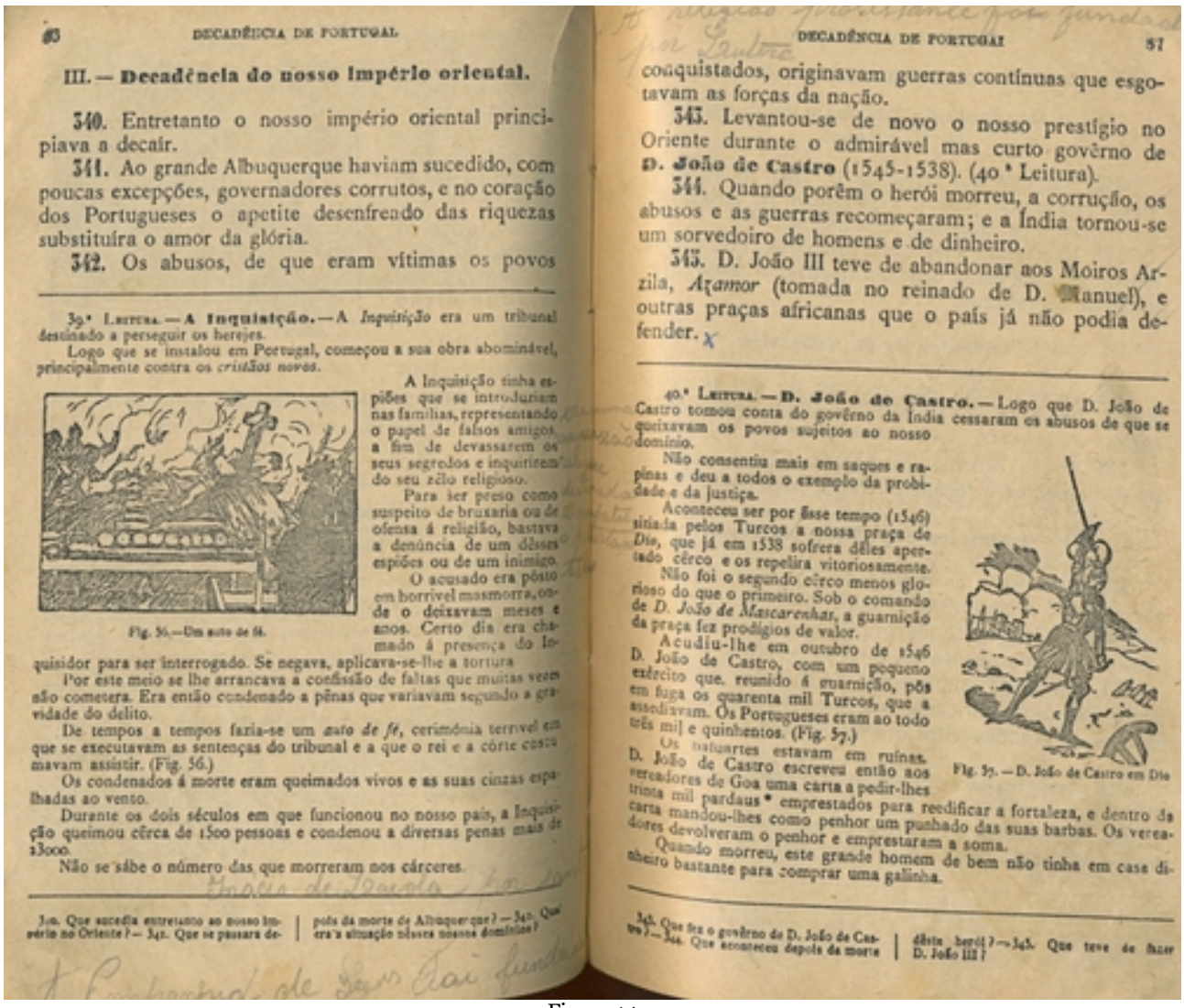
utilizados.
Teresa Castro e Rui Lima Ramos, "Configurações da infância em textos de manuais escolares," *Currículo Sem Fronteiras* 21, nº 2 (2021): 817-834, DOI: 10.35786/1645-1384.v21.n2.18.

339 Convocamos Irene Flunser Pimentel que em *História das Organizações Femininas do Estado Novo* (2001) afirma, "Falar do pensamento de Salazar sobre a mulher impõe, em primeiro lugar, referir as suas ideias anti-individualistas sobre a família, da qual homem e mulher eram partes integrantes e que constituía o núcleo primário do Estado Novo corporativo, Na Constituição de 1933, expressão institucionalizada da ideologia salazarista, o indivíduo só existia "através do agregado natural a que está ligado por natureza" e a família era considerada uma "realidade primária e fundamental de toda a orgânica nacional""
Continuando a citar a Constituição de 1933, Flunser refere ainda que, "Cabia ao Estado assegurar a "defesa da família, como fonte de conservação e desenvolvimento da raça, como base primária da educação, da disciplina e harmonia social e como fundamento da ordem política e administrativa" (art.12.º). Eram, finalmente, atribuições do Estado "favorecer a constituição de lares independentes", "proteger a maternidade", "regulamentar os impostos consoante os encargos legítimos da família", "promover a adopção do salário familiar", "facilitar aos pais o direito e dever de instruir e educar os filhos" e "cooperar com eles por meio de estabelecimentos oficiais de ensino e particulares"(art.14.º)."
Irene Flunser Pimentel, *História das organizações femininas do Estado Novo* (Lisboa: Temas & Debates, 2001), 25,26.

340 Publicação com cento e trinta e sete páginas, esta 19.ª edição surge segmentada em conteúdos de, *"texto, leituras, resumos, questionários, 89 gravuras e 4 mapas"* .
No prefácio, o autor explicita a forma como o livro está construído e os objectivos que se pretendem atingir, " Também no trabalho actual nos dirigimos à memória e à imaginação dos estudantinhos a quem é dedicado. Acha-se esta HISTÓRIA DE PORTUGAL repartida em uma *Introdução* e nove *Livros*, correspondentes aos períodos por que mais acentuadamente, a nosso ver, se distribui a evolução do nosso passado nacional. A cada um dos pequenos parágrafos em que se divide o texto e que compreendem geralmente uma única frase concisa e clara, corresponde uma pergunta, a que o aluno deve responder, senão palavra por palavra, pelo menos com suficiente aproximação do referido texto. Será êsse o exercício da memória. A imaginação terá onde se exercer nas numerosas vinhetas do livro nas *Leituras,* ou pequenas narrações, em que se procurou facilitar, pelo interêsse anedótico, a aquisição de proveitosas noções, que não podiam ser incluídas no texto própriamente dito. *Como o seu nome o indica, essas narrações não se destinam a ser decoradas, mas simplesmente* A SER LIDAS MUITAS VEZES NA AULA e a servir de pretexto e de assunto para diálogos entre o professor e os alunos. Algumas delas poderão servir igualmente de tema para as lições de recitação e de composição oral e escrita, indicadas no programa oficial. Não receberão outras noções de história pátria, além das que houverem adquirido na escola primária, muitas, senão o maior número, das crianças para quem foi escrito êste livro. Por isso procurámos torná-lo tão completo tão possível, dentro dos limites que nos foram traçados, e nos esforçámos sobretudo por fazer compreender e sentir a beleza moral dos grandes feitos e dos grandes caracteres, que iluminam o passado da nossa nação. No terreno virgem das almas infantis, a que estas páginas se destinam, lançar, como outras tantas sementes divinas, as ideias de liberdade, de tolerância e de dedicação pela pátria, tal foi a aspiração de que sai êste trabalho. Outros dirão se, ao menos em parte, a realizámos."
Jayme de Séguier, *Manual de História de Portugal* (Lisboa: J. Rodrigues e C. Depositários, 1910), 4.

341 Texto completo, "340 Entretanto o nosso império oriental principiava a decair. 341 Ao grande Albuquerque haviam sucedido, com poucas excepções, governadores corruptos, e no coração dos Portugueses o apetite desenfreado das riquezas substituíra o amor da gloria. 342 Os abusos, de que eram vítimas os povos conquistados, originavam guerras contínuas que esgotavam as forças da nação. (...) 344 Quando porêm o herói morreu, a corrução, os abusos e as guerras recomeçaram, e a Índia tornou-se um sorvedoiro de homens e de dinheiro. 345 D. João III teve de abandonar aos Moiros Arzila, Azamor (tomada no reinado de D. Manuel), e outras praças africanas que o país já não podia defender."

342 A investigadora Lise Wajeman (2023) aborda a questão da composição dos discursos maioritário e minoritário que aqui convocamos. No interior de uma análise especificamente em torno do discurso maioritário, pensado enquanto súmula da narrativa evocada e construída pelas estruturas e classes com poder, integramos ao debate em torno do posicionamento museológico face às colecções museológicas coloniais, cuja perspetiva crítica aplica-se ao contexto colonial português.
Citamos Vitor de Sousa quando afirma,"O passado colonial ainda pesa na atualidade, quer nos países ex-colonizadores, quer nos que foram colonizados, vincando um olhar ocidental e unilateral sobre uma narrativa que é diversa, mas que subalterniza os países que estão há anos autodeterminados. Trata-se de um processo que se reporta às mentalidades, consequentemente difícil e longo, pelo que, mesmo que a descolonização tenha sido concretizada em termos administrativos, não teve correspondência ao nível mental, provocando constrangimentos e clivagens evidentes entre as partes. "
Adereçando de seguida o contexto dos museus nacionais que possuem colecções coloniais, explicita o facto que os museus e os seus curadores têm feito um trabalho importante, apesar de pouco criativos no imaginar outros futuros para as suas coleções, e tendo por base o pensamento de Achile Mbembe, faz a demonstração de uma linha possível de acção, " que o ponto de partida da reflexão deveria talvez ser não o museu, "mas aquilo a que deveríamos antes chamar o anti-museu" (Mbembe, 2019, s.p.). Seria sensato que os africanos (ex colonizados, que viram os seus artefactos a serem expostos nos museus ocidentais pelos países ex-colonizadores) deveriam aprender a viver com a perda, o que não significa dizer que "o que lhes foi roubado" não tem preço e nunca lhes poderá ser restituído signifique uma cedência ao derrotismo. É por isso que sustenta que um dos desafios deste debate talvez seja o de saber



60 DECADÊNCIA DE PORTUGAL

III. — Decadência do nosso império oriental.

340. Entretanto o nosso império oriental principiava a decair.

341. Ao grande Albuquerque haviam sucedido, com poucas excepções, governadores corruptos, e no coração dos Portugueses o apetite desenfreado das riquezas substituíra o amor da glória.

342. Os abusos, de que eram vítimas os povos

39.ª Leitura. — **A Inquisição.** — A *Inquisição* era um tribunal destinado a perseguir os herejes.

Logo que se instalou em Portugal, começou a sua obra abominável, principalmente contra os *cristãos novos*.

A Inquisição tinha espiões que se introduziam nas famílias, representando o papel de falsos amigos, a fim de devassarem os seus segredos e inquirirem do seu zêlo religioso.

Para ser preso como suspeito de bruxaria ou de ofensa á religião, bastava a denúncia de um dêsses espiões ou de um inimigo.

O acusado era pôsto em horrível masmorra, onde o deixavam meses e anos. Certo dia era chamado á presença do Inquisidor para ser interrogado. Se negava, aplicava-se-lhe a tortura.

Por este meio se lhe arrancava a confissão de faltas que muitas vezes não cometera. Era então condenado a pênas que variavam segundo a gravidade do delito.

Fig. 56.—Um auto de fé.

De tempos a tempos fazia-se um *auto de fé*, cerimónia terrível em que se executavam as sentenças do tribunal e a que o rei e a côrte costumavam assistir. (Fig. 56.)

Os condenados á morte eram queimados vivos e as suas cinzas espalhadas ao vento.

Durante os dois séculos em que funcionou no nosso país, a Inquisição queimou cêrca de 1500 pessoas e condenou a diversas penas mais de 23000.

Não se sabe o número das que morreram nos cárceres.

340. Que sucedia entretanto ao nosso império no Oriente? — 341. Que se passara depois da morte de Albuquerque? — 342. Que era a situação dêsses nossos domínios?

DECADÊNCIA DE PORTUGAL 61

conquistados, originavam guerras contínuas que esgotavam as forças da nação.

343. Levantou-se de novo o nosso prestígio no Oriente durante o admirável mas curto govêrno de **D. João de Castro** (1545-1538). (40.ª Leitura).

344. Quando porêm o herói morreu, a corrupção, os abusos e as guerras recomeçaram; e a Índia tornou-se um sorvedoiro de homens e de dinheiro.

345. D. João III teve de abandonar aos Moiros Arzila, *Azamor* (tomada no reinado de D. Manuel), e outras praças africanas que o país já não podia defender.

40.ª Leitura. — **D. João de Castro.** — Logo que D. João de Castro tomou conta do govêrno da Índia cessaram os abusos de que se queixavam os povos sujeitos ao nosso domínio.

Não consentiu mais em saques e rapinas e deu a todos o exemplo da probidade e da justiça.

Aconteceu ser por êsse tempo (1546) sitiada pelos Turcos a nossa praça de *Dio*, que já em 1538 sofrera dêles apertado cêrco e os repelira vitoriosamente.

Não foi o segundo cêrco menos glorioso do que o primeiro. Sob o comando de *D. João de Mascarenhas*, a guarnição da praça fez prodígios de valor.

Acudiu-lhe em outubro de 1546 D. João de Castro, com um pequeno exército que, reunido á guarnição, pôs em fuga os quarenta mil Turcos, que a assediavam. Os Portugueses eram ao todo três mil e quinhentos. (Fig. 57.)

Os baluartes estavam em ruínas. D. João de Castro escreveu então aos vereadores de Goa uma carta a pedir-lhes trinta mil pardaus * emprestados para reedificar a fortaleza, e dentro da carta mandou-lhes como penhor um punhado das suas barbas. Os vereadores devolveram o penhor e emprestaram a soma.

Quando morreu, este grande homem de bem não tinha em casa dinheiro bastante para comprar uma galinha.

Fig. 57. — D. João de Castro em Dio

343. Que fez o govêrno de D. João de Castro? — 344. Que aconteceu depois da morte dêste herói? — 345. Que teve de fazer D. João III?

Figura 14
Jayme de Séguier, *Manual de História de Portugal* "*Decadência de Portugal*", 1910, s/local, Livro, Colecção família Monteiro

Em primeiro lugar, circunscrevemos a escolha linguística "o nosso", enquanto proposta de união nacional no contexto do império colonial, sendo apresentados à jovem Maria Alzira Monteiro

"...como sair do espartilho de uma história da derrota e aprender novamente a ganhar (e) como criar as condições para que os espoliadores de ontem aprendam a dizer a verdade sobre os ganhos fraudulentos de que são hoje os beneficiários" (Mbembe, 2019, s. p.). Para Mbembe, "...essa dívida de verdade é a dívida mais urgente que o Ocidente deve saldar com a Humanidade, e não apenas com África (sendo ela o fundamento) sem o qual não haverá nem restituição verdadeira nem reparação que valham a pena".

Por outro lado, Françoise Vergès em *Programme de désordre absolue - décoloniser le museé* (2023a) formaliza um seguimento operativo desta linha de acção, afirmando que embora o museu ocidental seja um espaço de discussão (campo de uma batalha) ideológica, política e económica, misturar no quadro expositivo museológico o antigo e o novo ou estabelecer um diálogo entre obras de arte provenientes de espaços temporais e geográficos diferenciados, não responde às questões essenciais em jogo porque se mantém o discurso universalista de uma igualdade que, de forma profunda, não existe. Devendo-se sim, repensar o museu, interrogando os próprios pressupostos do museu universal, para lá da montra, do texto explicativo, do fetiche e da hegemonia do objecto e citando Aimé Cesaire, " l'effet retour de l'esclavage et du colonialisme", num sublinhar do facto de que nenhum país pode colonizar e escravizar sem que isso continuamente regresse à sua literatura, às artes, à filosofia, ao direito...", e sendo esse para Vergès, o trabalho da decolonização: o de colocar questões.

Lise Wajeman, "Éthiques de la réception: Quelques expériences de testing," no *Colloque Éthique et Littérature Aujourd'hui*, Instituto Thématique Interdisciplinaire Lethica, Estrasburgo, França, 23 de março de 2023, https://cher.unistra.fr/agenda/colloque-ethique-et-litterature-aujourdhui-23-24-mars-2023/.

Vitor de Sousa, "O passado colonial como problema não encerrado na contemporaneidade. A descolonização mental como possibilidade intercultural. O caso do Museu Virtual da Lusofonia," *Escribanía* 18, nº 1 (2020): 43, 51, https://www.doi.org/10.30554/escribania.

Entrevista Françoise Vergès em *Faut-il vider les musées - ArteTV*, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=092redEdunY, consultado a 11 de setembro de 2024.

no que ao império e aos colonizadores portugueses diz respeito, dois quadros diferenciados de comportamento mas que a nenhum momento são claramente explicitados, "o amor da glória" e o abuso de poder no tratamento dos "povos conquistados".

Quanto à abordagem adereçada aos "povos conquistados", antevê-se uma incompatibilidade senão mesmo oposição, entre a moral cristã[343] - aqui definida enquanto matriz das acções individuais e colectivas - e os comportamentos de violência descritos, sendo sublinhada uma diferenciação entre a responsabilidade dos indivíduos apresentados enquanto minoria e a do reino, não sendo imputada qualquer responsabilidade à acção do império e à colonização mas sim, às fraquezas morais dos indivíduos em causa.

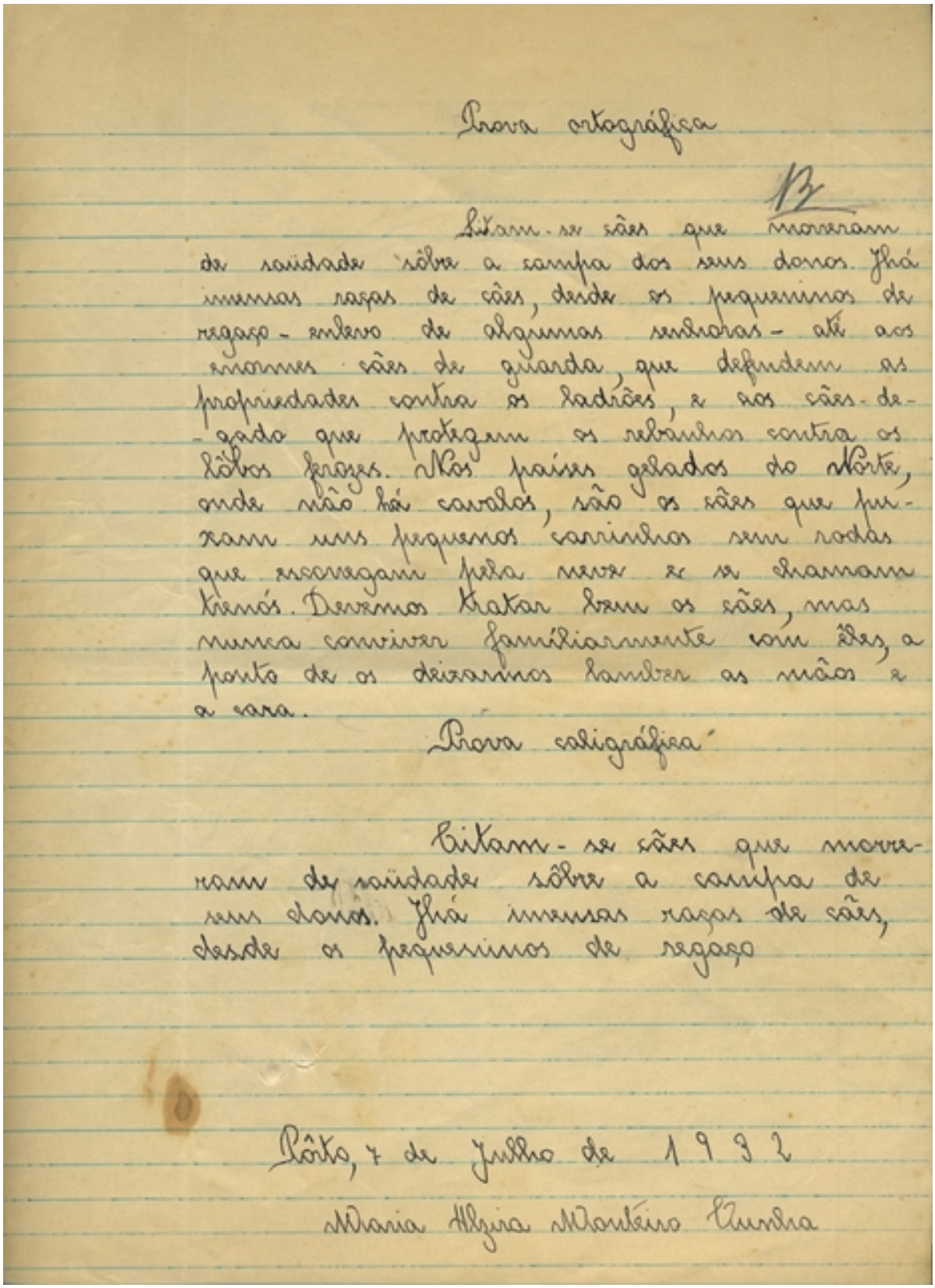
No contexto da narrativa histórica do ensino primário de Maria Alzira Monteiro, a representação é portanto masculina, acenta no poder e na glória militar, é binómica - os colonizadores face aos colonizados, os governadores e os reis em oposição à restante população - não sendo a nenhum momento aportado qualquer questionamento ao império ou à colonização.

Por outro lado, um conjunto de seis provas escritas realizadas por Maria Alzira entre 16 de junho e 07 de julho de 1932, demonstra a existência de ligações pedagógicas entre estes instrumentos de avaliação e os manuais escolares abordados[344].

Numa dessas provas, de 07 de julho de 1932 com componente ortográfica e caligráfica, observa-se um texto sobre o papel utilitário do cão, no qual se misturam elementos relativamente objectivos a outros de tonalidade mais ingénua, terminando numa afirmação normativa e comportamental próxima dos textos da *Cartilha Infantil,* "Devemos tratar bem os cães, mas nunca conviver familiarmente com êles a ponto de os deixarmos lamber as mãos e a cara."

343 A este propósito Giuseppe Marcocci (2019) propõe uma análise da Mesa de Consciência - conselho régio de teólogos dedicado a questões como a guerra, o comércio, a escravidão e a conversão religiosa - no quadro de um império que o autor define como, "uma empresa militante missionária em escala planetária."
Ao permitir uma leitura do papel da teologia moral que impregna o quadro do ensino português, e que o texto do manual de História de Portugal de Maria Alzira, produzido três séculos e meio depois, é ainda um símbolo, Marcocci aborda a interpenetração entre política e teologia moral, "alcançou o seu clímax em meados do século XVI. (…) Isso significava que, sempre que os portugueses lidassem com questões como guerra, comércio, escravidão ou conversão, eles tinham que resolver uma questão moral. O recurso à teologia se tornou uma característica constante quando se lidava com o império, causando intermináveis batalhas sobre a definição de questões de consciência."
Referindo a quebra desse monopólio da consciência moral imperial centralizada e o surgimento de um catolicismo local, coincidentemente com a perca de soberania de 1580, "A teologia moral foi até então um fator decisivo de unidade política no império, mas a emergência de um catolicismo local para o qual a casuística missionária estabeleceu os fundamentos, eventualmente erodiu a ligação constitutiva que existiu entre a consciência e o poder imperial central. Depois da fratura ocasionada pela perda da independência em 1580, essa crise não poderia mais ser ocultada em Portugal."
Giuseppe Marcocci, "Consciência e Império: Política e teologia moral no mundo português da idade moderna,"*NOMOS*39, nº 2 (2019): 330,337, 343.

344 Enquanto a *Cartilha Infantil* não apresenta sugestões de trabalho, no *Manual de História de Portugal* são formuladas em cada secção, perguntas de resposta directa sobre o bloco temático previamente apresentado, propondo-se um exercício de memorização e repetição dos conteúdos com foco na descrição e nomeação de datas, figuras históricas e eventos.
Quanto a este conjunto de provas, consideramos tratarem-se ou de etapas de estudo e preparação ou parte integrante do exame final do 2.º grau do ensino primário elementar, dado o certificado de aprovação Maria Alzira Monteiro desta prova apresentar a data de 18 de Julho de 1932.



Prova ortográfica

12

Dizem-se cães que morreram de saüdade sôbre a campa dos seus donos. Ahá imensas raças de cães, desde os pequeninos de regaço - enlevo de algumas senhoras - até aos enormes cães de guarda, que defendem as propriedades contra os ladrões, e aos cães-de-gado que protegem os rebanhos contra os lôbos ferozes. Nos países gelados do Norte, onde não há cavalos, são os cães que puxam uns pequenos carrinhos sem rodas que escorregam pela neve e se chamam kamós. Devemos tratar bem os cães, mas nunca conviver familiarmente com êles, a ponto de os deixarmos lamber as mãos e a cara.

Prova caligráfica

Dizem-se cães que morreram de saüdade sôbre a campa de seus donos. Ahá imensas raças de cães, desde os pequeninos de regaço

Pôrto, 7 de julho de 1932

Maria Alzira Monteiro Cunha

Figura 15
Maria Alzira Monteiro, *Prova escrita*, 7 julho 1932, Porto, Manuscrito com caneta em papel, Colecção família Monteiro

Em duas outras provas[345], nas quais se mantêm os elementos de composição ortográfica e caligráfica, aborda-se respectivamente a temática dos morcegos e a centralidade do milho na alimentação da população moçambicana. Neste texto em particular, e partindo-se da observação dos hábitos e práticas de aproveitamento dos recursos naturais, da produção agrícola e da alimentação assim como das relações sociais no interior da comunidade humana, é desenhada uma distinção hierárquica e qualitativa entre a população de Portugal continental e a população de Moçambique.

> Um dos principais artigos de alimentação dos pretos de Moçambique é o milho, de cuja farinha fazem uma espécie de papas grossas (...)
> Como não conhecem os moinhos de vento nem de água(...)
> Os negros esmagam o milho numa espécie de grande almofariz, construído de um tronco de árvore. Quási sempre são as pretas as encarregadas dêste violento serviço.
> (Prova escolar, 1932)

Tratando-se de um texto oriundo da narrativa maioritária que deriva da "antropobiologia portuguesa"[346], e tal como afirmado por Cascais e Costa (2019), consideramos que, "a antropologia - e designadamente a antropobiologia portuguesa - não só foi coextensiva ao projeto de ocupação e exploração colonialista, como lhe foi congenial" (p.106).

---

345 A prova com a data de 16 de junho de 1932 intitulada *Redacção* sobre os temas *Higiene da pele,* apresenta um pequeno texto de carácter comportamental e normativo que aborda a necessidade de implementação das regras de higiene no quadro da saúde pública e pessoal, assim como as suas consequências morais, "Nós devemos lavar-nos porque se não nos lavassemos meteríamos nojo às outras pessoas."
Por outro lado, a redacção intitulada "Os filhos de D. João I e porque se tornaram notáveis" de 07 de julho de 1932, centra-se numa adjectivação com pequenas frases elogiosas dos quatro filhos do "Mestre de Aviz"(1357, 1433) ilustrando o discurso maioritário de glorificação do império e das figuras da coroa.

346 Sobre esta temática e de forma introdutória Alice Duarte (1999) afirma que, "Inicialmente a antropologia constitui-se como uma disciplina que estudava as populações "exteriores" à Europa (ou ao "mundo civilizado") Desnecessário se torna frisar a relação inicial entre o privilegiar o estudo das populações extra-europeias e a perspectiva evolucionista, característica do mundo académico do século XX."
Por outro lado, Cascais e Costa (2019) estendem esta análise à "antropobiologia higienista portuguesa" afirmando que, "inseriu-se plenamente nas tendências científicas internacionais, desde os momentos iniciais do acolhimento, ainda no século XIX – e sem pretendermos confundi-los numa amálgama indistinta – do positivismo, do darwinism social, do degeneracionismo moreliano e lombrosiano e do racismo anti-semita." Estabelecendo um elo entre esta prática e o projecto colonialista, "não só foi coextensiva ao projeto de ocupação e exploração colonialista, como lhe foi congenial: ao contrário do que sustenta Matos, eles não se limitaram a desenvolver-se paralelamente como duas áreas estanques. Recorrer à justificação de que a antropologia não se interessou apenas pelas populações coloniais, mas por outros grupos humanos como os doentes mentais, físicos, ou com anomalias diversas, prostitutas, delinquentes, criminosos, populações rurais e piscatórias, entre outros, é cair no equívoco de ignorar a solidariedade profunda entre a vertente da ciência racial que trata da ortogénese da raça branca, colonizadora que há que depurar e regenerar de todas as suas degenerescências, e a diferenciação exclusora das raças inferiores dos povos colonizados. Com efeito, o empreendimento colonial e o projeto antropológico encontram-se soldados pelo problema higiénico-racial da mestiçagem, que os antropólogos portugueses como Mendes Correia consideram não se pôr na metrópole, para constituir, ao invés, uma questão candente nas colónias cujos povos era mister civilizar."
Definem igualmente as razões político-financeiras da priorização da antropobiologia na política colonial, "diz respeito à sua íntima ligação à racionalização da exploração da mão-de-obra colonial. Como explica ainda Matos, a antropologia física é indispensável por através dela ser possível aferir tanto as características somáticas como as possibilidades psicofísicas dos indivíduos. Daí que, num plano de estudos antropológicos para seis anos elaborado por Mendes Correia em 1941, seja sublinhado o duplo aspecto da tarefa: um intuito puramente científico, por um lado, mas também um intuito de utilidade prática, visando, segundo Mendes Correia, tanto a melhoria das condições de vida dos indígenas quanto, na mesma linha, a sua "colaboração na prosperidade do nosso Império" (Matos, 2012: 234). "
Especificando as razões da separação entre a antropobiologia germânica e a portuguesa, "colocava os latinos e sul-europeus na embaraçosa posição de racialmente impuros tão-só para o transferirem e reformularem em relação aos povos por si colonizados, sem enxergarem que praticam em relação a estes um racismo homólogo daquele praticado pelos alemães em relação a nós."
António Fernando Cascais e Mariana Gomes da Costa, "Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa," *Vista* 5 (2019): 103, 106, 107, 112, 126, http://vista.sopcom.pt/edicao/339.
Alice Duarte, "Antropologia portuguesa. A opção etno-folclorista e o Estado Novo," *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 39, v. 3-4 (1999): 81, https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/9703.

O quadro de referenciação social proposto pelos manuais escolares e a que é submetida Maria Alzira Monteiro, é portanto o de uma representação textual e visual essencialmente masculina, numa estruturação social e familiar na qual a autoridade encontra-se alavancada nas figuras do professor no espaço público e do pai no espaço privado, sendo os valores trabalho e educação centrais ao modelo social proposto.

O contexto histórico e político é o do império português, cristalizado numa narrativa de união patriótica que assenta na expressão da integralidade do estado imperial e da centralidade das figuras de estado, delineando-se o comportamento pessoal de "alguns" dos colonizadores como a causa da conflitualidade entre os povos colonizados e o colonizador, estabelecendo-se uma condenação moral dessas práticas pela sua oposição face à moral cristã mas não sendo assinalado qualquer questionamento face aos fundamentos do império e da colonização.

Quanto às provas de alfabetização[347], centram-se nas temáticas da história, da "antropologia colonial", da zoologia e do higienismo, não sendo possível identificar nenhum marcador de individualidade[348] ou exercícios que ultrapassem o quadro da repetição de conteúdos e da aplicação técnica de processos previamente estabelecidos.

Levando-nos a afirmar que o ensino primário frequentado por Maria Alzira Monteiro parece veicular e cristalizar um discurso nacional imperialista, no qual se considera como território português e por extensão como cultura portuguesa, o espaço geográfico continental e ultramarino e todas as populações desses territórios, com um enviesamento discriminatório na descrição dos hábitos e práticas das populações das zonas ultramarinas, não se operando nenhum corte epistemológico narrativo[349] mas sim uma continuidade, na centralidade atribuída à monarquia e às estruturas e figuras a ela associadas.

Com foco na subordinação do indivíduo a uma hierarquização social com base em figuras tutelares, na importância da educação e do trabalho, na adequação dos comportamentos do indivíduo a uma moral de carácter religioso e na preponderância desse alinhamento moral face ao compromisso civil, as figuras tutelares são por sua vez prefiguradas em função de um enviesamento de género: os pais, os professores, os alunos, os homens, os rapazes.

Estando a nomeação das mães, das professoras, das alunas, das mulheres, das raparigas

347 No contexto das provas analisadas de Maria Alzira, consideramos as de validação dos conhecimentos pela via da interpretação e construção de texto e as provas de aritmética. Assentando as primeiras em exercícios ortográficos, possivelmente tendo por base textos ditados pelos professores, e exercícios caligráficos para avaliação da qualidade, legibilidade e estética da letra, com destaque para o domínio da escrita e da gramática.
Quanto aos exercícios de *Redacção* e apesar de poderem implicar algum grau de envolvimento e liberdade dos estudantes no desenvolvimento escrito de um tema, os documentos analisados explicitam uma opção pelas questões da *Higiene da pele* e *Os filhos de D. João I e Porque se tornaram notáveis,* que restringem essa possibilidade, conduzindo a textos provavelmente próximos da reprodução dos originais estudados.
Por último, consideramos ainda dois manuscritos - sem informação de data e com o título *Prova aritmética* - apresentando uma estrutura comum: *problema, solução, operação,* primeiramente identificando-se o que se define como "problema". De seguida Maria Alzira esquematiza o desenho de "resolução" do problema, empreendendo a etapa denominada "operação", desenvolvendo a operação de divisão apresentada na resolução e efectuando uma multiplicação denominada "prova pela operação inversa" para validação do resultado.

348 Com excepção de um desenho a lápis de uma criança com vestido e cabelos encaracolados a brincar com uma bola, numa das páginas da *Cartilha Infantil,* mas cuja autoria não é possível atribuir a Maria Alzira Monteiro.

349 Maria Alzira começa a frequentar a escola primária em 1928, dois anos após o início da Ditadura Nacional e dezoito anos depois da implantação da República.

relativamente ausente deste discurso e devendo o contrato social entre cidadãos e estado acontecer pela adopção inequívoca de um código moral religioso guiado por uma lógica de obediência e integração do indivíduo ao contexto ideológico da nação, que assume a forma de império colonial.

Maria Alzira Monteiro da Cunha obtém a passagem da 3ª à 4ª classe com a classificação de 17 valores, a 8 de Julho de 1931 na Escola Primária de Cedofeita, e a 18 de Julho de 1932 é aprovada com "distinção" no exame do 2.º grau do ensino primário elementar.

Entra de seguida na escola Industrial Infante D. Henrique no Porto, não existindo qualquer evidência factual ou testemunhal de impedimentos ao prosseguimento dos seus estudos no quadro do ensino técnico. Para tal considerando-se a influência dos seus bons resultados na instrução primária - reflexo de uma total adequação ao espaço e procedimentos educativos - assim como o facto do seu pai, Manuel Ribeiro, ter desempenhado antes do casamento, o cargo de mestre torneiro mecânico nessa mesma escola industrial, a par da estreita amizade existente entre a família Monteiro e o director dessa instituição, Mário do Carmo Pacheco.

Restando-nos perceber que escola era a esse momento o *Infante D. Henrique* e porque se apresentava como adequada para a jovem Maria Alzira, vindo mais tarde igualmente a acolher os seus irmãos mais novos, José e Maria Albina.

Figura 16
Autor desconhecido, s/título, [circa 1932], s/local, Impressão em papel fotográfico, Colecção família Monteiro

Na imagem acima (fig.16), vemos Maria Alzira à direita, com um conjunto indistinto de papéis debaixo do braço, a revista *CineArte* numa das mãos e um objecto no canto da boca mimetizando um cigarro. Ao seu lado, duas jovens seguram fotografias de actores de cinema. Descalças as três.

O retrato descreve um momento de descontração e liberdade na expressão individual da jovem mulher, na cidade do Porto em meados dos anos trinta do século XX, desenhando-se um espaço de conforto económico cristalizado pela representação visual do tempo livre e materializado na roupa de motivo marítimo e nas revistas de cinema[350].

350 Na Escola Industrial Infante D. Henrique funcionou um centro de cinema cultural, como se observa no artigo "As actividades do centro de cinema cultural da Escola Industrial Infante D. Henrique" de Justino Alves, professor provisório nessa escola, publicado

Figura 17
República Portuguesa-Ministério da Educação Nacional -Escola Industrial Infante D. Henrique, *Bilhete de identidade Aluno nº772 Maria Alzira Monteiro da Cunha,* 18 setembro 1937, Porto, Impressão cor, Colecção família Monteiro

No período imediatamente anterior à entrada de Maria Alzira Monteiro no *Infante*, o Anuário dessa escola referente ao ano lectivo de 1926-27, indica a admissão de doze estudantes do sexo feminino e cento e trinta e cinco do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 10 e os 12 anos e os 41 e 50 anos (Paiva, 1928, p.109)[351] numa evidente assimetria de género.

em *Escolas Técnicas, Boletim de Acção Educativa* assim como no catálogo de 1953 (do mesmo autor e com o mesmo conteúdo) editado pela Escola Industrial Infante D. Henrique.
Justino Alves, "As atividades do centro de cinema cultural da Escola Industrial Infante D. Henrique," *Escolas Técnicas*, Boletim de Ação Educativa, vol. IV, nº 15 (1953): 60–75.
Justino Alves, *As atividades do centro de cinema cultural da EIIDH* (Porto: Escola Industrial Infante D. Henrique, 1953).

351 Segundo o mesmo documento, os "varões" matriculados nesse ano lectivo vinham de Aveiro (29), Braga (16), Bragança (13), Castelo Branco (2), Coimbra (4), Évora (1), Guarda (9), Leiria (2), Lisboa (4), Porto (764), Santarém (1), Viana do Castelo (12), Viseu (10), Moçambique (1), Brasil (10) e Chile (1), vindo as "fêmeas" preferencialmente de Castelo Branco (1), Lisboa (1), Porto (36), Vila Real (1) e Viseu (1).

A instauração em 1933 do Estado Novo em Portugal, traduz-se por um novo quadro político e legal também em termos da condição da mulher, exemplificado no princípio de igualdade perante a lei apresentado no artigo 5.º da Constituição Portuguesa, "quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família, e quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas"[352] ou ainda na disposição do artigo 31.º do código de trabalho do mesmo ano sobre a equiparação do trabalho das mulheres ao dos menores, "fora do domicílio, será regulado por disposições especiais conforme as exigências da moral, da defesa física, da maternidade da vida doméstica, da educação e do bem social."[353]

A este respeito, atendemos à análise de Irene Flunser Pimentel (2001).

> O projecto ideológico salazarista foi veiculado através das leis que o Estado Novo produziu para formular os direitos políticos e familiares da mulher, regulamentando a sua intervenção - pública e privada. A Constituição de 1933 começou por reafirmar a igualdade de todos os cidadãos perante a lei e a "negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobilárquico, sexo ou condição social". No entanto, logo a seguir vinha uma pequena cláusula que justificava, através de um factor biológico - a "natureza" - e de um factor ideológico - o "bem da família" -, as excepções ao princípio de igualdade constitucional; "salvo, quanto às mulheres, as diferenças da sua natureza e do bem da família".
> (Pimentel, 2001, p. 29)

Quanto à natureza social, política e educativa da Escola Industrial Infante D. Henrique, uma notícia de Julho de 1935 publicada no *Jornal de Notícias,* permite um primeira abordagem. Segundo ela, uma nova geração de *Rapazes e raparigas de hoje - geração de amanhã* estava ali a ser preparada, assentando o trabalho da escola em diferentes binómios: teoria e prática, académico e desportivo[354], sublinhando-se a ligação entre mente e corpo num quadro de premiação dos estudantes com boas classificações ou vencedores das provas físicas, sendo evidente a presença da Mocidade Portuguesa pela prática do exercício denominado "4 castelos"[355].

Sendo "varões" e "fêmeas" os termos utilizados no documento para descrever respectivamente os alunos e as alunas.
Manso, Paiva (coord.), *Anuário da Escola Industrial do Infante D. Henrique* (Porto: Oficinas Gráficas da Escola Industrial do Infante D. Henrique, 1928).

352 Citação completa, "A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza [...] sexo, ou condição social, salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua sua natureza e do bem da família, e quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas."
Disponível em *https://files.dre.pt/1s/1933/02/04301/02270236.pdf*, consultado a 19 março de 2025.

353 Decreto-lei n.º 23048, de 23 de setembro, promulgando o Estatuto do Trabalho Nacional, e nele considerando-se o artigo 31.º denominado "Do trabalho das mulheres e dos menores".
Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/23048-330455, consultado a 18 março 2025.

354 No artigo são identificadas as pessoas presentes na festa, "sr. Conde de Vilas Bôas, ladeado pelos srs engenheiros Mário Pacheco e Flavio Ramos (respectivamente director e secretário daquele importante estabelecimento de ensino"(...)o engenheiro Nobre Guedes, director Geral do Ensino Técnico, que nas "gravuras" se vê a entregar as medalhas colocando-as no peito de A. Laudote à aluna "D. Maria Alzira - chefe da 'équipe' feminina que executou as danças rítmicas."

355 A filiação na Mocidade Portuguesa foi obrigatória até 1971 para todos os jovens entre os sete e os catorze anos, adoptando depois um carácter opcional, podendo os filiados manter-se na Mocidade até aos vinte e seis anos no escalão de Cadetes da MP ou das Lusas da MPF, recebendo instrução militar e constituindo a Milícia da Mocidade Portuguesa.

Um ano mais tarde, um outro artigo publicado igualmente no *Jornal de Notícias* e intitulado *Entre estudantes de fato de ganga,* adereça novamente a festa do fim do ano lectivo, "A festa começou pelo desfile dos alunos - vistoso, atraente. "Équipes" claras, modestas, calçoes brancos, camisa fina, de algodão, cinto alvinitente. O director da Escola, engenheiro Mario Pacheco, que tem o culto do ensin[356], entrega a bandeira, decorativa e linda, á secção de Educação Física. Não se fazem discursos. Estalam palmas. A Festa é de acção - movimento e acção."

Entre estudantes de fato de ganga

A festa de encerramento do Ano Lectivo. — Sob os olhos do sr. General-comandante da 1.a Região Militar. — Uma parada desportiva, uma prova de estafetas, um desafio de «basket» e um Orfeão. — Durante o almoço de confraternização na Cantina. — Lista de honra. — Escola de Ontem e Escola de Hoje. — Lições — e exemplos

Figura 18
Jornal Notícias, *Entre estudantes de fato de ganga,* julho 1936, Porto, Recorte artigo jornal, Colecção família Monteiro

Descreve-se um modelo de escola e de educação nos quais corpo e mente ocupam espaço equivalente e no qual colectivo e nação são conceitos centrais[357], afirmando-se a comparação em tom elogioso, esperançoso e emotivo[358], entre o passado recente escolar que foi experienciado pelo jornalista enquanto estudante e o presente representado pela Escola Industrial Infante D. Henrique.

356 A grafia de algumas das palavras deste excerto (*équipes, ensin* e *á*) apresenta diferenças face à grafia contemporânea, incluindo-se na transcrição a formulação original do documento.

357 Citação completa, "Da festa de ontem - que a Exposição Escolar mais valorisa – ficou-nos esta certeza: na Escola Industrial estuda-se e trabalha-se. Prepara-se o cerebro, o coração e o corpo dos alunos. Uma grande, sóbria e eloquente legenda ficaria bem sôbre a porta da entrada - *Mens sana in corpore sano*. "
Jornal de Notícias, "Entre Estudantes de Fato de Ganga,"*Jornal de Notícias*, julho de 1936, recorte, Coleção Família Monteiro.

358 Citação completa, "Que diferença entre a escola de hoje - e *a do nosso tempo*. (...) A escola onde se aprende a cantar, banhando o corpo sob a luz divina do sol, ao ar livre - e a escola-tortura, a escola-suplício, a escola-prisão! A escola onde director e professores são experimentados, sabedores e desvelados companheiros - e a escola onde a mais das vezes, o professor era um carcereiro. Que diferença! Que profunda e irreparável diferença!
Jornal de Notícias, "Entre Estudantes de Fato de Ganga,"*Jornal de Notícias*, julho de 1936, Coleção Família Monteiro.

A nomeação dos estudantes é feita com base na utilização de um critério comum para rapazes e raparigas - utilização do nome completo com um ou dois nomes próprios, um ou dois apelidos - com excepção de um aluno ao qual não é atribuído nem nome nem identificação de ano escolar mas sim, uma categorização étnico-racial.

> Nos saltos de plinto - o António Landolt de Sousa, do 3º ano, de notavel "souplesse", detém, sem esforço, o "campionato". Ha um mulato que o segue de perto, um simpatico mulato que salta com rara elegancia - embora com menos felicidade.
> (Jornal de Notícias, 1936)

A utilização da palavra mulato[359] interpela-nos pela diferenciação que estabelece entre estudantes e a essencialização que a partir daí se produz, à qual acresce uma dupla adjectivação

359 A responsabilidade dos termos utilizados neste artigo é imputável ao jornalista que o escreveu e ao jornal que o publicou, não tendo sido por nós encontrados exemplos similares na documentação escolar consultada. Este discurso integramo-lo na narrativa maioritária em torno do império português e da colonização, activa na cronologia e contexto por nós estudados.
A este respeito, Figueirôa-Rêgo e Olival *(*2010) traçam uma leitura histórica da ligação entre a cor da pele e o exercício de poder nos espaços atlânticos portugueses no contexto do império colonial português, na temporalidade entre os séculos XVI a XVIII, "Com a expansão marítima dos povos peninsulares, o problema da cor da pele rapidamente ganhou relevância como um tópico que facilmente identificava o não europeu. "
Descrevendo o impacto das reivindicações das elites locais sobre a mobilidade social dos miscigenados,"não paravam de pressionar para que houvesse maior obstáculo à mobilidade social dos miscigenados.Pretendiam embargar cargos na governança municipal naquela capitania a indivíduos de ascendência africana até ao 4º grau: "Dentro nos quatro graus em que o mulatismo é impedimento, e da mesma sorte não possa ser eleito o que não for casado com mulher branca, ou viúvo dela. (...) Os defeitos imputados apenas acentuavam graus de incompatibilidade tecidos na rivalidade e em clivagens de afirmação social identitária, que se projectavam para lá da singularidade cromática e dos acidentes de nascença. Em segundo lugar, a vivência da cor da pele branca como um factor de promoção das terras e como um defeito, semelhante à questão do sangue cristão-novo ou mouro. " (*ibidem*, p.121) Fazendo estes autores referência a uma previsão, "científica da extinção " da raça de negro e mulato" em quatro gerações " e no fim delas todos vêm a ser Portugueses. Aliás, em 1748, o médico António Ribeiro Sanches (1699 – 1783) notou que "vemos todos os dias a raça de negro mulato extinguir-se em quatro gerações, e no fim delas todos vêm a ser Portugueses". Ciente dessa suposição, exortava: "Faça-se, pelo amor de Deus, do mesmo modo com os X. N.s [cristãos-novos], como se faz com os negros" ou seja que "que em três, ou quatro gerações, se acabem os Judeus e o Judaísmo".
Em termos de uma contextualização política ao longo do século XX, referência à diferenciação em termos de estatuto de cidadania no interior do império colonial português entre as várias populações que nele se encontram, sistematizado no enquadramento do *Estatuto do Indígena* e que passa por três alterações: o E*statuto Político, Social e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique* (1926), o *Acto Colonial* (1930), a *Carta Orgânica do Império Colonial Português e Reforma Administrativa Ultramarina* (1933) e o *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique* (1954).
Por outro lado e no contexto da análise decolonial do termo mulato, convocamos da artista e investigadora Grada Kilomba (2019) a questão da impregnação na língua portuguesa de termos ora ancorados na, "terminologia colonial (negra/o)" ora numa "linguagem racista comum (p.) ou a uma nomenclatura animal. "
Num contexto no qual têm a, "função de afirmar a inferioridade de uma entidade através da condição animal. São termos que foram criados durante os projectos europeus de escravatura e colonização, intimamente ligados às suas políticas de controlo da reprodução e proibição do "cruzamento de raças", reduzindo as "novas identidades" a uma nomenclatura animal, isto é, a condição de animal irracional, impuro."
Apontando ainda Kilomba, uma certa romantização em torno da sua utilização, "é uma forma comum da narrativa colonial, que transforma as relações de poder e abuso sexual, muitas vezes praticadas contra a mulher negra, em gloriosas conquistas sexuais, que resultam num novo corpo exótico, e ainda mais desejável." E assim explicitando o contexto de poder que a linguagem engendra, "estes termos criam uma hierarquização dentro da *negritude,* que serve à construção da *branquitude* como a condição humana ideal – acima dos seres animalizados, impuras formas de humanidade. (...) *m. (mulata/o),* palavra originalmente usada para definir o cruzamento entre um cavalo e uma mula, isto é, entre duas espécies animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal, considerado impuro e inferior"
Por último, Édouard Glissant (2011) tece uma distinção entre os processos de mestiçagem e crioulização decorrentes do colonialismo dos impérios europeus, "Se postulamos a mestiçagem como, em geral, um encontro, uma síntese entre dois diferentes, a crioulização surge nos como a mestiçagem sem limites, cujos elementos são desmultiplicados, e as resultantes – imprevisíveis. A crioulização difrata, ao passo que certos modos da mestiçagem podem voltar a concentrar. Está aqui voltada ao estilhaçar das terras, que já não são ilhas. O seu símbolo mais evidente é a língua crioula, cujo génio consiste em abrir-se sempre, ou seja, em só se fixar segundo sistemas de variáveis que teremos tanto de imaginar como definir." Analisando ainda separadamente os termos e os processos inerentes à crioulização e à crioulidade, "As crioulizações introduzem a Relação, mas não para universalizar; a "crioulidade" no seu princípio regressaria às negritudes, às francidades, às latinidades, todas elas generalizantes mais ou menos inocentemente."Apontando a Relação e a crioulização, como um caminho comum possível, "A Relação é, na medida em que os particulares, que o constituem em interdependência, se emanciparam primeiro de toda a aproximação de dependência."
João de Figueirôa-Rêgo e Fernanda Olival, "Cor da pele, distinções e cargos: Portugal e espaços atlânticos portugueses (séculos XVI a XVIII)," *Tempo* XVI, nº 30 (2011): 116-117, 139, https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000100006.
Grada Kilomba. *Memórias da plantação- episódios de racismo quotidiano (*Lisboa: Orfeu Negro, 2019), 2.3.
Édouard Glissant. *Poética da relação (*Porto: Porto Editora, 2011), 40-41, 88, 138.

diferenciadora que a palavra "simpático" introduz, conectando-se esta nomeação com a análise já aqui empreendida, em torno da redacção do exame da 4.ª classe e o discurso no interior do *Manual de História de Portugal,* exemplos do discurso maioritário em Portugal nos meados do século XX sobre a vivência nos espaços territoriais ao abrigo do império português.

Quanto ao artigo jornalístico e o que ele veicula sobre a Escola Industrial D. Henrique, é materializada a relevância desta "escola - oficina" no contexto da cidade do Porto[360], através da descrição das suas necessidades materiais em termos de finalização das oficinas e do papel que os convidados e por extensão, os leitores do jornal, podem desempenhar no culmatar dessas lacunas.

Afirmando-se num discurso regionalista assente na descentralização e crescimento locais, que a escola tem, "as suas oficinas por concluir. É um corpo mutilado. Completem-na. Acabem-na. E verão os benefícios que trará a todo o Porto - todo o Porto? - a todo o Norte, a todo o país" (Jornal de Notícias*,* 1936), numa constatação de que o investimento no ensino público não se centrava na participação do estado central e/ou do poder local e para isso contando com a sociedade civil[361].

Por último, a audiência tal como é descrita - composta de homens e mulheres -, explicita a abrangência de género pretendida para esta instituição de ensino em termos de estudantes, materializando-se as características da escola e em certo sentido, deste ensino técnico: centralidade do trabalho prático, necessidade de comunicar com o exterior e tornar visível o trabalho realizado, relevância da actividade física através de exercícios colectivos e do desporto, aspecto cultural exemplificado pela dança e música, espaço comum para rapazes e raparigas, espírito colaborativo e colectivo sob a bandeira de uma nação agregadora de carácter imperial com diferentes territórios e populações e percebendo-se como concreta a presença de cidadãos sujeitos a referenciações diferenciadas sob a forma de discriminação étnico-racial.

3.2 A importância do desenho

No segundo ano em que Maria Alzira frequenta a Escola Industrial Infante D. Henrique, 1933-34, obtém quinze valores no exame final da disciplina de *Desenho Geral,* participando a partir daí em concursos artísticos, como nos dá conta o artigo do jornal d' *O Primeiro de Janeiro* de Agosto de 1935[362], "Em baixo, Maria Alzira Monteiro da Cunha, 13 anos, da Escola I.I.D. Henrique."

360 Sob uma perspectiva utilitária de "escola-oficina", a Escola Industrial Infante D. Henrique encontra-se plenamente integrada na sociedade portuense como o atesta a representação heterogénea de sectores sociais nesta festa: política, administração central, polícia, exército, igreja, aristocracia em República, pintores e arquitectos, engenheiros e o *Jornal de Notícias* em representação dos órgãos de comunicação.

361 Entre o artigo de 1935 e o de 1936 operacionaliza-se uma mudança na designação das imagens fotográficas utilizadas, sendo as fotografias designadas no artigo de 1935 enquanto "a gravura" e surgindo no artigo de 1936 a expressão "a objectiva do fotógrafo" citando-se inclusivamente o nome do fotógrafo, "Ao José Mesquita, que de máquina a tiracolo nos acompanhava, confidenciamos o que nos ia na alma."

362 Na lista dos "prémios conferidos pelo Júri" e tendo em conta os sublinhados a amarelo, Maria Alzira apontou os nomes dos premiados com o primeiro prémio nas diversas categorias etárias, encontrando-se ela no 5.º grupo correspondente à faixa etária dos 13 aos 14 anos.

Figura 19
Escola Industrial Infante D. Henrique, *Diploma Honorífico Desenho Geral 1933/1934*, 04 Abril 1935, Porto, Impressão em papel, Colecção família Monteiro

O CONCURSO DE DESENHOS DE "O PRIMEIRO DE JANEIR

No domingo inaugura-se a exposição dos trabalhos apresentados

OS PRIMEIROS PREMIOS

Figura 20
Primeiro de Janeiro, *O Concurso de desenhos de "O primeiro de Janeiro",* Agosto 1935, Porto, Recorte de jornal, Colecção família Monteiro

Ao longo da sua formação escolar, frequentará as disciplinas de *Desenho Geral* e *Desenho profissional* nos cinco anos do curso de *Costura e Bordados* e nos dois do curso de *Gravura Química* na Escola Industrial Infante D. Henrique assim como *Desenho Geral, Desenho ornamental, floral, fauna e estilos, Desenho profissional, Estilos e Tecnologia* nos dois anos do curso de *Modista de Vestidos* que realiza na Escola de Arte Aplicada Faria Guimarães.

A observação dos desenhos de Maria Alzira, permite compreender o quadro das suas pesquisas escolares e pessoais em termos técnicos, estéticos e temáticos.

Uma ilustração em várias páginas, sem indicação de data e com os títulos *Outras terras outras gentes* e *Ronda de África* (figs. 21 e 22), aponta-nos a área da publicação gráfica, nela se integrando figura humana e elementos naturais, moldura com repetição de elementos figurativos, paginação e desenho tipográfico, denotando em termos discursivos a presença da já aqui descrita, narrativa maioritária da nação imperial com diferentes espaços territoriais e populações, acompanhada pela naturalização do conceito de exotismo, influência da antropologia colonial.

Outros trabalhos materializam a reprodução de formas tridimensionais, a lápis e por observação, com aplicação dos conceitos de luz e sombra (fig.23), composição com radiação e simetria para friso também a lápis (fig.24) ou ainda a proposta de 1936 para o concurso do *Jornal de Notícias* sob a temática do S. João (fig.25), incluindo ilustrações para publicação gráfica, com desenho de figura humana e paisagem, friso com repetição de elementos figurativos para enquadramento do desenho, paginação, tipografia e logotipia.

A figura humana feminina é igualmente trabalhada por Maria Alzira, como observamos no esboço a lápis para o mesmo concurso - três cabeças de jovens com chapéus e lenços tradicionais (fig. 25) - e na ilustração a lápis (fig.26), colocando em evidência o desenho de figurinos, realizado provavelmente no âmbito do curso de *Modista de Vestidos,* englobando o desenho de figura humana, a criação de vestidos, a coloração e o desenho de friso, sob uma perspectiva romantizada, visível nos olhos fechados da figura assim como nas quatro flores vermelhas que pontuam o desenho: no cabelo, na mão, a voar e no chão.

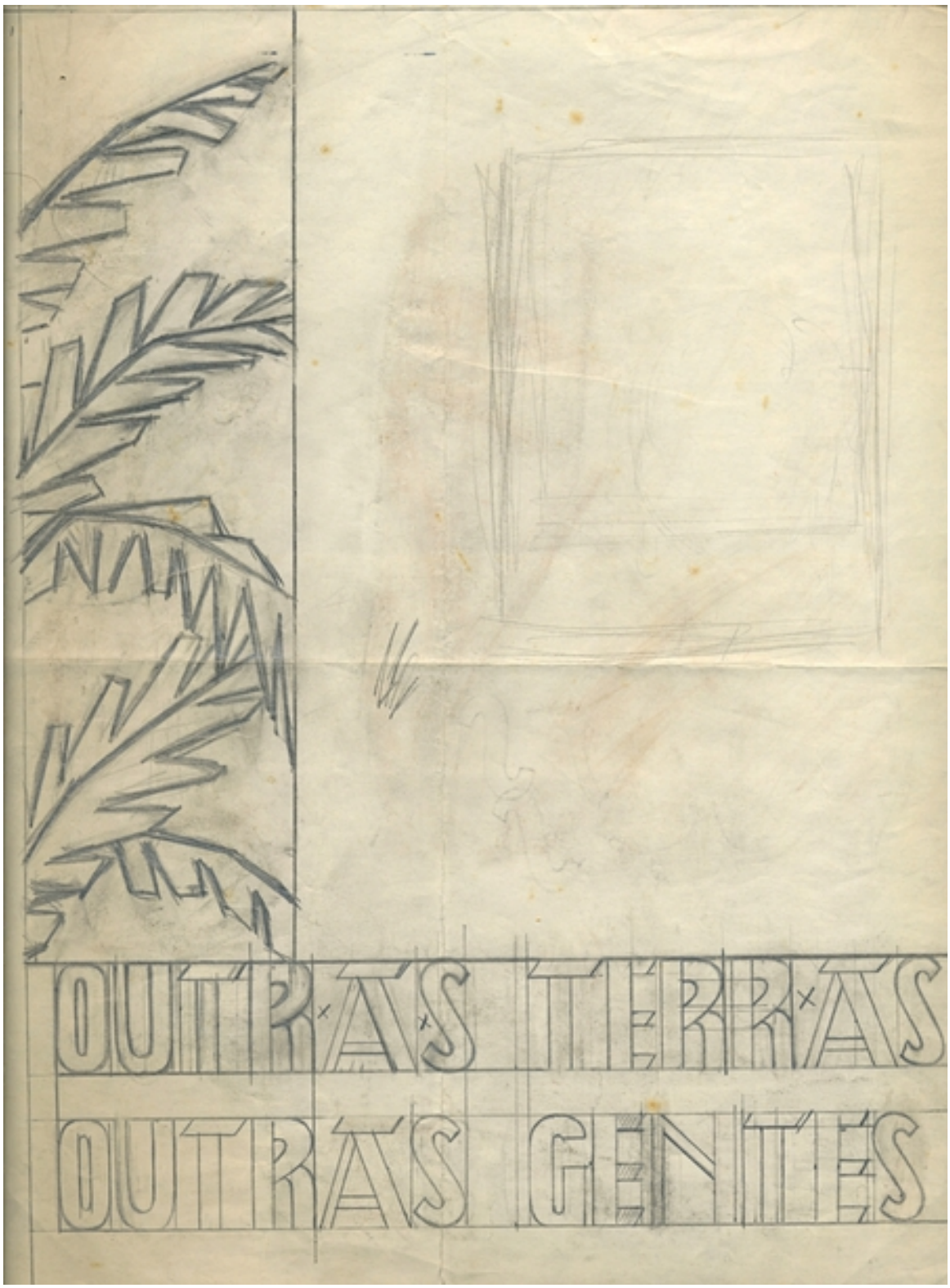


Figura 21
Maria Alzira Monteiro, *Outras terras outras gentes,* [s/d], Porto, Esboços a lápis, Colecção família Monteiro

Figura 22
Maria Alzira Monteiro, *Ronda de África,* [s/d], Porto, Esboços a lápis, Colecção família Monteiro

Figura 23
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Desenhos a lápis, Colecção família Monteiro

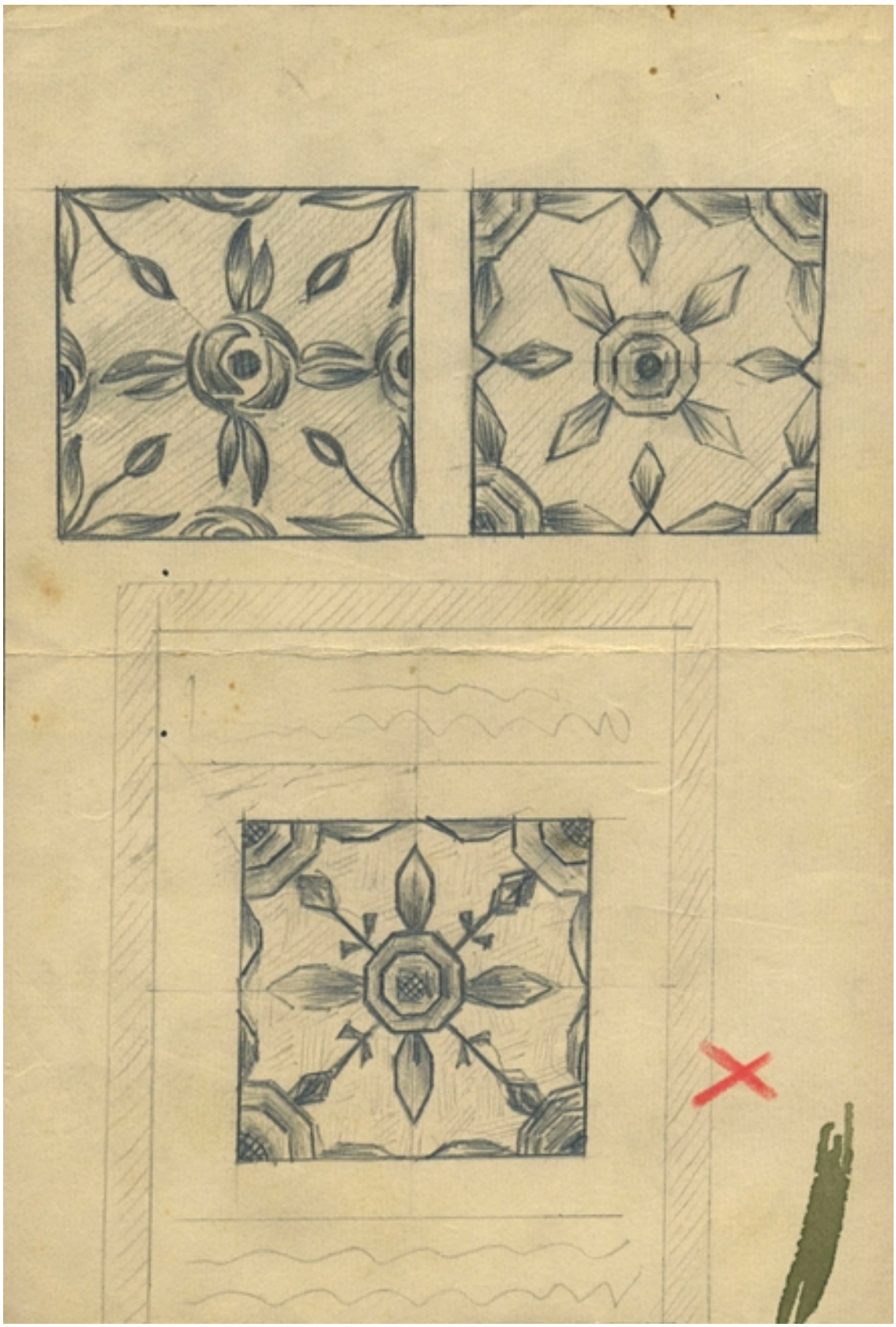


Figura 24
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Desenhos a lápis, Colecção família Monteiro

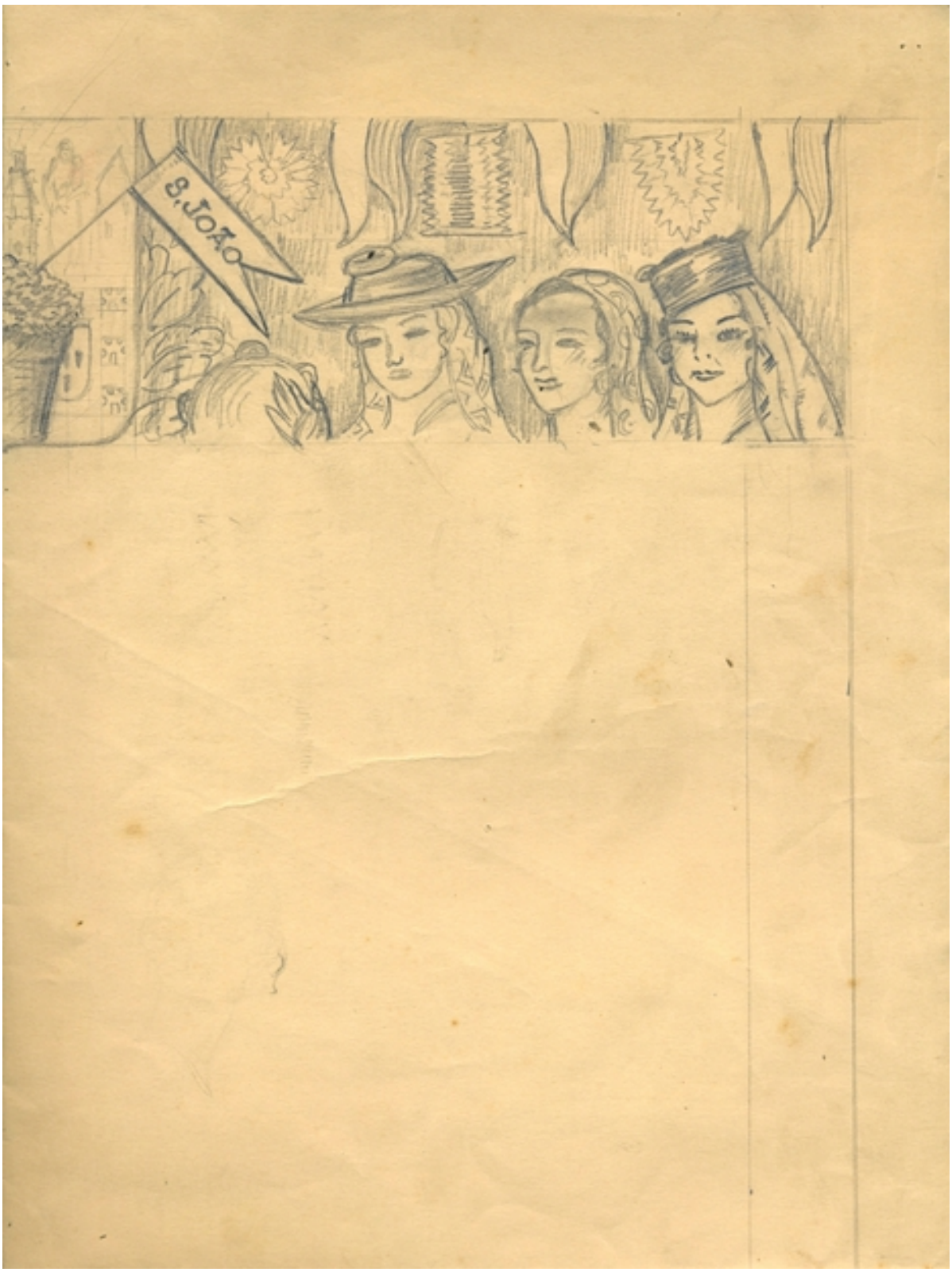


Figura 25
Maria Alzira Monteiro, s/título,[s/d], Porto, Desenhos a lápis, Colecção família Monteiro

Figura 26
Maria Alzira Monteiro, s/título,[s/d], Porto, Desenhos a lápis, Colecção família Monteiro

Igualmente observável é a ligação entre este ensino e o contexto empresarial, exemplificada na composição floral para fins publicitários para a *Sabonetes e perfumarias Claus Porto* (fig. 27) assim como o elo que Maria Alzira cedo estabelece entre as suas ilustrações e a gravura, materializado no original a traço com tinta preta de uma cena interior (fig.28) e o correspondente *cliché* negativo, existente no álbum *1º ano, Clichés seriados para os primeiros exercícios sobre clichés por contacto* (fig. 29) realizado provavelmente enquanto estudante do curso de *Gravura Química*.

Figura 27
Maria Alzira Monteiro, *Sabonete e perfumaria Claus Porto*,[s/d] Porto, Desenho a tinta preta, Colecção família Monteiro

Figura 28
Maria Alzira Monteiro, *MALZIRA E.I.I.D.H*, [circa 1935], S/local, Desenho a pena, Colecção família Monteiro

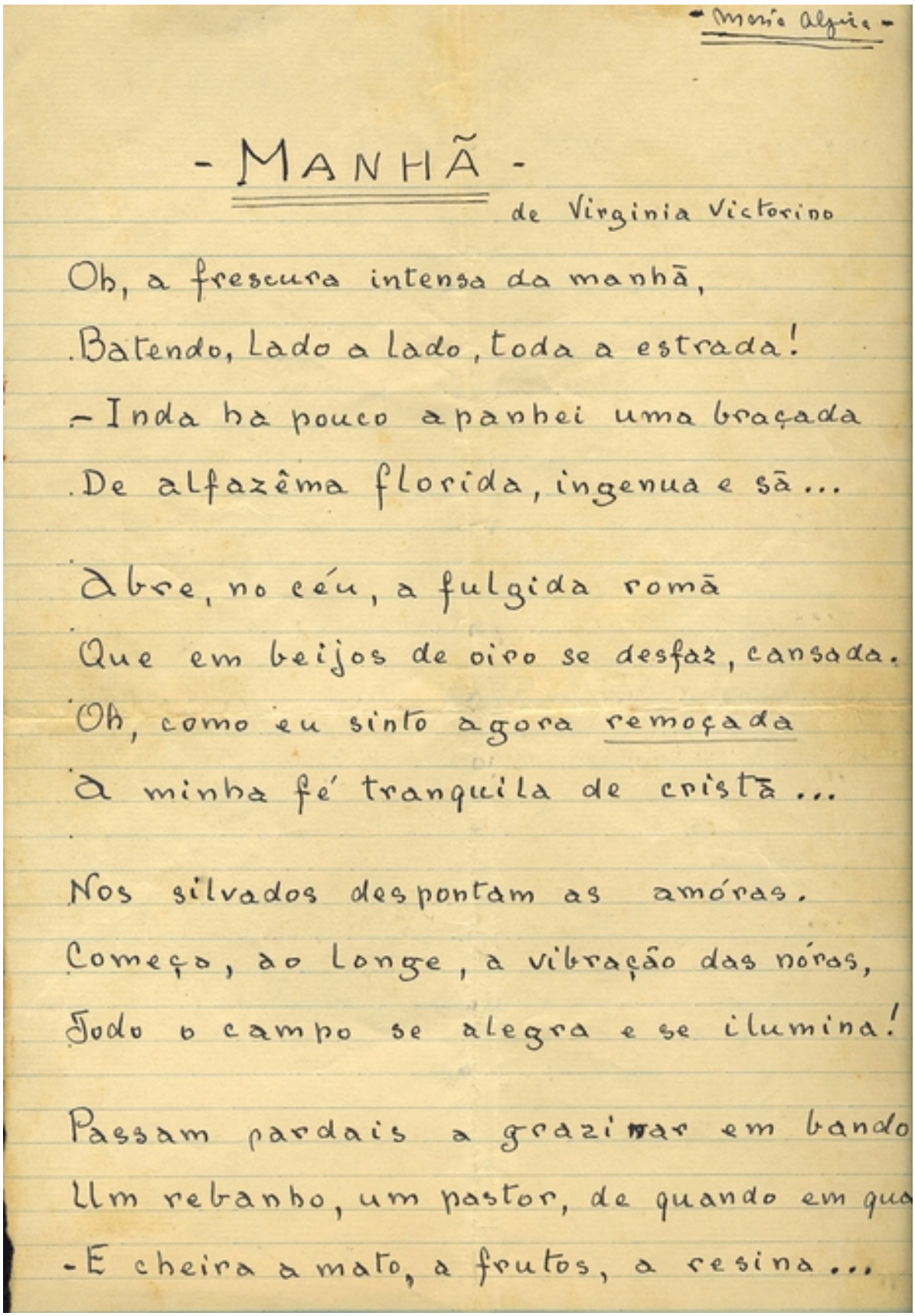
Figura 29
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Cliché negativo seriado para contacto, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

3.3 Mulher e mestra: uma modelação social

> Estou persuadida de que, no decorrer dos anos eu, como mestra, conseguirei dominar com energica firmeza tôdos estes insucessos, deparados frequentemente na vida dos que ensinam.
> (Monteiro, 1943)

Figura 30
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

A jovem Maria Alzira transcreve poemas bucólicos que agregam espírito da natureza, fé cristã e romantismo amoroso, como o indiciam as cópias dos poemas *Manhã* de Virgínia Victorino (1895 - 1967) e *Mais leve que a borboleta* de Eugénio de Castro (1869-1944), posando sorridente na praia (fig.30), em contemplação nos espaços da escola na companhia das colegas (fig.32) ou espreitando pelo visor de uma câmara fotográfica que segura no colo (fig.33).



- Maria Alzira -

- MANHÃ -

de Virginia Victorino

Oh, a frescura intensa da manhã,
Batendo, lado a lado, toda a estrada!
- Inda ha pouco apanhei uma braçada
De alfazêma florida, ingenua e sã...

Abre, no céu, a fulgida romã
Que em beijos de oiro se desfaz, cansada.
Oh, como eu sinto agora remoçada
A minha fé tranquila de cristã...

Nos silvados despontam as amóras.
Começo, ao longe, a vibração das nóras,
Todo o campo se alegra e se ilumina!

Passam pardais a grazinar em bando
Um rebanho, um pastor, de quando em quando
- E cheira a mato, a frutos, a resina...

Figura 31
Maria Alzira Monteiro, *Manhã de Virgínia Victorino,* [s/d, s/l], Manuscrito, Colecção família Monteiro

Figura 32
Autor desconhecido, s/título, [circa 1935], Escola Industrial Infante D.Henrique, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Figura 33
Autor desconhecido, s/título, [circa 1935], Escola Industrial Infante D. Henrique[363], Impressão fotográfica emoldurada, Colecção família Monteiro

363 Dada a neutralidade tonal do fundo, consideramos a hipótese desta imagem ter sido realizada num espaço interior da EIIDH, percebendo-se a iluminação proveniente de um foco de luz (natural ou artificial) do lado esquerdo em cima no cabelo de Maria Alzira.

Em 1936, ainda aluna do curso de *Costura e Bordados,* Maria Alzira é convidada a ingressar no curso de *Gravura Química,* finalizando ambas as formações a 30 de agosto de 1938.

É aprovada em todas as disciplinas deste curso, "concluido com o valor médio de treze 6/10 valores em tôdas as frequências e provas finais, o que corresponde à classificação de Suficiente"[364] tendo, "concluido com o valor médio de 16 e 63/100 valores a tôdas as frequências e provas finais, o que corresponde à classificação de Bom"[365] o curso de *Costura e Bordados;* e a dois de outubro de 1940, recebe a carta do *Curso de Modista de Vestidos* concluído na Escola Industrial de Faria de Guimarães (de Artes Aplicadas)[366] com a média geral de "dezasseis, trezentas e dôze milésimas".

O *Album fotográfico da exposição escolar do ano lectivo de 1938-1939*[367] aporta um olhar sobre a diversidade do material produzido pelos estudantes da Escola Industrial de Faria de Guimarães, desenhos técnicos, ilustrações, bordados, peças de costura, design de móveis e têxtil numa correspondência com a heterogeneidade formativa oferecida[368].

Tendo em mente a formação de Maria Alzira Monteiro no contexto dos cursos de *Costura e Bordados* e *de Modista de Vestidos*, detemo-nos sobre a linha temática de bordados aplicados num conjunto de dez bolsas representadas fotograficamente neste álbum: abstração visual, repetição de elementos geométricos ou naturais e como único elemento figurativo, o esboço de um barco.

364 Quinze valores a Desenho Geral e Desenho Profissional, treze valores a Português, onze valores a Matemática, dez valores a Física e Química, doze valores a Tecnologia e dezassete valores na Oficina de Gravura Quimica, a disciplina onde obtém a nota mais elevada.

365 O quadro das disciplinas e respectivas classificação é o seguinte: quinze valores a Desenho Geral, dezanove valores a Desenho profissional, treze valores a Português, onze valores a Matemática e dezanove valores a Oficina de costura e bordados. As disciplinas onde Maria Alzira obtém nota mais elevada são Desenho profissional e Oficina de costura e bordados, ambas com 19 valores.

366 Obtendo treze valores a Português, onze valores a Matemática, catorze valores a Francês, quinze valores a Desenho Geral, vinte valores a Desenho ornamental, floral, fauna e estilos, dezoito valores a Desenho profissional, Estilos e Tecnologia, quinze valores a Higiene e dezassete valores a Oficina de Modista de Vestidos. As disciplinas onde obtém uma classificação mais elevada são: Desenho ornamental, floral, fauna e estilos (vinte valores), Desenho profissional, Estilos e Tecnologia (dezoito valores) e Oficina de Modista de Vestidos (dezassete valores).
Constatamos ainda pela assinatura da certidão de conclusão de ano, que a esse momento José Fernandes de Sousa Caldas era o director da Escola Industrial de Faria de Guimarães, tendo posteriormente assumido a direcção da EADSR.

367 Álbum que se encontra na colecção do departamento de fotografia da Soares dos Reis, composto por uma capa com acabamento plastificado em tom azul escuro, incluindo no seu interior dezoito folhas de cartolina preta, dimensão 30x40cm, às quais foram coladas dezoito fotografias impressas em tonalidade sépia, com diferentes dimensões, a partir do 20x25cm.
Objecto fotográfico de acabamento semi-profissional, com alguma consistência técnica, visível na diversidade de perspectivas fotográficas e no razoável acabamento material. Dado não ter qualquer indicação de autoria fotográfica, não é possível estabelecer se a sua produção foi interna ou se foi uma encomenda externa, no entanto e como a produção fotográfica profissional é muitas vezes acompanhada (por razões de propriedade e publicidade) por uma identificação de autoria, tal facto aponta-nos a possibilidade de esta ser uma produção interna da escola, sendo o objectivo aparente do álbum, o levantamento documental da exposição escolar do ano lectivo 1938-1939 e desse modo, a conservação e divulgação do trabalho realizado por estudantes e professores.

368 Citação completa, "O plano curricular de 1930 desta escola, incluía os cursos de marceneiro, entalhador, pintor decorador, gravador de aço, cinzelador, ourives, tecelão debuxador, costureira de roupa branca, modista de vestidos, bordadora rendeira e habilitação às belas artes ."
Natália Lobo enumera a sua dissertação segundo a numeração romana, surgindo nesta página citada – XLIX-.
Natália Lobo, *O Ensino das Artes Aplicadas (Ourivesaria e Talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948: Reflexo no Desenvolvimento Artístico da Cidade do Porto,* Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, 1998, 49.

Figura 34
Autor desconhecido, *Album fotográfico da exposição escolar do ano lectivo de 1938-1939. Escola Industrial de Faria Guimarães (Arte Aplicada) – Pôrto*, [circa 1938-39], Escola Industrial Faria Guimarães, Colecção departamento de Fotografia EASR

Segundo Yvone Verdier (1979)[369], a importância do desenho no contexto da educação feminina será uma questão apontada em França desde o final do século XVIII por Jacques Rousseau (1712-1778), que considerava as características desta técnica de expressão potenciadoras da noção de "gosto"[370] mas num quadro de interdição da representação da paisagem e da figura humana.

> Esses progressos voluntários estender-se-ão ao desenho, dado que essa arte não é indiferente ao colocar-se com gosto: mas não quereria que a aplicássemos à paisagem e ainda menos à figura. As folhas, os frutos, as flores, os tecidos, isso chega-lhes.
> (Verdier, 1979, p.185)

A proibição de certas representações no ensino do bordado e da costura, a par da afirmação de que folhas e flores seriam temáticas suficientes para as jovens estudantes, traduzem um fechamento na liberdade de criação, o apagamento de um espaço possível de apropriação, pertença e pensamento sobre o real e a representação. Por alinhamento ideológico ou simples mimetismo, é esta a linha seguida nos bordados das bolsas acima representadas (fig.34), sendo igualmente o enquadramento temático adoptado por Maria Alzira Monteiro nos materiais por si incluídos no seu álbum *Desenho profissional de modista 1938-39:* representações híbridas que unem elementos naturais - flores e folhas - apresentados de forma segmentada juntamente com elementos

369 Yvone Verdier. *Façons de dire, façons de faire: La laveuse, la couturière, la cuisinière* (Paris: Éditions Gallimard, 1979).
370 A noção de gosto será igualmente advogada pela Secretaria Nacional da Informação durante o Estado Novo.
Serviço Nacional de Informação, *Catorze Anos de Política de Espírito* (Lisboa: Edições Serviço Nacional de Informação, 1948).

geométricos, estando a paisagem e a figura humana absolutamente ausentes.

Figura 35
Maria Alzira Monteiro, *Álbum de desenho profissional de modista 1938-39*, [circa 1938-39], Porto, Capa de álbum com aplicação de bordado em pano cru, Colecção família Monteiro

Ainda no interior da Escola Faria Guimarães e em período análogo, um conjunto de retratos[371] permite um olhar sobre a representação fotográfica das jovens modistas, replicando-se no mesmo cenário[372] uma tipologia de retrato: corpo inteiro, pose frontal, sorriso tímido ou expressão neutra, neutralidade na cor do fundo, na iluminação, distância focal e enquadramento escolhidos, com foco total na indumentária.

Numa imagem em específico (fig.36), um grupo de dez mulheres[373] - nove de braço entrelaçado e uma de braços estendidos ao longo do corpo (indiciando as diferenças de pose e de idade tratar-se respectivamente das alunas e da mestra) - parecem materializar, através da

371 Conjunto de dez negativos de vidro (tamanho 9x12cm) e as correspondentes impressões fotográficas a preto e branco em papel brilhante.

372 Sete imagens individuais (um retrato de um trio de jovens e dois retratos de um grupo de dez mulheres) nas quais observamos: três jovens que envergam vestidos de dia-a-dia, sem chapéu, jovens de corpo inteiro com vestido e chapéu, uma outra com vestido de cerimónica em tons claros, sem chapéu e três retratos nos quais é utilizado um espelho enquanto dispositivo cénico, permitindo observar as costas do vestidos.
O tom claro, a complexidade de formas dos vestidos e a justaposição de rendas e tecidos, aponta a hipótese de serem vestidos de noiva, considerando-se a possibilidade das roupas utilizadas nos retratos verticais corresponderem ao trabalho das alunas finalistas, dada a presença de imagens de vestidos de cerimónia que por norma obedecem a uma maior complexidade de construção, alcançável no ano final. Não existe correspondência entre as jovens representadas individualmente e as jovens que figuram nas imagens de conjunto.

373 Numa sala que inclui a mesma decoração das imagens anteriores, com um elemento acrescido: a pequena estante acima da linha das cabeças das retratadas, preenchida com onze baixo-relevos.

uniformidade de tons, padrões, formatos dos vestidos, dos sapatos e dos cortes de cabelo, a unidade comportamental profissional da modista!

Figura 36
Autor desconhecido, s/título, [s/d], [Escola Industrial Faria Guimarães], Impressão fotográfica analógica, Colecção departamento de Fotografia EASR

Envergando saia, blusa, chapéu e carregando as luvas numa das mãos, Maria Alzira Monteiro irá também ela posar enquanto jovem modista (fig.37), materializando-se o chapéu enquanto requisito mandatório, frequentemente relembrado pela jovem Maria Alzira antes de cada saída, como nos refere a sua irmã Maria Albina.

Figura 37
Autor desconhecido, s/título, [circa 1937-39], Escola Faria Guimarães, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro[374]

Deste modo, consideramos que alguns dos elementos referidos na análise antropológica e cultural das modistas e costureiras oriundas da ruralidade da aldeia de Minot em França (Vernier, 1979), contaminam igualmente a experiência formativa de Maria Alzira na cidade do Porto, nas décadas de trinta e quarenta do século XX, no seio de uma família da pequena burguesia. Correspondendo a aquisição do chapéu e das meias, a uma passagem social e cultural ritualizada alinhada com a primeira comunhão e a puberdade (Vernier, 1979, p.203), indicando os modos

374 Maria Alzira conclui o curso de *Modista de Vestidos* na Escola Faria Guimarães em 1940, existindo a possibilidade da produção das cópias fotográficas aqui analisadas ter acontecido numa temporalidade coincidente com a do seu trabalho enquanto mestra já no contexto da escola Soares dos Reis.
O papel fotográfico com acabamento de fibra foi tradicionalmente utilizado num período cronologicamente anterior ao papel fotográfico com acabamento de resina, e estas dez impressões em papel fotográfico com acabamento de resina, direccionam-nos para uma baliza temporal entre o final dos anos sessenta e o início dos anos noventa do século XX.
Quanto à prova fotográfica existente no arquivo da família, realizada em papel de fibra sem acabamento plastificado e com uma tonalidade amarela, aponta-nos a possibilidade de ter sido realizada numa temporalidade contemporânea da tomada de vista.

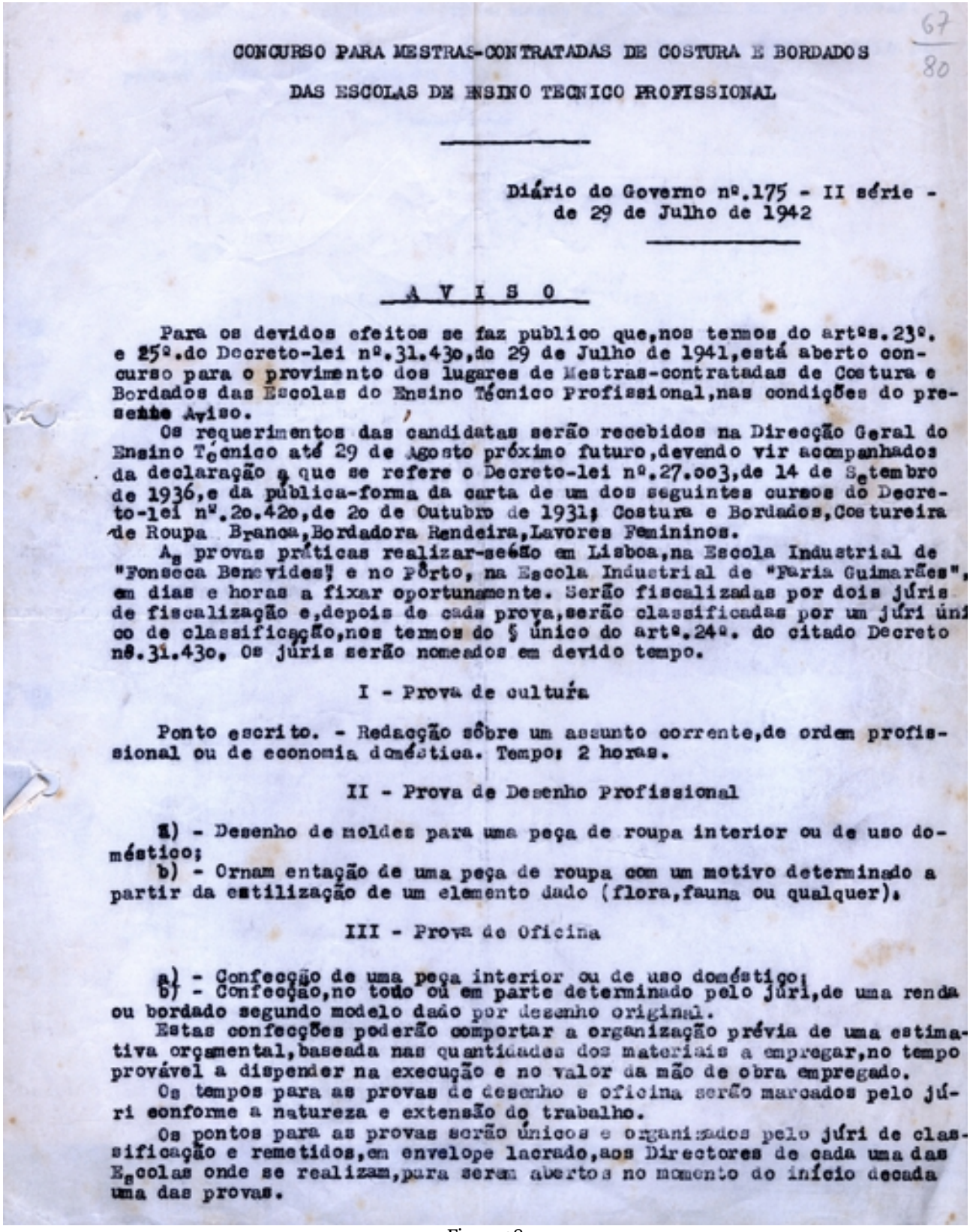
associados à sua utilização, a pertença a uma categoria, a uma classe (*ibidem,* p.204)[375]. Traçando Maria Lamas (1893-1983) em *Mulheres do meu país*[376]*,* obra originalmente publicada em fascículos em 1958, a influência que as jovens operárias das cidades litorais pareciam exercer sob as colegas camponesas do interior do país, afirmando deste modo, não só a distinção de classe que se processa através do vestuário como a não equivalência entre acesso a vestuário ou a educação e cultura. Pardoxalmente cristalizando nesta argumentação e de forma involuntária, a sua própria condição sócio-económica.

> E vá de adoptar os figurinos e certos modos, um tanto pretensiosos, das outras raparigas, que vestem blusa e saia travadinha. Pronto. Julgam-se metamorfoseadas. Sucedeu o mesmo, primeiro a essas que elas imitam. Assim se vai tecendo uma cadeia de aparente transformação nas condições de vida da camponesa portuguesa. Mudou o trajo, mas permanecem as crendices, o atraso e tudo quanto constituiu o seu mísero viver de sempre! É lamentável que a única modificação se dê, justamente, na maneira de trajar!
> (Lamas, 2022, p.11)

A vinte e oito de setembro de 1940 com dezoito anos, Maria Alzira submete-se ao concurso de mestre provisório da oficina de modista de vestidos, sendo em dezembro desse ano nomeada *Mestra provisória da Oficina de Costura e Bordado*s, cargo que assumirá novamente em 1941.

375 Citação completa, "Essa primeira viagem realizada aqui aos trezes anos tinha por objectivo comprar o chapéu e as meias que marcavam a mudança de estatuto daquela que ia fazia a sua primeira comunhão: "Até à primeira comunhão, só usávamos socas, íamos à missa em socas: depois, tínhamos sapatos, botins; nunca iríamos à missa sem chapéu."(ibidem, 203)
Segunda citação, "o chapéu e as meias são indispensáveis a partir de uma certa idade, como as maneiras que lhes estão apensas, atribuindo a cada um a sua classificação, a sua idade, o seu lugar." (ibidem, 204)
Yvone Verdier, *Façons de dire, façons de faire: La laveuse, la couturière, la cuisinière (*Paris: Éditions Gallimard, 1979), 203 e 204.

376 Maria Lamas, *Mulheres da Minha Terra* (Lisboa: A Bela e o Monstro/ Público, 2022).



67
80

CONCURSO PARA MESTRAS-CONTRATADAS DE COSTURA E BORDADOS

DAS ESCOLAS DE ENSINO TECNICO PROFISSIONAL

Diário do Governo nº.175 - II série -
de 29 de Julho de 1942

A V I S O

Para os devidos efeitos se faz publico que,nos termos do artºs.23º. e 25º.do Decreto-lei nº.31.430,de 29 de Julho de 1941,está aberto concurso para o provimento dos lugares de Mestras-contratadas de Costura e Bordados das Escolas do Ensino Técnico Profissional,nas condições do presente Aviso.

Os requerimentos das candidatas serão recebidos na Direcção Geral do Ensino Técnico até 29 de Agosto próximo futuro,devendo vir acompanhados da declaração a que se refere o Decreto-lei nº.27.003,de 14 de Setembro de 1936,e da publica-forma da carta de um dos seguintes cursos do Decreto-lei nº.20.420,de 20 de Outubro de 1931: Costura e Bordados,Costureira de Roupa Branca,Bordadora Rendeira,Lavores Femininos.

As provas práticas realizar-se-ão em Lisboa,na Escola Industrial de "Fonseca Benevides" e no Pôrto, na Escola Industrial de "Faria Guimarães", em dias e horas a fixar oportunamente. Serão fiscalizadas por dois júris de fiscalização e,depois de cada prova,serão classificadas por um júri único de classificação,nos termos do § único do artº.24º. do citado Decreto nº.31.430. Os júris serão nomeados em devido tempo.

I - Prova de cultura

Ponto escrito. - Redacção sôbre um assunto corrente,de ordem profissional ou de economia doméstica. Tempo: 2 horas.

II - Prova de Desenho Profissional

a) - Desenho de moldes para uma peça de roupa interior ou de uso doméstico;
b) - Ornamentação de uma peça de roupa com um motivo determinado a partir da estilização de um elemento dado (flora,fauna ou qualquer).

III - Prova de Oficina

a) - Confecção de uma peça interior ou de uso doméstico;
b) - Confecção,no todo ou em parte determinado pelo júri,de uma renda ou bordado segundo modelo dado por desenho original.

Estas confecções poderão comportar a organização prévia de uma estimativa orçamental,baseada nas quantidades dos materiais a empregar,no tempo provável a dispender na execução e no valor da mão de obra empregado.

Os tempos para as provas de desenho e oficina serão marcados pelo júri conforme a natureza e extensão do trabalho.

Os pontos para as provas serão únicos e organizados pelo júri de classificação e remetidos,em envelope lacrado,aos Directores de cada uma das Escolas onde se realizam,para serem abertos no momento do início de cada uma das provas.

Figura 38
República Portuguesa, *Concursos para mestras – contratadas de Costura e Bordados das escolas de ensino técnico-profissional,* Cópia, Colecção família Monteiro

Dois textos da autoria de Maria Alzira, *A economia na alimentação* (Monteiro, 1941) e

Trabalho e dedicação (Monteiro, 1943), permitem reflectir sobre a educação das jovens portuguesas num contexto em que qualquer curso a elas destinado deveria atender à sua preparação para as tarefas consideradas como lhes sendo naturais - esposa e mãe -, estendendo-se a nossa observação à condição das mestras no interior do ensino técnico (fig.39).

Figura 39
Autor desconhecido, s/título, [circa 1940-42], Escola Industrial Infante D. Henrique, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Na publicação *Escola Técnicas- Boletim de Acção Educativa,* o contexto da *educação feminina* é estabelecido na *conclusão do capítulo I- justificação do ensino de 2ºgrau (Médio)*[377], sendo explicitado com maior detalhe em *Doutrina Genérica-Educação das raparigas*[378].

> As exigências específicas da educação feminina, da preparação da mulher para a sua natural função de esposa e mãe, devem ser atendidas qualquer que seja o curso que as raparigas frequentem. Essa necessidade é tanto mais evidente quanto é certo, como já vimos, ser relativamente diminuta a percentagem daquelas que se enquadram na vida profissional correspondendo à natureza dos estudos realizados. O problema foi já objecto de providências legais, o decreto nº 25.008, de 2 de Novembro de 1935, mas por motivos de vária ordem, entre os quais avultam as dificuldades financeiras e a insuficiência das instalações escolares, tais providências deixam de ter execução. Não se

377 Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar. "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico." In *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948).

378 Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa. "Doutrina Genérica – Educação das Raparigas." 3-4 (1948): 164-168. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

> trata, pois, duma inovação, mas de cumprir, com pequenas alterações, o que sobre o assunto se encontra estabelecido."
> (Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, volume I, p.155)[379]

No que diz respeito às jovens estudantes e independentemente do grau de ensino e do tipo de estudo, sobrepõe-se o quadro de, "preparação da mulher para a sua natural função de esposa e mãe". Em *A economia na alimentação,* Maria Alzira concretiza precisamente a premissa oficial da "educação feminina" começando por uma contextualização geral dos tempos que se vivem, "Dentro do nosso país vão-se acentuando, cada vez mais intensamente os terríveis efeitos da guerra, que há dois anos vem deflagrando quási tôdo o mundo." (Monteiro, 1941, p.1)

Tendo na alimentação um exemplo de aplicação das boas práticas do "governo da casa", Maria Alzira avança de seguida para o foco da sua argumentação, cristalizando um posicionamento ideológico.

> Será o gôverno sómente que assim tem de proceder? Não. Devemos tôdos seguir-lhe o exemplo, pois não é apenas com o seu esfôrço que se obterá a economia dentro da nação. Assim como um país necessita de um chefe, que gaste com prudência previdente também uma casa precisa de ordem e administração nas suas despesas para que não ultrapassem as receitas.
> (*ibidem*)

Aborda a forma como os indivíduos devem agir face ao dinheiro e consoante a classe a que pertencem[380], desenhando o enquadramento das obrigações a que a mulher deve (cor)responder de forma a atingir o espaço da perfeição.

> Á mulher para ser perfeita, cabe-lhe por dever a triplice e dificultosa missão de boa mãe, digna espôsa carinhosa e respeitadora filha para que dêsse conjunto de virtudes, resulte uma dona de casa modelar.
> Conseguindo obter este ideal resultado deve ela contudo sorrir como que despriocupada (sabe Deus com que sacrifício) para esconder muitas vezes os seus desgostos íntimos, à curiosidade malévola das amigas falsas que se regozijam com a infelicidade de outrem."
> (*ibidem*, pp.2-3)

Materializando este excerto, a problemática de uma educação que imponha a perfeição como horizonte de crescimento aos seus cidadãos, centrando-se aqui nas cidadãs e nele lendo-se uma referência provável ao enquadramento íntimo de Maria Alzira. Segundo Maria Albina, a sua irmã, Maria Alzira conhece António Landolt (fig.40) enquanto estudantes no *Infante,* e quando

379 Citação inserida na conclusão do capítulo *I- justificação do ensino de 2ºgrau (Médio),* que por sua vez dá início à terceira parte do "Relatório da reforma do Ensino Técnico", dedicada às Escolas Industriais e Comerciais.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico," in *Escolas Técnicas. Boletim de Acção Educativa*, vol. I, nº 3-4 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1948).

380 Citação completa, "Se num lar abastado, há sem dúvida o dever de poupar, muito mais deve haver no daqueles que modestamente vivem. A classe rica, deve gastar com prudência, pois cotidianamente se veem fortunas consideráveis derruir, a classe remediada de redubrar esses cuidados para que mais tarde não venha também a cair na miséria." (Monteiro, 1941, p.2)

iniciavam os preparativos para o casamento, o jovem, que se encontrava a construir os móveis para a futura casa do casal, morre subitamente, não voltando Maria Alzira a assumir qualquer relação amorosa pública[381].

Figura 40
Autor desconhecido, s/título, [circa 1941], s/local, impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Quanto à sua experiência enquanto mestra, a jovem Maria Alzira descreve em *Trabalho e dedicação* (Monteiro, 1943) o seu próprio percurso profissional de dois anos, narrando a forma como as mulheres no seu papel de donas de casa devem abordar a economia doméstica, adereçando mais uma vez a questão da alimentação, em particular o equilíbrio a estabelecer entre o preço e os problemas que a ausência do consumo de carne de vaca provoca na saúde, discorrendo ainda sobre a educação das crianças e apelando ao valor da caridade.

Expressando deste modo a pertença da jovem mestra, a um código normativo social, não se afastando no entanto a possibilidade de tratarem-se de questionamentos que igualmente derivem da sua experiência pessoal e das motivações da jovem a esse momento com vinte e um anos, "Com o marido precisa estar atenta e cuidadosa, não descurar a direcção da casa e se há filhos deve prestar-lhes a maior presistência e afectuosa vigilância."(*ibidem*, p. 4)

Observando o seu caminho profissional, aponta a sua vontade inicial de transmissão de conhecimentos e a constatação da brusca mudança na passagem de aluna para professora, afirmando que um bom mestre deve ser cumpridor e responsável, não sendo o vencimento a questão central.

381 Na documentação da família Monteiro consultada, não encontrámos nenhuma referência escrita a este episódio, existindo apenas imagens fotográficas do jovem casal.

> Seria talvez por levar mil ilusões, ânciosa por ensinar aquilo que aprendi, ou pela rápida transição de meios completamente opostos - Ser aluna e ser mestre_ sim, influencias tudo isto, mais, pensando bem, ser-se um mestre conscêncioso restrictamente cumpridor dos seus deveres, ter a noção exacta das responsabilidades que sôbre êle pesam; não estar simplesmente com a mira na remuneração ao fim do mêsmo recebe, para esse, posso convictamente afirmar que a sua missão é difícil de cumprir.
> (*ibidem,* p.1)[382]

Quanto à análise do carácter das crianças-estudantes, esta é estabelecida de um ponto de vista quase religioso, colocando-se em oposição a criança indisciplinada, que não aceita a boa vontade do sapiente professor![383]

Dirigindo-se a uma hipotética estudante, Maria Alzira apela a que esta aceite a sua ajuda em prole da família, da "glória e progresso da nação"[384], estabelecendo uma equiparação entre o magistério das mulheres e uma vida conectada com a abnegação espiritual, próxima de uma prática cristã[385].

> Estou persuadida de que, no decorrer dos anos eu, como mestra, conseguirei dominar com energica firmeza tôdos estes insucessos, deparados frequentemente na vida dos que ensinam. Não triunfará o pusilêmine! (Numa só palavra. Vencerá o que fizer do ensino um verdadeiro- Sacerdossio-!!
> (*ibidem*, p.2)

Embora referindo em ambos os textos o casamento e a maternidade, serão contextos que Maria Alzira não experienciará de forma directa, vindo sim a assumir a responsabilidade pela família, e em particular pela irmã mais nova e os pais[386]. Quarenta anos mais tarde, numa carta de

382 Nos documentos originais, algumas palavras apresentam diferenças de grafia, gralhas ou erros ortográficos e que incluímos nas transcrições.

383 Citação completa, "Entre tantas crianças com que diáriamente convivemos, de classes temperamentos e educações diferentes, umas há cumpridoras dos seus deveres, submissas, e que reconhecem tôdo o esforço por nos empregado, porem outras são precisamente o contrário; rebeldes, indisciplinadas, não correspondem à nossa boa vontade, de conseguir que mais tarde possam singrar afoitamente no proceloso mor da vida, que sobre tudo hoje se nos apresenta tão difícil e espinhoso. (Monteiro, 1943, p.1)

384 Citação completa, "Seria natural e muito desejável, que a criança de hoje mãe de amanhã, compreendêsse o seu grave êrro, actual e fôsse então o que por dever lhe cabe sempre, a boa conselheira estimuladora, contribuindo assim para que a sua filha seja um dia o que ela não quis ser agora. As raparigas de hoje não devem iludir-se com o futil que é sendo errada e árida. Deve ao contrário seguir o caminho do dever- trabalho e estudo e por esta forma tornar-se-ao úteis louváveis e apreciadas não só pela família como pela sociedade cooperando na gloria e progresso da Nação! (Monteiro, 1943, p.2)

385 Carlos Proença Figueiredo afirmará em *Escola cristã, escola nova (*Ministério da Educação Nacional, 1952) esta questão como sendo definidora do "modelo do educador cristão", "O magistério não é apenas uma profissão, mas uma forma particular de caridade ou uma obra de misericórdia, como lhe chama o catecismo."
O "sacerdócio" do professorado é igualmente abordado por Serrão (1981), "dir-se-ia, a este respeito, que a sociedade portuguesa contemporânea se debateu com sérias dificuldades na tarefa que se impusera de substituir o professor tradicional,que era o padre ou o monge, pelo mestre laico, investido em funções que continuavam a ter muito de sacerdotais – na modéstia da sua vida e nas atribuições que lhe competiam. (…) Nessa perspectiva ainda, dir-se-ia que ao professor laico de nascença era atribuída, por uma espécie de transferência cultural, uma missão, cujas raízes mergulhavam num velho húmus sócio-cultural, cuja transformação era mais de superfície que de fundura. E isso, que por este modo se sugere, mantém a sua validade mesmo quando dados professores, por exemplo, hajam trocado, sobretudo no ensino liceal, o evangelismo católico pelo maçónico. "
Carlos Proença de Figueiredo, "Escola Cristã, Escola Nova," *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa* III, nº 12 (1953): 307-325 (Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar).
Vanda M. de B. Serrão, *O Ensino Durante o Estado Novo em Portugal: O Papel do Professor* (Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2018): 39.

386 Segundo Ferreira (2019), no Decreto-Lei n.º 23406 de 27 de Dezembro de 19333, art. 1.º, o Estado Novo reforça o conceito de chefe de família alargando-o às, "mulheres viúvas, divorciadas, judicialmente separadas de pessoas e bens ou solteiras que vivam inteiramente sobre si e aos homens solteiros, maiores de idade, que vivam sozinhos e tenham sustento próprio"
Ana Sofía Matos Ferreira, "O sistema eleitoral no Estado Novo: o papel do Presidente da República na estabilidade ou na ruptura do regime criado pela Constituição de 1933," *História: Revista da FLUP* 9, nº 2 (2019): 67-68, DOI: 10.21747/0871164X/hist9_2a4.

03 de setembro dirigida à sobrinha Manuela[387], dará conta precisamente dessa completa submersão nas actividades familiares,"pensei escrever-te em agosto conforme decidi, Porem, tive de tratar de um mundo de coisas para mim e para os outros, e o tempo desapareceu velozmente." (Monteiro, 1984, p.1)

A conflitualidade entre tempo, disponibilidade mental e responsabilidade familiar e doméstica[388], será uma questão à qual recorrentemente voltará nestas cartas e, quando a catorze de maio de 1984 expressa, "Para fazer qualquer coisa com um certo jeito é necessária uma certa tranquilidade e tempo" ou ainda, "Cozinhar e fotografar em simultâneo não é possível. Para mim" (Monteiro, 1984)[389], Maria Alzira parece esboçar, ainda que simplificadamente, a mesma formulação que Virginia Woolf desenvolvera em *Um quarto só seu* (1929), a de que a condição necessária a que as mulheres possam desenvolver qualquer tipo de criação artística, implica disporem de tempo, espaço e independência financeira[390].

Regressando ao traçado biográfico de Maria Alzira, entre 1941 e 1951 e paralelamente ao seu trabalho na *Oficina de Costura e Bordados* na Escola Industrial Infante D. Henrique, realiza um conjunto de estágios na área da gravura química nas Oficinas Gráficas de Marques Abreu (1941-48)[391] e na empresa fotolitográfica *Os Artistas Reunidos* no Porto; em 1942 assume o cargo de *Mestra provisória* da *oficina de Gravura Química* colaborando com o professor Marques Abreu (1944 - 1946), em 1947 é nomeada mestra provisória[392], obtendo o seu primeiro registo de contrato

387 Num conjunto de onze cartas enviadas entre 1983 e 1986 à sobrinha Manuela Cunha - a viver entre a Suíça e Paris - Maria Alzira abordará a família, o trabalho na escola, a fotografia, o exercício teórico acabado de fazer, a inflação no país e as viagens, assim como o amor, a vida e o sentido da existência, tradução da dimensão discurso privado de um ser romantizado. Contingência do formato, da partilha possível entre tia e sobrinha ou da personalidade de Maria Alzira, estas cartas não assumem um tom de confidência total, descrevendo-se memo assim o antagonismo entre a vida pessoal e a representação social, indicação de um questionamento existencial, íntimo e religioso na tradução do absoluto, do infinito, do pensar em si a partir do todo.

388 Fernanda Botelho desenha no livro *Esta noite sonhei com Brughel* um universo doméstico amplamente codificado que ecoa com o quadro na qual Maria Alzira é educada e viverá, "Que diria Diogo, se me descobrisse, subitamente adulta e dinâmica, a rebuscar, no grande armário embutido na parede (à direita, no corredor, para quem sai da copa), revolvendo-o, desdobrando e dobrando panos, linhos, acetinados, adamascados, bretanhas e cambraias, até encontrar a toalha ideal para uma mesa rigorosa de três pessoas sensíveis à harmonia ambiental e à articulação das cores dominantes com a aura espiritual, sombria ou luminosa, romântica ou lasciva, dos convivas em redor da mesa?"
Fernanda Botelho, *Esta noite sonhei com Brueghel (*Lisboa: Abysmo, 2017*),* 120.

389 Citação completa,"Ainda não é desta vez que te envio fotografias, Manela tem paciência. Há dias fiz umas fotografias ao Manoel Jorge, pedidas muito antes do Natal. Gastei 2 horas e lá consegui satisfazer o pedido, felizmente com uma certa qualidade. Quero fazer o mesmo em relação à Ana Luísa, o que deve somente acontecer nas próximas férias. Para fazer qualquer coisa com um certo jeito é necessária uma certa tranquilidade e tempo. Ela vem cá raras vezes e de fugida. Cozinhar e fotografar em simultâneo não é possível. Para mim." (Monteiro, 14 maio 1984)

390 Citação completa, "A minha opinião é que se vivermos mais um século ou coisa assim - estou a falar do quotidiano que representa a vida real e não nas vidas separadas que levamos como indivíduos - e tivermos quinhentas libras e um quarto para nós; se formos livres e existir em nós a coragem de escrever exactamente o que pensamos; se fugirmos um pouco à sala de estar comum e nem sempre virmos os seres humanos em relação uns aos outros, mas em relação à realidade; e o mesmo no que se refere ao céu, às árvores ou o que quer que nelas possa existir; se olharmos para lá do lance de Milton; se enfrentarmos o facto, pois um facto, de que não há um braço a que nos apoiemos, mas que caminhamos sós e que a nossa relação é com o mundo da realidade, e não apenas com o mundo dos homens e das mulheres, chegará a oportunidade, e a poetisa morta que foi irmã de Shakespeare receberá vida."
Embora a questão do feminismo e algum tipo de reivindicação militante não a encontremos abertamente verbalizada em Maria Alzira, observamos no entanto apontamentos a ele alusivos.
Numa anotação linguística e semântica em torno da distinção entre os termos mestre e mestra - aquando da escrita da sua autobiografia - ou nas referências à mulher no contexto da literatura nas cartas escritas à sua sobrinha, "Hoje dia 10 de julho, consegui, logo às primeiras horas da manhã. Depois de já ter encerrado, visitar uma exposição na Biblioteca, exposição referente ao seu 175 aniversário. Vi com muito prazes imensas coisas valiosas e outras inéditas. Uma parte histórica muito bem montada, belos exemplares de mapas, incunábulos, publicações raras, etc. Imagina que vi uma revista de cultura e moda e arte feminina, editada por Camilo Castelo Branco. Fiquei a saber ainda que a biblioteca possui uma sala de leitura dedicada à Mulher. Deves saber Para mim foi surpresa "(Monteiro, 11 julho 1984, p.1)
Virginia Woolf, *Um quarto só seu* (Lisboa: Edição Vega, 1996), 131-132.

391 Embora refira nos seus manuscritos biográficos ter estagiado nas oficinas de Marques Abreu, no arquivo deste autor no Centro Português de Fotografia não foi possível encontrar provas materiais desta sua passagem.

392 Lendo-se na sua autobiografia, "grav, fotoquimica como mestre prov- EIIDH- assistencia prof, Marques Abreu." (Monteiro, 1990).

e em 1948 presta provas públicas, tornando-se a 21 abril, mestra oficial.

Nesse mesmo ano, uma "situação" emerge em torno do posto de mestre que Maria Alzira deveria ocupar na Escola Soares dos Reis, e duas cartas[393] - uma com a data de dois de novembro de 1948 e uma segunda de 1950, sem especificação de dia e mês - serão por si enviadas a António Oliveira Salazar, presidente do conselho e Ministro dos Negócios Estrangeiros. Na primeira missiva, Maria Alzira submete, "uma situação que me foi criada no Ensino Técnico Profissional, onde trabalho e ao qual tenho dedicado o mais preserverante esforço no sentido de cumprir o melhor que posso e sei", começando por apresentar-se, num discurso que medeia desculpas, modéstia e descrição de factos.

> Antiga aluna da Escola Industrial Infante D. Henrique do Porto, onde frequentei um curso profissional feminino, foi-me aconselhado a frequência do curso de Gravura Química, então dirigido nesta Escola pelo Mestre Marques Abreu, mercê de possíveis faculdades, que no decorrer dos trabalhos escolares, os meus dedicados professores em mim julgaram encontrar. Concluido o meu curso de Gravura Química em 1937/38 com a classificação final de 16,63 valores, fui indicada pelo Conselho Escolar para substituir Mestre Marques Abreu, por ocasião da celebração do seu contracto, em 16 de janeiro de 1941, como professor de Tecnologia das Artes Gráficas, visto que, nesta situação não poderia continuar exercendo as suas funções de mestre.
> (Monteiro, 1948)

Explicando de seguida e detalhadamente o trabalho que desenvolve na Oficina de Gravura Química.

> (...) procurei durante 7 anos de exercício consecutivo como Mestra provisória da Oficina de Gravura-Química da Escola, dedicar-me ao ensino e ao aperfeiçoamento profissional desta modalidade fundamental nas Artes Gráficas por forma a estar apta a concorrer ao lugar do quadro, logo que fosse aberto o concurso.
> Publicado no G.G. 2ª série, nº18 de 22 de Janeiro de 1948 o aviso de concurso para mestre contratado da Oficina Gravura-Química da Escola Industrial Infante D. Henrique, tive ocasião de apresentar a minha documentação, sendo admitida a esse concurso de que prestei provas perante o Júri legalmente nomeado, obtendo a classificação final de 20 valores; transmitindo superiormente os resultados deste concurso que terminou em 22 de Abril deste ano, foi solicitada autorização para se celebrar o contracto de mestre para a vaga então existente no quadro da Escola; a-pezar das instâncias feitas no sentido de se ultimar este assunto, nenhuma resolução foi tomada até à publicação do novo Estatuto- Dec.37.029 de 25 de Agôsto. (...)
> (*ibidem*)

393 Numa pasta contendo vinte e seis documentos, entre os quais um envelope com as palavras manuscritas a azul *Petição ao Doutor Oliveira Salazar* contendo no seu interior dezoito folhas (manuscritas apenas num dos lados, em papel de linhas e papel branco) com vários esboços das duas cartas assim como envelopes de pequena dimensão remetidos por António Oliveira Salazar a Maria Alzira Monteiro.

Figura 41 e 42
[Maria Alzira Monteiro e Marques Abreu], s/título, [1943-1947], EIIDH, Positivo digital a partir de negativos de vidro 13x18 cm, Colecção departamento de Fotografia EASR[394]

394 Estas imagens apresentam o que consideramos ter sido o espaço de um laboratório fotográfico da EIIDH nos anos quarenta do século XX. Permitindo-nos adereçar a dimensão material e espacial da prática fotográfica desenvolvida no seu interior, tornando igualmente tangível a presença na escola de representantes da sociedade civil, militar e religiosa, não nos sendo no entanto possível

Introduzindo por fim o assunto a adereçar: o facto de que embora tenha contrato para exercer o seu trabalho de mestra, o posto esse, foi suprimido![395]

Numa segunda carta, igualmente destinada ao presidente do conselho e escrita dois anos mais tarde, em 1950, irá afirmar:

> este assunto foi favoravelmente resolvido e desde então nunca mais pude esquecer a valiosa proteção que por Vossa Excelencia me foi concedida num tão elevado critério de justiça. (...) e, tendo obtido pela minha classificação o direito de preferência absoluta, esse lugar fôra, por lapso, omitido na relação publicada no D.G. 11.242 de 16 de Outubro de 1948 que determinava, de acordo com o Estatuto do Ensino Técnico Profissional, as colocações e as vagas do pessoal docente das Escolas Técnicas; esta omissão foi, mais tarde corrigida, em nova publicação de 29 de Dezembro de 1948, D.G. Nº 301, criando-se então o lugar de Mestre de Gravura e Fototecnia na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, do Porto, para onde os cursos gráficos da Escola Industrial Infante D. Henrique, foram transferidos.
>
> (Monteiro, 1950)

Inferindo-se que no final de 1948, cerca de um mês e meio após o envio da primeira carta, foi criado "o lugar de Mestre de Gravura e Fototecnia na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis", "para onde os cursos gráficos da Escola Industrial Infante D. Henrique, foram transferidos." (Monteiro, 1950)[396].

Por outro lado, observamos que quando se refere a si própria e ao seu percurso, Maria Alzira coloca o foco nos feitos e na capacidade técnica, como numa destas cartas em que escreve,

---

destrinçar tratarem-se de professores da escola ou de convidados para uma ocasião especial. E por último, devolvendo-nos a pertença de Maria Alzira aquele contexto pese embora uma diferenciação, pelo menos visual e momentânea, com base no género e traduzida pela mudança de posicionamento de alguns dos personagens masculinos quando Maria Alzira está na imagem.
Em ambas as imagens visualizamos no canto inferior esquerdo do enquadramento, uma máquina fotográfica colocada num tripé, permitindo-nos ponderar a possibilidade de terem sido realizadas duas tomadas de vista com máquinas fotográficas diferentes, mas disso não se encontrando evidências materiais.
Identificamos no canto esquerdo em primeiro plano e de pé (fig. 41), as figuras de Marques Abreu e de Maria Alzira (os fotógrafos?) olhando na direcção dos retratados que posam.
Quanto à datação destas imagens, sabemos que o ano de 1942 corresponde ao início da carreira docente de Maria Alzira enquanto colaboradora de Marques Abreu, que 1947-48 foi o ano lectivo da sua passagem a mestra contratada de Gravura Química e que em 1951 assume a direção da oficina de Gravura Fotoquímica por afastamento de Marques Abreu.
No seu manuscrito autobiográfico (Monteiro, 1990) aprendemos sobre a colaboração com o professor Marques Abreu nos anos lectivos 1943-44 e 1944-45 e da assistência ao professor Marques Abreu no ano lectivo 1946-47 no contexto da gravura fotoquímica. E ao não descrever no ano lectivo de 1948-49 a presença de Marques Abreu, conduz-nos a considerar como cronologia provável para a produção destes retratos o período entre 1943- 1947.
Por último, a presença de duas bancas húmidas com torneiras e diversas garrafas de química e a existência de grandes janelas sem cortinas, indicam como hipótese tratar-se de espaços laboratoriais da EIIDH exclusivamente destinados à preparação de química ou para lavagem de negativos e/ou positivos já fixados.
Na parede atrás dos sujeitos fotografados, aparecem expostas e plenamente visíveis quatro fotografias de grandes dimensões: três de detalhes arquitectónicos - uma das quais actualmente exposta no departamento de fotografia da Escola Soares dos Reis - e uma cena interior com três/ quatro pessoas a trabalhar junto de uma máquina (de impressão?), e à direita, por baixo de uma dessas imagens surge um quadro onde se lê "Colódio Húmido", considerando-se a possibilidade ou deste ser o espaço na EIIDH dedicado ao processo de colódio húmido ou de tratar-se da legenda técnica das imagens expostas.

395 Citação completa, "Presentemente, está autorizado o meu contracto, nos termos do art.º3070 do Dec.37.029, isto é, contracto além dos quadros apenas durante os meses lectivos. (...) este lugar foi suprimido embora o curso continue transitóriamente na mesma Escola e de futuro na Escola Industrial Soares dos Reis, mercê de Portaria publicada no D.G. 2ª série de 16 de Outubro findo, que coloca o pessoal docente e determina quais os lugares dos Mestres dos quadros. (...) que eu muito humildemente venho solicitar o alto critério de Vossa Excelência, atendendo conforme julgar justo.
Suponho que algum direito me assiste a julgar-me lesada após tantos trabalhos e canseiras dedicadas às Ártes-Gráficas, num período em que o interesse por estas profissões parece renascer. (...)" (Monteiro, 1948)

396 No interior do pequeno envelope manuscrito remetido por Oliveira Salazar, encontramos dois cartões de apresentação pessoais de seis de setembro de 1950. Do texto manuscrito no remetente salientamos ,"Professora D. Maria Alzira Monteiro Cunha e suas alunas". Desempenhando desde 1942 funções de mestra da Oficina da Gravura Química e Fototecnia e nesse contexto trabalhando com um conjunto misto de estudantes (como veremos no capítulo quatro) revelando esta afirmação um total desconhecimento das características profissionais da interlocutora ou um profundo desprezo pelas mesmas.

"Acostumada a ter confiança no trabalho, dedicando ao ensino profissional todas as faculdades de que disponho"(Monteiro, 1950) ou ainda quando no seu postal biográfico aborda a reprodução de uma pintura de Henrique Pousão produzida para a publicação *Escolas Técnicas,* "Ultrapassa os planos do curso de Gravador Fotoquímico e introduz o processo de reprodução Fotomecânica em similigravura tetracromática[397] utilizando os meios técnicos específicos- medição de cor e máscaras de prata. - Boletim do Ministério da Educação Nacional - Escolas Técnicas - Volume IV, nº15 Lisboa-" (Monteiro, 1992)[398].

Quanto à validação feita pelos seus pares, essa adoptará tonalidades diferenciadas.

No livro *Manual del Operador Fotograbrador* (Villemaire)[399] uma dedicatória do seu professor Marques Abreu de 24 de Novembro de 1944, descreve, "À Senhora Maria Alzira Monteiro da Cunha minha ilustre Colega (...) onde o seu admirável Espírito de Artista encontrará ensinamentos técnicos de grande apreço." Destinada a uma jovem Maria Alzira com vinte e dois anos, a par de uma nomeação que obedece a códigos sociais específicos "À senhora", Marques Abreu afirma a igualdade de tratamento "minha ilustre Colega", desenhando um quadro das características profissionais e pessoais, "o seu admirável Espírito de Artista encontrará ensinamentos técnicos de grande apreço".

Por outro lado, um excerto do artigo sobre a história da Escola Industrial Infante D. Henrique publicado em 1954 no jornal *O Gráfico*[400]*,* permite observar a destituição de Maria Alzira da sua posição profissional enquanto mestra, ao ser nomeada enquanto *a senhora dona,* afirmando-se ainda que embora a gravura química não fosse uma área que enquanto mulher lhe estaria destinada, essa *condição* de género não foi um impedimento à sua nomeação e promoção dada a competência prática, técnica e estética demonstradas.

> A Srª D. Maria Alzira Monteiro da Cunha, que, sacrificando os bordados, mais próprios da sua condição, iniciou o professorado, como mestra provisória(...) esta senhora, que admiro pela persistência e dedicação, não encontrou obstáculos à sua promoção, aliás feita sem favor, pois é uma ilustradora admirável, aliando à sua competência o predicado de distinta gravadora química.
> (O Gráfico, 1954, p.34*)*

Por último, no texto introdutório da brochura *O Infante* (1958)[401] dedicada à vida e obra do director do *Infante* Mário Pacheco lemos, "Nas Artes Gráficas, a figura de grande prestígio nacional de Mestre Marques Abreu e de uma senhora, de delicada sensibilidade artística e grande

397 Segundo Manuel Ramos, "similigravura tetracromática ou autotipia, faz parte do sistema de reprodução fotomecânica. Foi uma revolução na reprodução de uma imagem fotográfica decompondo a por pontos, tramas, retículas. O tramar uma fotografia. Tetracromia ou Quadricromia, quatro cores, reprodução de imagem colorida com os tramados das cores primárias e o preto."

398 No esboço manuscrito da sua autobiografia (1992) refere a sua idade quando produziu esse trabalho: trinta e um anos.

399 Consideramos que o exemplar existente na biblioteca pessoal de Maria Alzira Monteiro pertence à primeira edição desta obra, dado que a segunda edição deste livro tem a data MCMXLVI - 1946 - dois anos após a data que consta da dedicatória. L. Villemaire. *Manual del Operador Fotograbrador* (Barcelona: José Montesó, [1937]).

400 Boletim mensal da Federação Nacional dos Sindicatos dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos.

401 O Infante – Empresa de Publicidade do Norte, "Engenheiro Mário do Carmo Pacheco, Ilustre Diretor da Escola Industrial Infante D. Henrique," *O Infante*, número único, 25 de maio de 1958, Coleção Família Monteiro.

competência técnica e pedagógica, a D. Maria Alzira Monteiro" (pp.8-9)[402], exemplo de uma abordagem que liga delicadeza e sensibilidade à prática artística desenvolvida por Maria Alzira, embora afirmando as suas capacidades técnicas e pedagógicas.

Quanto às leituras de Maria Alzira na década de quarenta, segmentam-se entre autores representivos da geração dos seus mestres como Alphonse Davanne (1824-1912) e Rodolfo Namias (1867-1938) com foco na fotogravura e na fotografia sob uma perspectiva química, estando igualmente presente a gravura como o indicia o livro *La gravure française* (1944) de Émile Dacier[403].

Encontrandomos igualmente autores seus contemporâneos como Irene Lisboa (1892 - 1958) e o *Inquérito ao livro em Portugal II - A arte do livro* (1946) ou o tipógrafo e sindicalista Manuel Pedro (1889-1956) nos livros *Dicionário Técnico do Tipógrafo (*1948) e *Os caracteres de imprensa e a tipografia científica* (1946)[404], verificando-se nas suas leituras a preponderância de uma fotografia técnica com predomínio da química e das artes gráficas - em particular a tipografia e a impressão livreira - sendo possível afirmar a sua aproximação à significação da excelência técnica mas também ao movimento sindicalista dos tipógrafos e à vanguarda e oposição política da *Seara Nova* (1921-)[405].

Em 1951 com vinte e nove anos, Maria Alzira Monteiro da Cunha assume a direção da Oficina de Gravura Química da Escola Industrial Infante D. Henrique, tornando-se igualmente mestra contratada na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, vindo a ser realizada sob a sua responsabilidade, a inventariação e transferência das oficinas de artes gráficas da Escola Infante D. Henrique, a remodelação dos espaços e a instalação definitiva das oficinas gráficas na Escola Soares dos Reis em 1957[406].

402 Citação completa, "É minha convicção que a consubstanciação das Técnicas e das Artes que se verifica ao nível do Ensino Técnico-Profissional foi a grande razão que levou o Engº Mário do Carmos Pacheco a aceitar a direcção de "uma escola indisciplinada", no distante ano de 1929... Neste contexto se compreende o seu fascínio pelas Artes Gráficas e o carinho e desvelado interesse com que sempre acompanhou e dinamizou o seu encino devendo, em alguns aspectos, a sua acção pode ser considerada, também aqui, como pioneira. Na verdade, reestruturou os cursos de Compositor- Tipografo e de Impressor-Tipógrafo e introduziu, no Ensino Técnico, o curso de Gravador de Fotoquímica, com a colaboração dos Mestres dedicados e da mais alta qualidade profissional como Marques de Abreu e Alzira Monteiro, na gravura fotoquimica e Eduardo Marques e Manuel Pedro Filho, nas área dos cursos de Tipografia."
O Infante - Empresa de Publicidade do Norte, "Engenheiro Mário do Carmo Pacheco, Ilustre Diretor da Escola Industrial Infante D. Henrique," *O Infante*, número único, 25 de maio de 1958:11.

403 Apresentando a assinatura de Maria Alzira e a data de 1949.
Émile Dacier, *La gravure française (*Paris: Larousse, *1944).*

404 Irene Lisboa, *Inquérito ao Livro em Portugal, Parte II: A Arte do Livro (*Lisboa: Seara Nova, 1946).
Manuel Pedro, *Os caracteres de imprensa e a tipografia científica (*Lisboa: Imprensa Moderna, Lta, 1946).
Manuel Pedro, *Dicionário técnico do tipógrafo (*Lisboa: Imprensa Moderna, Lta, 1948).

405 Revista política e cultural que no editorial do primeiro número afirmava, "a Seara Nova não pode proceder (...) como se uma maior justiça social não fosse possível (...) como se o socialismo não representasse uma promessa de realização dessa justiça. Todas as suas simpatias vão, pois, para os que lutam, dentro da ordem, dos métodos democráticos e desse espírito de realidades sem o qual são inteiramente ilusórias quaisquer reformas sociais, pelo triunfo do socialismo".

406 A documentação referente à instalação da Oficina de Gravura Fotoquímica, identifica-a como responsável pelo trabalho descreve a constituição material da oficina, fundamenta a transformação do curso de Gravura Química em Gravador Fotoquímico e enumera as áreas que sob a designação de *Aulas-Oficinas dos cursos de Fotogravura* o compoem: fotografia, transporte, retoque e gravação.

Figura 43
República Portuguesa, *Diploma de Funções Públicas Mestra Oficina de Gravura Foto-Química Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis,* dezembro 1951, Porto, Impressão cor, Colecção família Monteiro

No ano lectivo de 1955-56, Maria Alzira torna-se mestra efectiva de Gravura Fotoquímica, assinando em 09 de junho de 1956 um contrato de trabalho vitalício com a remuneração de 2000 escudos[407], continuando a investir na sua formação e realizando no ano lectivo 1956-1957 um estágio de fotogravura tipo *offset* na Bertrand de Lisboa[408].

Durante a década de cinquenta, as suas leituras englobam a temática dos esmaltes, presente em *Manuel pratique de l'émaillage sur métaux* de Louis-Élie Millenet (1950), do fotograma - *Los truncos en fotografía* de Marcel Natkin (1950) - a estranha obra *O Homem, a mulher e a criança através dos tempos* do impressor e sindicalista Manuel Pedro (1955)[409] ou ainda as publicações do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*[410], exposição organizada pelo Grémio Português de Fotografia e pela Secção da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club) que permitindo o contacto com diferentes abordagens fotográficas produzidas em contextos geográficos diversos e sob um ponto de vista artístico, transportam no entanto a linha da propaganda e da subordinação da cultura portuguesa ao poder político.

Figura 44
Ana Pereira, Composição com revistas *Salão Internacional de Arte Fotográfica,* 2021, Capuchos, Fotografia digital

407 Em termos comparativos, o jornal "Diário Popular" custava a esse momento 80 cêntimos.
408 Não especificando a autobiografia em qual departamento da Bertrand.
409 Louis-Élie Millenet, *Manuel pratique de l'émaillage sur métaux (*Paris: Dunod, 1950)
Marcel Natkin, *Los Trucos en fotografía (*Barcelona: Editorial Omega, 1950).
Manuel Pedro, *O homem, a mulher e a criança através dos tempos (*Lisboa: Imprensa Moderna, Lta., 1952).
410 *Revista Salão Internacional de Arte Fotográfica:* N.º 15. (1952). Grémio Português de Fotografia e Secção da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club).
Revista Salão Internacional de Arte Fotográfica: N.º 16. (1953). Grémio Português de Fotografia e Secção da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club).
Revista Salão Internacional de Arte Fotográfica: N.º 18. (1955). Grémio Português de Fotografia e Secção da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club).

3.4 Uma gravadora

> o artista esboça a sua composição que em seguida grava por meio do buril
> (Monteiro, s/d)

Enquanto gravadora, Maria Alzira irá desenvolver duas práticas distintas: um trabalho sobre os seus originais, que inicia enquanto estudante na Escola Industrial Infante D. Henrique e que realizará durante toda a sua vida, assim como a gravação de originais de outros autores, prática que inicia no final dos anos cinquenta quando entra nos quadros da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. Paralelamente e no contexto escolar, pratica e orienta diversas técnicas de gravura como o buril, a água forte, o grão de resina e técnicas mistas, executando igualmente esmaltes em *cloisonné*[411] sobre gravura de cobre.

Quanto aos seus originais, apresentam fontes iconográficas distintas, definindo uma abordagem estética conservadora, de toada nostálgica e patriótica de base fotográfica abordando cenas do quotidiano e pormenores arquitectónicos[412] ou ainda ilustrações de temáticas religiosas, identificando-se semelhanças entre algumas das ilustrações que realiza enquanto estudante e gravuras que produziu na sua carreira.

Figura 45
Ana Pereira, Mesa de gravação de Maria Alzira, 2023, Casa família Monteiro - Porto, Fotografia digital

411 Técnica de trabalho em esmalte de origem bizantina, introduzida na China no século XIV, consiste na aplicação de fios dourados finos sobre um objeto fabricado em metal, geralmente em cobre, formando-se desta forma os contornos dos motivos desejados. Os favos ou "cloisons", são depois preenchidos com esmaltes coloridos, comprimidos e polidos até atingirem o acabamento desejado.

412 Representando maioritariamente a estatuária pública das cidades do Porto e Lisboa, incluindo fachadas de edifícios e monumentos como a Torre de Belém e o Padrão dos Descobrimentos.

Figura 46
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Belém, Ilustração a aguarela, Colecção família Monteiro

Figura 47
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Belém, Postal cor, Colecção família Monteiro

Entre as suas primeiras gravuras, conta-se uma figura feminina de arco na mão rodeada por um ambiente natural e encimada por iconografia nacionalista e da *Mocidade Portuguesa* (fig.48), realizada enquanto estudante na Escola Industrial Infante D. Henrique[413].

Simbólica da presença desta organização no interior do *Infante,* a imagem agrega os conceitos de vitalidade física e de vida na natureza, elementos que os movimentos de juventude do início do século vinte europeus, entre as quais os nacionalistas como a *Mocidade Portuguesa,* tinham por ideal[414].

Figura 48
Maria Alzira Monteiro, s/título, [circa 1935-45], s/local, Matriz de gravura em metal, Colecção família Monteiro

413 Embora não sendo possível estabelecer uma datação precisa para a sua produção, a assinatura "MA" será utilizada por Maria Alzira em desenhos realizados enquanto estudante, vindo a adoptar "Malzira" no final dos anos quarenta.

414" A Mocidade Portuguesa, inspirada nas organizações da Juventude da Itália fascista e da Alemanha nazi, abrangia toda a juventude e visava a educação moral, cívica, física e pré-militar dos seus filiados, a formação em torno dos valores da disciplina, da ordem, da "devoção à Pátria" no quadro de uma "educação cristã tradicional"."
Aida Rechena (coord.), *Resistência e liberdade = Resistance and Freedom, 1974–2024* (Peniche: Museus e Monumentos de Portugal, 2024), 39.

Encontrando-se também desta primeira fase, um folheto que elabora para a *Congregação das servas reparadoras de Jesus Sacramentado* (fig.49) e no qual consta na página de rosto, uma dedicatória destinada a Maria Alzira com a data de 1949, inferindo-se que o seu trabalho incluiu as ilustrações para os frisos, o ex-libris, a tipografia, a paginação e a produção das gravuras.

Figura 49
Maria Alzira Monteiro, "Congregação das servas reparadoras de Jesus Sacramentado", 1949, s/l, Impressão gráfica, Colecção família Monteiro

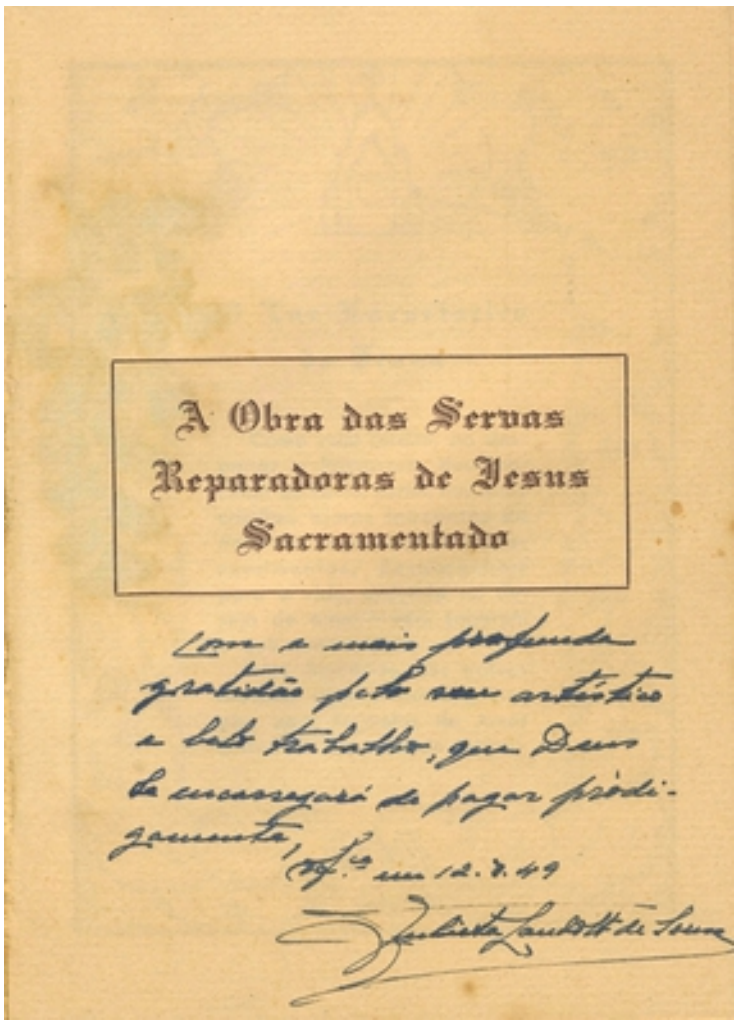


Figura 50
Maria Alzira Monteiro, "Congregação das servas reparadoras de Jesus Sacramentado", 1949, s/l, Impressão gráfica, Colecção família Monteiro

Por outro lado, a partir da observação de um trabalho gráfico por si realizado no natal de 1951 - a capa de *O Infante, edição cultural do centro escolar nº 8 da Mocidade Portuguesa*[415] - consideramos uma outra vertente do discurso maioritário português do Estado Novo já aqui abordado[416]: a ligação entre nacionalidade e pertença religiosa.

O documento cujo texto inicia-se por, "NATAL português, natal cristão", foi realizado nas oficinas gráficas da EIIDH sob a responsabilidade de Maria Alzira, que terá produzido a ilustração base para transposição em gravura, o estudo de cor, a logotipia e ainda a gravura.

415 Sendo a Mocidade Portuguesa criada a 19 maio de 1936, esta produção gráfica de 1951 representa uma fase relativamente avançada da actividade da organização, que será extinta apenas em 1974.
416 No início deste capítulo três, na análise aos manuais escolares e trabalhos escritos de Maria Alzira, referentes à sua instrução primária.

ANO V — PORTO — DEZEMBRO de 1951 — Nº 1

O INFANTE

NATAL PORTUGUÊS

Figura 51
Maria Alzira Monteiro, *Natal Português*, 1951, Porto, Impressão final, Colecção família Monteiro

Figura 52
Maria Alzira Monteiro, *Natal Português*, 1951, Porto, Desenho a preto e branco, Colecção família Monteiro

Figura 53
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1951, Porto, Esquema de logotipia em lápis de cor e tinta, Colecção família Monteiro

Outras ilustrações de base iconográfica religiosa, arquitectural ou histórica[417] permitem constatar que os desenhos ou imagens trabalhados em gravura por Maria Alzira passavam primeiramente por um processo de ilustração, utilizando frequentemente a técnica a traço.

Figura 54
Maria Alzira Monteiro, s/ título, 1945, s/local, Ilustração a traço a partir de original fotográfico, Colecção família Monteiro

417 No Arquivo Municipal de Mirandela, encontra-se uma peça de Maria Alzira Monteiro com a legenda, "Gravura da*"Igreja de Santa Clara, 1246"*-Desenho à pena de D. Maria Alzira Monteiro da Cunha - Mestra da Escola Industrial Infante D. Henrique – Porto". Decorrendo a proveniência da peça de uma doação do Sr. Armando Augusto Pereira, tendo sido possível averiguar em contacto via email e telefone com a responsável pelo arquivo Elisa Moutinho, que este senhor foi funcionário da CP- Comboios de Portugal em Mirandela.
Disponível em http://arquivomunicipalmirandela.blogspot.com/2010/02/, consultado a 03 de dezembro de 2024.

Figura 55
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Ilustração a traço, Colecção família Monteiro

Figura 56
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Esboço a traço com caneta preta de estatuária e paisagem urbana, Colecção família Monteiro

Figura 57
Maria Alzira Monteiro, *Ref. 35 Universidade e Torre dos Clérigos,* [s/d], Porto, Ilustração a traço em negativo, Colecção família Monteiro

O material existente em torno da produção do postal *Estátua de D. Pedro IV, ref. 22*, permite sistematizar o processo de trabalho de Maria Alzira (figs.58 a 62): em primeiro lugar as tomadas de vista fotográficas, seguido da selecção de uma imagem e do seu reenquadramento, o esboço da ilustração e a ilustração final, o design da aplicação gráfica e por último, o estudo e acabamento cromático da impressão final, não se incluindo nesta sequência, o processo de gravação.

Figura 58
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Fotografia com re-enquadramento a caneta, Colecção família Monteiro

Figura 59
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Esboço a aguarela, Colecção família Monteiro

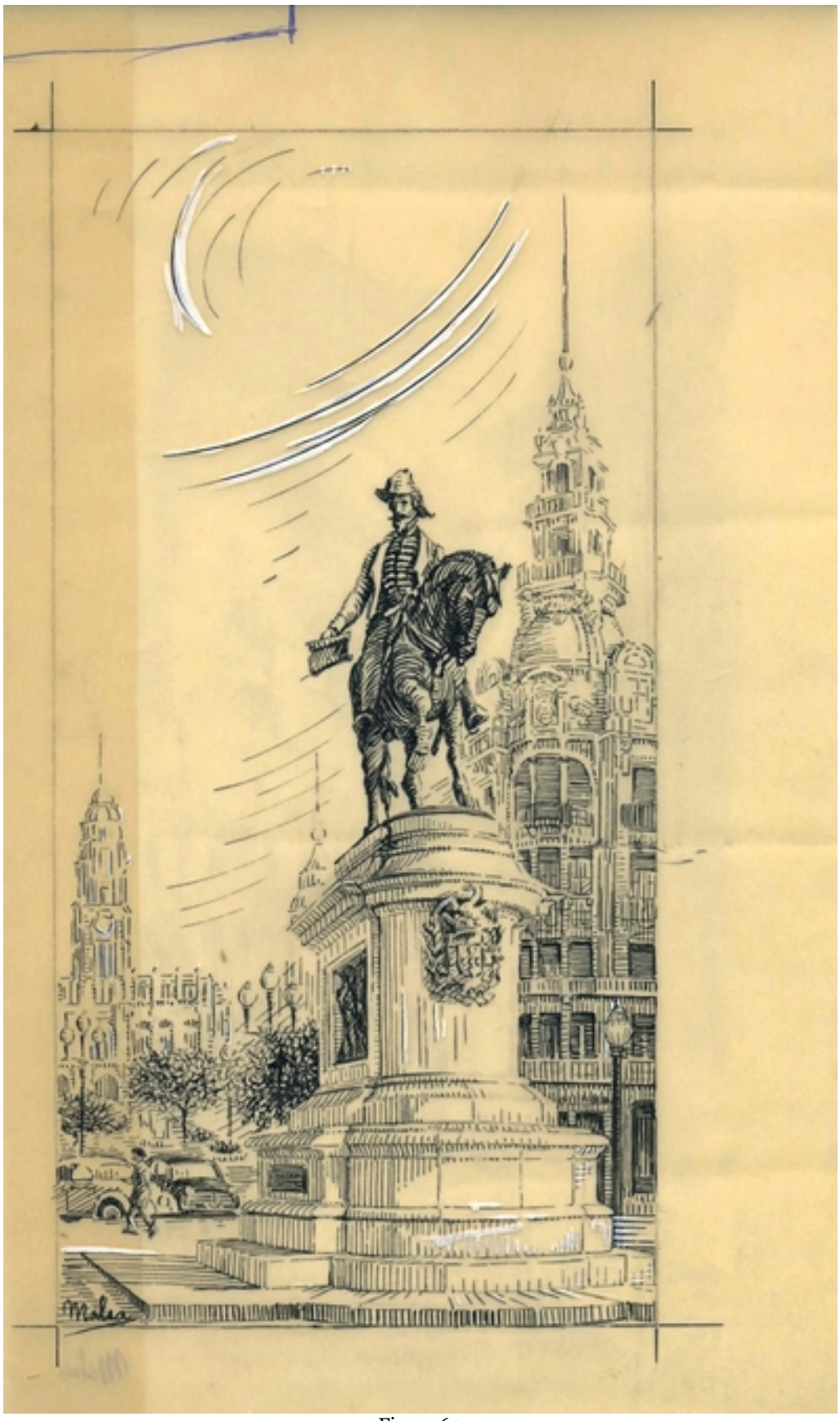


Figura 60
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Esboço a caneta preta e tinta branca, Colecção família Monteiro

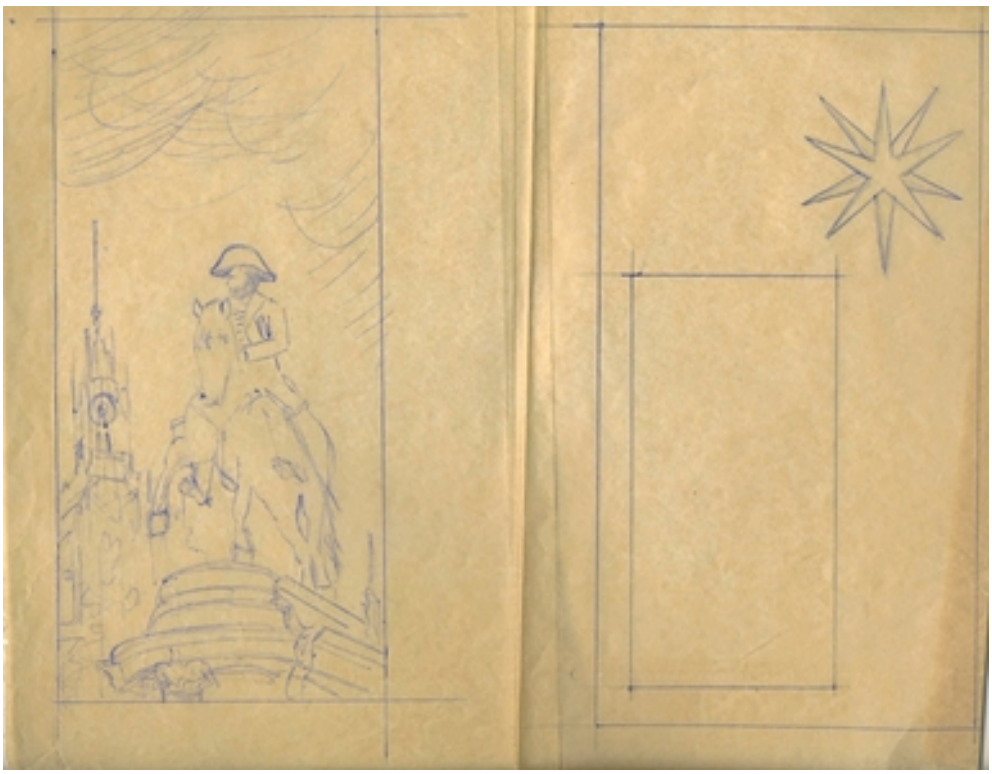


Figura 61
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Esboço de paginação com caneta azul, Colecção família Monteiro

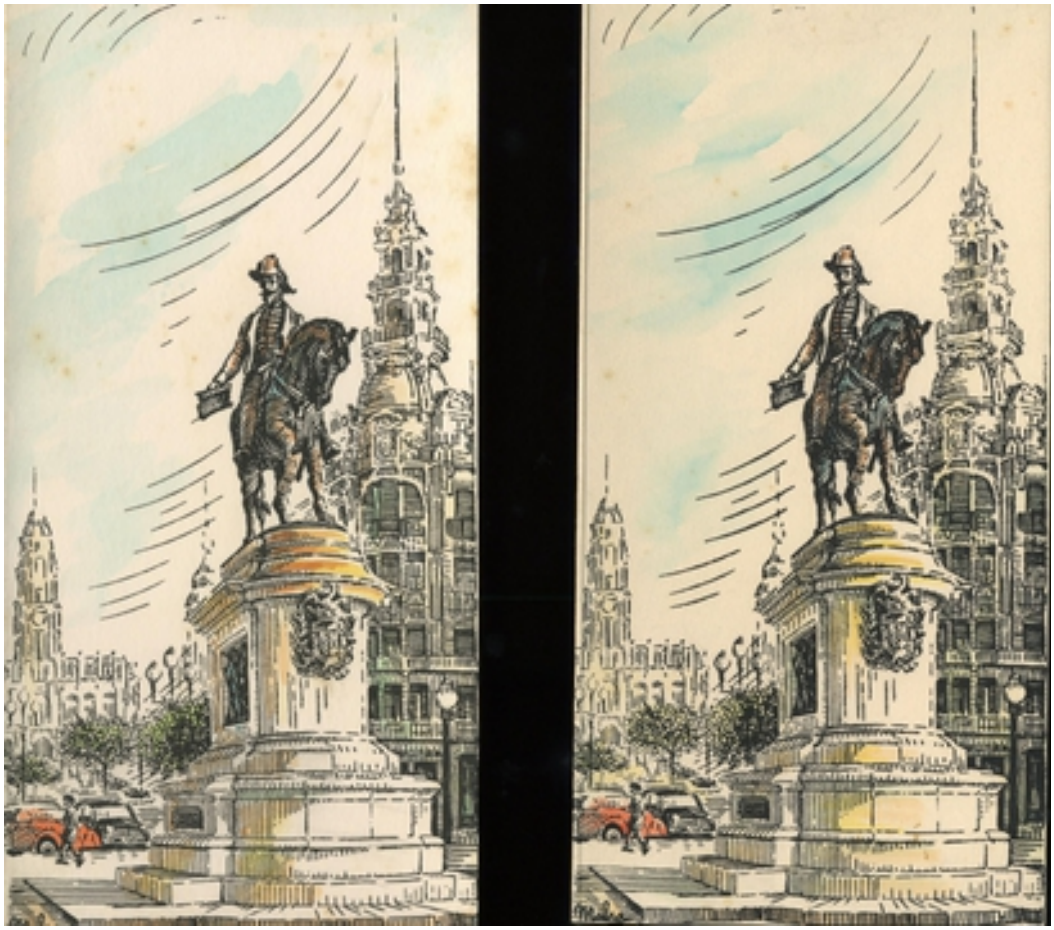


Figura 62
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Postais com variações cromáticas, Colecção família Monteiro

A prática de gravura desenvolvida por Maria Alzira Monteiro da Cunha, engloba uma componente de experimentação enraizada numa pesquisa técnica, histórica e artística, iniciando com o texto *Princípios sumários sobre a história da gravura, da fotografia e suas origens* [s/d], igualmente uma aproximação à formulação teórica.

> No sentido absoluto da palavra, gravura é a arte de traçar por incisão à superfície de diversos materiais, caracteres, ornatos ou figuras.
> (Monteiro, [s/d], p.1)

Sublinhando o seu posicionamento pedagógico assim como a sua prática pessoal, aborda a questão processual, descrevendo a gravura enquanto técnica de reprodução e na qual distingue os campos artístico e industrial, "Interessa-nos aqui tratar a gravura, simplesmente como meio de multiplicar a imagem sobre o papel. Dentro deste princípio ela pode ser considerada sob dois aspectos artística ou industrial." (*ibidem*, p.1)

Explicita o que considera serem as "técnicas fundamentais", a xilografia (madeira), de oco ou talha-doce (metal) e a litografia (pedra), desenhando uma cronologia histórica de traços globais[418] para de seguida abordar e em detalhe, o processo de gravura em metal ao qual se dedicou plenamente, "Gravura em metal é designada em oco ou talha-doce por oposição à gravura em madeira. A gravura em metal é essencialmente uma grav. em cavado. No fim do sec. XV princípio do sec. XVI encontram-se algumas grav. em relevo, sobre metal, que se consideram verdadeiras excepções." (*ibidem*, p.5)

Desenha uma distinção entre buril, água-forte e "processos acessórios", adentrando numa descrição do seu próprio processo de trabalho.

> sobre uma placa(?) chapa metálica polida de zinco em cobre previamente coberta por uma camada protectora de verniz ou cera que actuará como reserva do ácido, o artista esboça a sua composição que em seguida grava por meio do buril. Os sulcos ou talhas deixados pelo buril, são cheios de uma tinta espessa, depois de ter aquecido a chapa ligeiramente. Em seguida limpam-se as superfícies total ou parcialmente conforme o efeito que se pretende obter. Terminada esta delicada operação, coloca-se sobre a chapa uma folha de papel préviamente humedecida para melhor adaptação aos sulcos. A chapa é submetida a uma passagens entre dois cilindros como se fosse um laminador. Sob esta pressão o papel adapta-se às cavidades e recebe a tinta em proporção variável conforme os cavados são mais ou menos profundos. As superfícies do papel apresentam-se brancas, isto é limpas, ou lévemente tintadas segundo o efeito pretendido.
> (*ibidem*, p.5)[419]

418 Citação completa, "Na gravura em madeira, a tintagem e a impressão eram manuais. O texto podia ser gravado na própria placa dando-lhe o particular interesse da impressão simultânea. A esta possibilidade e à descoberta da imprensa, deve a gravura em madeira, o seu êxito. Pode considerar-se realmente um processo tipográfico o que já não acontece com os processos de talha-doce e litografia por exigirem tintagem e impressão, condições muito diferentes. " (Monteiro, s/d, p.3)

419 Maria Alzira refere ainda a técnica de "ponta seca" na qual, "o metal é trabalhado directamente com uma ponta de aço e não com o buril." (Monteiro, s/d, p.6)

Distinguindo-os em três grupos correspondentes aos três sistemas de impressão: a tipografia, a planografia e a gravura fundam referindo o quarto sistema de impressão que a esse momento se impunha - a serigrafia. Descreve de seguida a fotogravura, técnica central na sua prática de ensino, "a fotogravura que se divide em fotogravura de traço e similigravura, fotogravura tramada (...) a fotogravura de traço permite a reprodução de um documento de tons contínuos fotografias, desenhos a lápis, aguadas etc. A sua interpretação mecânica por meio de pontos e obtida por meios ópticos - Fotografia tramada. "(*ibidem*, p.12)

Afirmando que, "a ilusão dos valores intermédios (entre o preto e o branco do papel) é obtida pelo desenhador, aproximando ou afastando os traços, cruzando-os, etc."(*ibidem*)[420] Numa formulação com um certo pendor de humildade técnica e que atravessa todos os textos nos quais reflecte sobre o seu próprio trabalho. Refere ainda o contexto dos processos fotomecânicos centrais ao seu trabalho, "conjunto de processos aos quais se aplicam os métodos fotográficos para criação d'uma matriz placa ou cilindro que permite, sem nova intervenção da luz, e em máquinas de imprimir, a multiplicação da imagem, desenhos, fotografias, provas impressas, aguarelas, óleos, etc." (*ibidem,* p.12)

> a interpretação a traço de um assunto portuense de interesse arquitetonico, a escolha, a execução realisada consoante as possibilidades de tempo de que dispunha, talvez uma certa hesitação de acanhamento, foram a causa deste atrazo, de que peço humildemente desculpa.
> (Monteiro, 1950)

A descrição acima transcrita, permite compreender como desde os anos cinquenta, Maria Alzira traça[421] um olhar sobre as suas ilustrações para gravura enquanto "interpretação a traço", acentuando uma perspectiva eminentemente objectiva e considerando a questão artística como uma "interpretação" para imediatamente nomear a técnica utilizada, "a traço".

Quanto à análise estética e formal que empreende, considera ser o tempo que teve disponível - um elemento externo e tangível – a definir o tema e a forma do objecto final, numa evidente cristalização das opções artísticas enquanto "escolha" e "execução realisada".

Quanto à água-forte, especifica que, "a grande diferença entre este processo e o da grav. a buril reside no facto de o água-fortista gravar ou abrir (?) o seu desenho numa placa de metal previamente recoberta de verniz que servirá como protecção ao ataque do ácido. Neste processo o relevo é obtido por gravação no ácido e não por meio do buril como na grav. a buril. Na grav. a buril o artista terá de usar o buril com o máximo cuidado; enquanto que o água-fortista pode trabalhar com o buril como se ele fosse uma pena/lápis. A água forte pode admitir maior liberdade." (Monteiro, s/d, p.5)

Em termos da água tinta afirma, "que pretende atingir o efeito da aguada. Para obter este efeito o grav. espalha sobre a chapa de metal uma fina camada de resina fixando-a por meio de ligeiro calor. Em seguida trabalha a sua placa com auxílio de pincel e tinta de protecção antes de entrar no ácido. O verniz mole - consegue-se desenhando sobre uma folha de papel fino interposto entre a ponta seca e a placa recoverta de um verniz mole. Em seguida vae ao ácido. A prova dá o efeito de um desenho a craion gordo."(*ibidem*)

E rematando que tanto a gravura a buril como a água-forte, "modificados na sua execução por intervenções especiais, permitem outros modos de expressão, uma grande variedade de expressões." (*ibidem*).

420 Cita ainda a "Litografia ou processos planográficos e os "Processos em cavado", incluindo nestes a heliogravura e a serigrafia.

421 Na segunda carta escrita a António Oliveira Salazar.

Figura 63
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, *Cliché* em colódio para gravura, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 64
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, Porto, Ilustração a caneta com assinatura MALZIRA, Colecção família Monteiro

Figura 65
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, Porto, Matriz de gravura com assinatura MALZIRA, Colecção família Monteiro

Figura 66
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, Porto, Pormenor de sulcos em matriz de gravura, Colecção família Monteiro.

Podendo afirmar-se que enquanto ilustradora e gravadora, a ponderação que Maria Alzira estabelece em torno das suas escolhas temáticas, técnicas e estéticas é que elas dependem exclusivamente de factores tangíveis como o destinatário da peça e o tempo disponível à sua concretização.

Por outro lado, em termos estéticos manter-se-á próxima das temáticas abordadas desde a sua juventude, questão que embora derive materialmente do seu trabalho prático, caracteriza também um paradigma de análise, assente numa visão dicotómica entre técnica e arte concebidos enquanto espaços distanciados de forma irremediável e intransponível[422].

De qualquer modo, certo é que o discurso maioritário no qual Maria Alzira foi formada, apresenta características específicas em termos de representação de género e de pertença a uma narrativa histórica e política, definindo-se a sua formação académica assim como o seu trabalho enquanto mestra, por um foco total no aspecto técnico-material da gravura fotoquímica e menor na elaboração das ilustrações para esse efeito. Sendo a nosso ver necessário, e num diálogo com os termos da sua formação enquanto cidadã-mulher, atender igualmente às temáticas aparentemente restritas de desenho no contexto do curso de *Costura e Bordados,* à formatação específica no como ser "uma mulher perfeita" assim como aos códigos de postura que enformam a *Modista de Vestidos*. E*,* não obstante o facto de integrar o conjunto de estudantes convidados pela direcção do *Infante* a frequentar o novo curso de *Gravura Química* e de não ter sido por nós observadas evidências da interdição das temáticas de figura humana e paisagem aos estudantes da EIIDH, Maria Alzira parece ter ficado condicionada a uma narrativa maioritária centrada na récita patriótica e religiosa com foco no património arquitectural.

Na segunda metade do século XX (e após a reforma do ensino técnico de 1948) opera-se uma diferenciação no interior da escola técnica, que conduz a uma separação entre os professores e

422 Será este o ângulo morto do conceito de emancipação: a responsabilidade total do indivíduo sobre si e sobre o seu percurso de vida? Por considerarmos a resposta afirmativa, ponderamos a necessidade de integrar o conceito de emancipação num contexto estrutural de acção política sobre as condições materiais da existência humana.

os mestres[423], destrinça essa que a acentuada especialização técnica não irá atenuar, podendo afirmar-se que um dos eixos desta silenciosa luta de classes sócio-profissional no interior da escola técnica, estender-se-á também ao domínio da diferenciação entre arte e técnica, provavelmente contribuindo para um movimento de continuação estética e temática no âmbito do trabalho da gravadora Maria Alzira Monteiro.

Essencial continuará a ser o foco na sua formação, realizando entre os anos sessenta e setenta na sede da *Agfa-Gevaert* no Porto o curso especial de Artes Gráficas (entre 1960 e 1961) e fotomecânica, primeiro em Lisboa (entre 1968 e 1969) e depois no Porto (entre 1972 e 1973).

Figura 67
Autor desconhecido, *Demonstração máquina Cromalin-Agfa-Gevaert*, Julho 1968[424], EADSR, Impressão fotográfica analógica, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto às leituras de Maria Alzira, na década de sessenta centram-se no estudo da História da Arte, da Fotografia, dos esmaltes, da impressão em tipografia e do o*ffset*, como o indicam respectivamente os livros *Noções de História da Arte* (1967) de Esmeralda Calvário, *La photographie, moyen d'expression et instrument de démocrati*e (1965) de Jacques Windenberger,

423 Na escola técnica, antes dos anos cinquenta do século XX, parece não existir uma desvalorização dos mestres face à categoria profissional dos professores, a que consideramos não ser estranha a importância tanto das estruturas sindicais das artes gráficas no contexto profissional, no ensino e nos espaços decisórios. Fruto também do que aparenta ser o reconhecimento público e político de alguns desses mestres no contexto social em que se inseriam, como é o caso de Marques Abreu.
A questão da diferenciação entre professores e mestres foi por nós abordada no capítulo dois, no âmbito da explicitação da reforma do ensino técnico de 1948.

424 Segundo Lopes Cardoso observamos, "a professora Maria Alzira e os técnicos da Agfa-Gevaert, entre eles o Sr. Albuquerque (é o 2.º da direita para a esquerda) a apresentarem a máquina *Cromalin* para fazer provas de cores a partir dos respetivos positivos tramados. No final da demonstração o senhor Albuquerque em nome da Agfa-Gevaert ofereceu à escola a máquina Cromalin."

livro de emancipação popular pela arte fotográfica com uma forte vertente colectivistam a edição de 1964 do livro E*smaltes Artísticos e industriais (*1935) de Artur Lobo D'Avila[425] assim como *O meu amigo* (cujo editor foi o seu colega e amigo Isolino Vaz) e *A gazeta Literária[426],* suplementos culturais do jornal *O Primeiro Janeiro.*

A partir dos anos setenta, alarga-se o leque das suas leituras com a integração de livros sobre antropologia *Introdução à antropologia* (Montagu, 1972), psicanálise com *A psicanálise Ciência do Homem* (Huber, Piron e Vergote, 1988), educação artística através de *O significado* da arte (Read, s/d) e ainda as temáticas da imagem *Modos de ver* (Berger, 1972), do cinema *A realização cinematográfica* (Marner, 1999) e do audiovisual com *Iniciação ao jornalismo audiovisual* (Lopes, 1991), incluindo-se ainda obras em torno da sexualidade e do corpo da mulher, *Sempre Mulher (*Wilson, *s/d), A sexualidade humana* (McCary, 1980) e *A mulher enigma psico-sexual* (Vachel, s/d)[427].

Centrais manter-se-ão os esmaltes e a impressão tipográfica, como podemos observar em *Les Émaux (*Juteau, 1976), *Savoir faire des emaux* (Zechlin e Arvois, 1969) e *Apontamento da tecnologia do impressor tipográfico* (Marques, 1971), observando-se igualmente a chegada de novas temáticas e autores como Bruno Munari e os seus livros *Dineno y comunicacion visual* (1977) e *A arte como oficio* (1978)[428].

A mudança política e social em curso após a revolução de 25 de abril de 1974, será acompanhada no contexto escolar por uma dimensão de busca de informação e conhecimento, como a imagem da conferência em torno da obra *Realismo e Existencialism*o (Lukács, 1960) [429] exemplifica, na qual identificamos Maria Alzira de perfil ao centro, acompanhada pelos amigos e colegas Esmeralda Calvário (de vestido florido e óculos) e Isolino Vaz (de costas).

Entre 1975-76, Maria Alzira desempenhará ainda o cargo de mestra de fotogravura com orientação de disciplina, assumindo no ano lectivo de 1976-77 o posto de professora efectiva do 12.º grupo[430].

425 Esmeralda Calvário, *Noções de História da Arte 1ª Parte (* Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, 1967).
Jacques Windenberger, *La photographie, moyen d'expression et instrument de démocrati*e (Paris: Les Éditions Ouvriéres, 1965).
Artur Lobo D'Avila, *Esmaltes Artísticos e industriais (*Lisboa: Livraria Editora, 1935).

426 A título de exemplo, do primeiro destacamos a reportagem "Visita Museu de Arte Sacra do seminário da Sé" de março 1963 (p. 3) e "Um centro de cultura em Miramar", fevereiro 1962 (capa e p. 5) na qual visualizamos numa das imagens Maria Alzira Monteiro ou ainda "O que foi o passeio de finalistas da Escola de Artes decorativas Soares dos Reis", onde para além de figurar nas imagens podemos ler no texto, "D. Maria Alzira, técnica de gravura e distinta fotógrafa", com a data de 31 maio 1962. Do segundo suplemento, referimos um número especial " Irene Lisboa e a solidão", agosto 1957 n.º 2 (capa e pp. 5-6).

427 Ashley Montagu, *Introdução à antropologia (*São Paulo: Editora Cultrix, 1972).
Winfried Huber, Herman Piron e Antoine Vergote. *A psicanálise Ciência do Homem* (Lisboa: Livros do Brasil, 1988).
Herbert Read, *O significado* da arte (Lisboa: Editora Ulisseia, [s/d]).
Terence St. John Marner, *A realização cinematográfica (*Lisboa: Ediçoes 70, 1999).
Victor Silva Lopes, *Iniciação ao jornalismo audiovisual (Lisboa:*Quid Juris - Sociedade Editora, Lda, 1991).
Robert Wilson, *Sempre Mulher (*Lisboa: Livros do Brasil, [s/d]).
James Leslie McCary, *A sexualidade humana* (Coimbra: Livraria Almedina, 1980).
Pierre Vachel, *A mulher enigma psico-sexual* (Lisboa: Círculo de leitores, [s/d]).

428 Jacques Juteau and Mireille Juteau, *Les Émaux (*Paris: Solar, 1976).
K. Zechlin and E.Arvois, *Savoir faire des emaux (*Paris: Éditions J.Jacobs, 1969).
Eduardo Serafim Marques, *Apontamento da tecnologia do impressor tipográfico (*Porto: Escola Artes Decorativas Soares dos Reis, 1972).
Bruno Munari, *Diseño y comunicación visual (*Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977).
Bruno Munari, *A arte como oficio (*Lisboa: Editorial Presença, 1978).

429 Georg Lukács, *Realismo e Existencialismo (*Lisboa: Arcádia, 1960).
No envelope onde se encontram arquivadas estas imagens lê-se, "conf, com professor José Mattos".

430 O esboço de uma carta de março de 1977, destinada à comissão directiva da Escola Artes Decorativas Soares Reis, indicia um

Figura 68
Autor desconhecido, *Conferência*, [circa 1974-75], Escola Artística Soares dos Reis, Impressão fotográfica analógica, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

3.5 A fotografia

> Querida Manelinha. Depois de um agradável banho, aqui estou no quarto dos meus papéis. São 9h da manha. Olho através da janela e vejo a vegetação envolvida por um denso nevoeiro que confere uma certa beleza. A oliveira tão próxima de mim já se apresenta mal definida. O pinhal da quinta, esse coitado, desapareceu...
> (Monteiro, 1984)

Os escritos pessoais de Maria Alzira são atravessados por um olhar fotográfico romantizado, permitindo a leitura, particularmente das cartas dirigidas à sobrinha Manuela Cunha assim como a observação das imagens por si produzidas, aflorar a perspectiva de uma fotografia que se autonomiza das artes gráficas mas com centralidade para a utilização da técnica de colódio húmido e do processo de fotogravura monocromática.

Nos documentos autobiográficos, Maria Alzira nomeia a sua produção fotográfica enquanto,

ambiente relativamente delatório. Nela, Maria Alzira redige a sua defesa face a um possível desentendimento com a, "senhora D. Maria Helena, a senhora D. Milza e as restantes senhoras da secretaria", em razão de ter reagido verbalmente em defesa de um conjunto de colegas, "O sentido de justiça a que me refiro, envolve alguns reparos, que apontam para um certo tratamento de dureza, por parte da Senhora D. Milza, sobre colegas que eu estimo, e respeito como homens e como valores profissionais. Todavia, reconheço que agi impulsivamente sem reflectir o suficiente. Hoje, de forma alguma seria capaz de o fazer, pois considero como mais leal, mais digno e mais humanamente certo, o reparo directo." (Monteiro, 1977)
Terminando a carta por, "Declaro-me profundamente traída nos meus propósitos de sempre, e tranquilizo-me na certeza de que a Exmª Comissão Directiva, saberá interpretar a minha intenção, bem como solucionar este caso com a inteligência requeridas e que eu muito *desejo.*"

"os seus próprios originais", não se encontrando referências teóricas e conceptuais em termos de composição, géneros fotográficos ou temáticas experimentadas. E se a questão da história da fotografia e a sua aplicação ao ensino, assumem a partir do final da década de setenta um espaço central na sua investigação, como o demonstram as obras que encontramos na sua biblioteca, *Historia de la fotografía en el siglo XX- de la fotografía artística al periodismo gráfico (*1978) de Peter Tausk e a pequena H*istória da Fotografia- ciência para gente nova* (1952) de Rómulo de Carvalho[431]. A questão da teoria fotográfica, será estudada por Maria Alzira em pequenas publicações que abordam a História da Fotografia da *Kodak Pathé Pari*s e da *Eastman Kodak,* respectivamente em francês e inglês e que colocam em destaque a dictomia entre as histórias francófona e anglosaxónica e o enfoque dado a alguns dos personagens dessa trajectória[432].

Em português, estuda a brochura *Marcos Históricos*[433] que estabelece uma correspondência entre a cronologia técnica da empresa Kodak e uma história da fotografia centrada nas técnicas, processos e figuras centrais dessa estrutura, assim como a pequena publicação *Duas Épocas* do centro de ensino por correspondência Álvaro Torrão[434]*,* na qual por entre artigos sobre diversas temáticas fotográficas surgem anúncios das formações nessa área oferecidas.

Por outro lado, num conjunto das anotações de Maria Alzira, encontramos descritas as temáticas da solarização e da *pinhole* com referência ao vulgarizador da fotografia técnica Langford, apontando numa outra, a obra de carácter pedagógico infanto-juvenil "Voyage autour d'un appareil photo"(Erik e Guida, 1942), escrevendo o inesperado, "Sequência a partir da ignorância, no ensino da FOTOGRAFIA" (Monteiro, s/d).

431 Peter Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978).
Rómulo de Carvalho, *História da Fotografia: ciência para gente nova (*Coimbra: Atlântida Editora, S.A. R. L. , 1976).

432 Centrando-se no caso da tradição fotográfica norte-americana, nas figuras individuais e em particular nos homens com habilidade comercial.

433 Kodak, *Marcos Históricos da Organização Kodak,* [s/d, s/l], Kodak.

434 *Centro de ensino Álvaro Torrão, Duas Épocas* ([s/d], Lisboa: Centro de ensino Álvaro Torrão.

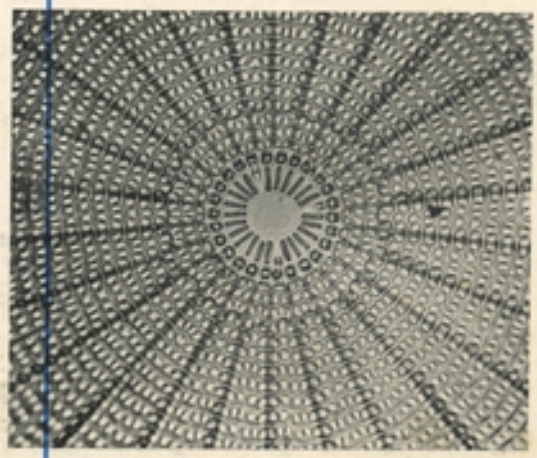
HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

SOMMAIRE

- Les origines 1
- L'invention de la photographie ... 2
- Les premiers procédés 6
- La naissance d'une industrie 12
- La couleur 16
- L'image animée 23
- Aujourd'hui 30
- Quelques dates 34

Comment pourrait-on mieux évoquer la séduction d'un matin de printemps à Paris que ne l'a fait Puyo dans cette photo au flou artistique étudié ?

Mais l'objectif photographique peut quitter le rêve pour scruter, de son œil diabolique, les mystères cachés de la nature ainsi que nous le révèle cette photo d'une algue microscopique de Dragesco.



Les photographies appartiennent à :

— la Société Française de Photographie;
— la Cinémathèque Française, la George Eastman House, l'Observatoire du Mont-Wilson, aux Archives Photographiques, la Bibliothèque Nationale, Laboratoire du Musée du Louvre;
— l'Institut Géographique National, la Revue " Science et Vie ", la Shell Aviation News;
— M. G. Penso, Von Haven - Rapho, M. Bille, M. Le Fauconnier, M. D. Rebikoff.

L'article intitulé " Aujourd'hui " a été rédigé par P. Barbotin.
L'article intitulé " L'image animée " est de R. Seube.
Le tableau chronologique a été préparé par J.-P. Lalanne, d'après *La Technique Photographique* de L.-P. Clerc et *The History of Photography* par Beaumont Newhall.

Mise en pages : C. Combal — Imprimerie Julien Frazier.

La reproduction de nos articles doit être soumise à notre autorisation.

Gérant : J. LEGAY
KODAK-PATHÉ, 37, avenue Montaigne, 37 — PARIS

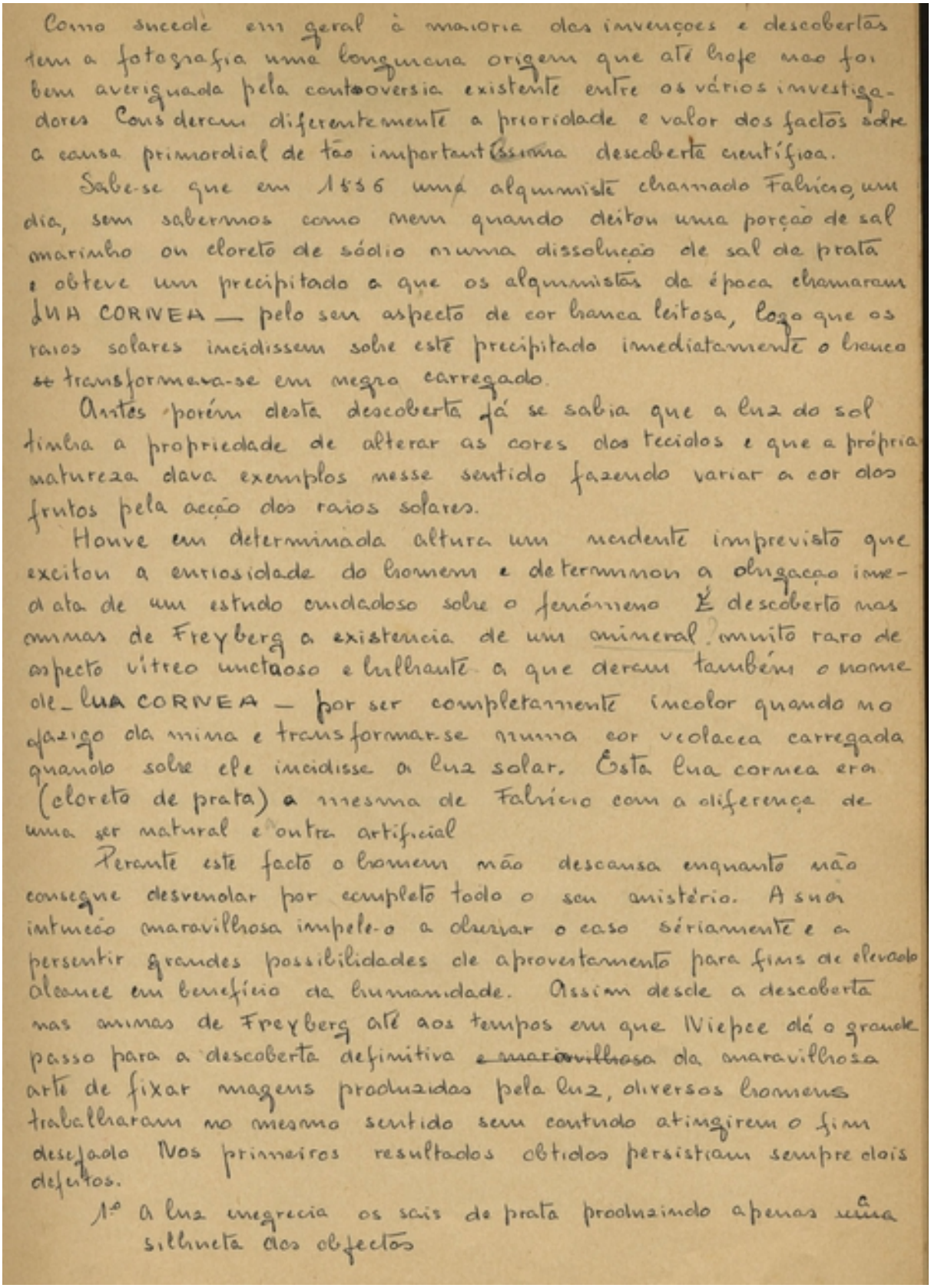
Figura 69
KODAK-PATHÉ, *Histoire de la photographie - Sommaire,* [s/d], Paris, Revista impressão cor, Colecção família Monteiro

No seu postal biográfico, refere a autonomização da fotografia face à gravura, afirmando que "trata as imagens na linha das transformações", "pesquisa e impulsiona a criação de fotogramas" vindo a introduzir a nomenclatura *fotografia normal*[435] que explicita do seguinte modo, "Ao considerarmos racionalmente a fotografia normal como preâmbulo inerente à preparação das matrizes para qualquer um dos sistemas de fotogravura: relevográfico, plenográfico, ocográfico, colocamo-la em primeiro plano no currículo oficial. "(Monteiro, [s/d])

Quanto ao manuscrito *Princípios sumários sobre a história da gravura, da fotografia e suas origens*[436] (Monteiro, [s/d]) - considerando-se a hipótese da sua produção acontecer no contexto da formação de 1983[437] - nele Maria Alzira traça o desenho de uma cronologia histórica e global da Fotografia e, tal como na bibliografia por si consultada, a linha narrativa estrutura-se em torno dos processos, das técnicas e figuras dessa história.

Inicia o capítulo *"a fotografia, sua origem e evolução"* por Ibn al Haitam[438] e o seu estudo da projecção circular dos raios luminosos através de uma abertura estreita, abordando de seguida o princípio da formação da imagem desenvolvido por Leonardo da Vinci em 1457 na obra *A magia Naturalie*[439]. Dedicando um espaço considerável às experimentações da primeira metade do século XIX na Europa, com especial magnificação da vida e obra de Nicéphore Niépce (1765-1833), sendo abordando igualmente Louis Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877) e descrevendo com algum detalhe os processos de colódio húmido e de gelatina de brometo de prata[440].

435 A discussão em torno dos conceitos de *fotografia normal* e *fotografia aplicada*, será analisada no capítulo seguinte.
436 Documento com dezoito páginas.
437 E que mais à frente detalharemos.
438 Óptico árabe do século XI.
439 A referência correcta é *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium* escrito de Giovanni Battista della Porta, de 1558. Consideramos que a referência a Leonardo da Vinci no quadro de uma cronologia da fotografia, deve enquadrar a sua formulação do fenómeno da câmara obscura, apresentada na obra *Codex Atlanticus* (1452-1519).
440 O colódio teve um papel central na prática profissional de Maria Alzira, como a profusão de fórmulas por si guardadas permite observar. A heterogeneidade de tamanhos, tonalidades de papel, mudanças de caligrafia e de técnicas de escrita utilizadas, indicia ainda que a produção desses manuscritos aconteceu em temporalidades distintas e por autores diferentes, apresentando a maioria dos documentos manuscritos no entanto, a letra de Maria Alzira, questão que abordaremos no capítulo seguinte.



Como sucede em geral à maioria das invenções e descobertas tem a fotografia uma longuncua origem que até hoje nao foi bem averiguada pela contoversia existente entre os vários investigadores Consderam diferentemente a prioridade e valor dos factos sobre a causa primordial de tão importantíssima descoberta científica.

Sabe-se que em 1556 um alquimista chamado Fabricio, um dia, sem sabermos como nem quando deitou uma porção de sal marinho ou cloreto de sódio numa dissolução de sal de prata e obteve um precipitado a que os alquimistas da época chamaram LUA CORNEA — pelo seu aspecto de cor branca leitosa, logo que os raios solares incidissem sobre este precipitado imediatamente o branco se transformava-se em negro carregado.

Antes porém desta descoberta já se sabia que a luz do sol tinha a propriedade de alterar as cores dos tecidos e que a própria natureza dava exemplos nesse sentido fazendo variar a cor dos frutos pela acção dos raios solares.

Houve em determinada altura um acidente imprevisto que excitou a curiosidade do homem e determinou a obrigação imediata de um estudo cuidadoso sobre o fenómeno É descoberto nas minas de Freyberg a existencia de um mineral muito raro de aspecto vitreo untuoso e brilhante a que deram também o nome de LUA CORNEA — por ser completamente incolor quando no fundo da mina e transformar-se numa cor violacea carregada quando sobre ele incidisse a luz solar. Esta lua cornea era (cloreto de prata) a mesma de Fabricio com a diferença de uma ser natural e outra artificial

Perante este facto o homem não descansa enquanto não consegue desvendar por completo todo o seu mistério. A sua intuição maravilhosa impele-o a observar o caso sèriamente e a persentir grandes possibilidades de aproveitamento para fins de elevado alcance em benefício da humanidade. Assim desde a descoberta nas minas de Freyberg até aos tempos em que Niepce dá o grande passo para a descoberta definitiva ~~e maravilhosa~~ da maravilhosa arte de fixar imagens produzidas pela luz, diversos homens trabalharam no mesmo sentido sem contudo atingirem o fim desejado Nos primeiros resultados obtidos persistiam sempre dois defeitos.

1º a luz enegrecia os sais de prata produzindo apenas uma silhueta dos objectos

Figura 70
Maria Alzira Monteiro, *Princípios sumários sobre a história da gravura, da fotografia e suas origens,* [s/d, s/l], Manuscrito a caneta, Colecção família Monteiro

Quanto à sua produção fotográfica, Maria Alzira realiza e agrega um conjunto de imagens vernaculares[441] da família e amigos, em almoços, jantares, aniversários, no Natal e nas férias; chave cronológica e contextual para esta construção biográfica, fixando-a num determinado eixo tempo-espaço enquanto estudante, adolescente, jovem adulta, mulher, mestra.

Figura 71
Ana Pereira, *Mecanismo de visualização de diapositivos com imagem de Maria Alzira*, 2022, Casa família Monteiro-Porto, Fotografia digital

No contexto destes registos sociais, as imagens em que a vemos na composição e aquelas em que por não a vermos julgamo-la atrás da máquina (figs.72 e 73), não parecem apontar uma diferenciação na forma de segurar a máquina, no para onde apontar e o que enquadrar.

441 Consideramos a fotografia vernacular no sentido de uma fotografia de carácter popular adereçando eventos quotidianos, mobilizando as declarações do curador Clément Chéroux, que a propósito da retrospetiva por si organizada e dedicada a Walker Evans, no Centro Pompidou em 2107, aborda a etimologia da palavra vernacular, explicitando a natureza da corrente fotográfica. Segundo este autor, a fotografia vernacular é toda a fotografia que não é arte, que é utilitária, doméstica e popular, sendo (o vernacular) uma noção que no contexto de uma contemporaneidade homogénea, deve ser defendida porque resiste a um sentimento e movimento de uniformização.
Chéroux estrutura uma explicação com base na etimologia da palavra e que nos interessa citar, "É uma palavra que vem do latim, então é útil fazer um pouco de etimologia latina. *Verna* descreve o escravo no direito romano. *Verna* é o escravo. Portanto, o vernacular é algo que serve, algo que é útil. *Vernaculus*, para ser mais preciso, é o escravo que nasce na casa. Não é o escravo que foi comprado no mercado. Portanto, o vernacular é também algo que pertence ao domínio do doméstico, que está ligado à casa e, depois, no direito romano, o escravo está no fundo da escala social e, portanto, o vernacular é sempre algo que é inferior, algo que é popular, distinto do sofisticado ou do aristocrático, poderíamos dizer. E eu acredito que essas três definições que podemos tirar da etimologia definem bastante bem o vernacular. O vernacular é utilitário, o vernacular é frequentemente doméstico, ligado a uma região, é local muitas vezes e, finalmente, o vernacular é popular." (3'06)
Entrevista Clément Chéroux em *Entretien - Mediapart,* disponível em https://www.youtube.com/watch?v=beG9V61S3Z8 consultado a 11 de setembro de 2024.

Figura 72 e 73
Eduardo Marques e Maria Alzira Monteiro, *Jantar de amigos e família*, [circa 1970], casa família Monteiro, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Quanto às imagens de Maria Alzira exteriores ao registo social vernacular, estimulam em nós leituras seriais e porventura unitárias em torno da composição fotográfica, da temática e da existência ou não de um *olhar fotográfico,* direccionando-nos para um questionamento em termos de autoria e criação artística. Algumas sequências fotográficas apresentam experimentações temáticas, de filmes e luz, como o caso de um filme diapositivo cor, exposto em experimentação sequencial num espaço exterior ajardinado e cuja condensação cronológica, visível nos vários fotogramas, aponta o quadro da experimentação de um filme e/ou iluminação, desencadeadora daquele tipo de produção fotográfica.

Figura 74 a 76
Maria Alzira Monteiro, s/título,[s/d], Casa de Maria Alzira - Porto, Positivo digital a partir de diapositivos cor 35mm, Colecção família Monteiro

> Querida Manuela (...) Tenho estudado um pouco sobre a teoria e a prática da fotografia (...) Chegou o tempo que eu receava. Felizmente não por falta de capacidade, mas por falta de tempo para treinar
> (Monteiro, 1984)

O estudo da fotografia foi um processo constante ao longo da vida de Maria Alzira Monteiro, tendo a sua aprendizagem fotográfica enquanto jovem estudante assim como o trabalho

fotográfico desenvolvido nos seus primeiros anos enquanto mestra, acontecido sob o domínio das câmaras de grande formato - 13x18cm e 9x12cm, incluindo as máquinas técnicas/gráficas - e de médio formato. Um conjunto de anotações técnicas (fig.77), cuja produção balizamos entre o final dos anos sessenta e os anos oitenta[442], materializa por sua vez a experimentação com o formato de 35 mm, com indicações de diafragmas e truques necessários para trabalhar com a folga de uma objetiva em concreto, identificação dos programas da máquina *Topcon,* correspondência entre diafragmas e flash eletrónico, informações sobre filtros, especificações de filmes como o *HP3* e o *FP3* e dados técnicos de ampliações fotográficas.

Figura 77
Maria Alzira Monteiro, s/título, [1964], Casa Maria Alzira - Porto, Agenda com indicações técnica fotográfica, Colecção família Monteiro

As anotações existentes na agenda acima reproduzida (fig.77) sobre o filme *Agfa* diapositivo color CT8 de sensibilidade 50, com indicação de diafragma e correspondência de focagem em metros, colocam-nos na direcção da imagem seguinte.

442 Correspondendo 1964 à data da agenda, 1967 à data de um folheto encontrado no interior desta agenda e 1984 a data da carta à sobrinha Manuela que refere um movimento de experimentação técnica próximo do descrito.

Figura 78
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Sendo verdade que enquanto alguns conjuntos de impressões de retratos familiares (fig.79), permitem constatar etapas do processo laboratorial a preto e branco e diferenças de exposição, contraste e papel, as legendas existentes em dezena e meia de caixas de slides, indiciam uma organização e inventariação do material fotográfico produzido, em suma, uma experimentação que pela nomeação e escrita, se fixa.

Figura 79
Maria Alzira Monteiro, s/título, [circa anos 60], Casa de Maria Alzira - Porto, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Observamos ainda duas experimentações isoladas: o retrato de três crianças no meio de uma clareira de sol com roupas rasgadas, cuja impressão em papel se encontra unicamente na colecção da família (fig. 80) e uma natureza-morta mimetizando uma cena nocturna de festa, amplamente reproduzida em diversas técnicas de impressão, papéis e formatos e que trespassa

todas as colecções analisadas (fig. 81)[443].

Figura 80
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

443 Não encontramos em nenhuma das colecções analisadas, nem o negativo nem qualquer indicação escrita sobre esta imagem. Segundo Lopes Cardoso, esta natureza morta enquadra-se nas experiências com colódio húmido realizadas por Maria Alzira nos anos oitenta e que a mestra dará nota no seu postal autobiográfico, "desde o colódio às peliculas argênticas, processo de reprodução fotomecânica monocromática e cor plana utilizando por vezes os seus originais (Monteiro, 1990)."

Figura 81
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Negativo vidro 9x12 cm, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Por último, observamos ainda um conjunto de paisagens e retratos estivais, em diapositivo cor, nos quais a desconstrução narrativa e estética adoptada na composição fotográfica, parece dialogar com as alterações cromáticas que as imagens adquiriram com o tempo[444].

444 Uma parte destas imagens remetem para um contexto de férias estivais, algumas apontando um contexto geográfico exterior ao espaço de Portugal continental. No verão de 1971, Maria Alzira solicita autorização governamental para se ausentar do país de forma a visitar Espanha com a irmã e uns primos, e um ofício de 10 de agosto de 1971 do director da Escola de Artes Decorativas Soares Reis dirigido à direcção geral do ensino técnico, expressa, "a mestra principal do curso de gravador fotoquímico desta escola, Maria Alzira Monteiro da Cunha, solicita autorização para se deslocar ao estrangeiro no período de férias grandes nos termos do disposto no artº 43 do decreto nº 46 748, de 15/12/1965, e cumprindo o estabelecido no Decreto nº 48 756, de 11/12/1968."
E em resposta, um ofício da direcção geral do ensino técnico profissional dirigida ao director da Escola de Artes Decorativas Soares

Reis com a data de 16 agosto 1971, descreve a autorização acordada à professora para ausentar-se do país, devendo estar de regresso até ao dia 20 de setembro.

Figura 82 a 90
[Maria Alzira Monteiro], s/título, [circa 1970-1980], Vários locais, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

3.6 Da prática à teoria

> gostaria que a vida me permitisse ainda realizar algo mais, noutros caminhos. Pena é que não possamos viver duas vezes.
> (Monteiro, 1984)

Até aos anos oitenta do século XX, a formação académica dos mestres do ensino técnico secundário passa maioritariamente pelas escolas industriais, pelas escolas de artes decorativas ou pelas oficinas profissionais, não incluindo[445] a passagem pelas escolas normais de educação ou universidades, questão essa que irá contribuir para a diferenciação em termos salariais e de estatuto profissional face aos restantes professores.

O *complemento de formação de trabalhos manuais e 12.º Grupo F- Artes Gráficas* implementado sob a tutela da Secretaria de Estado da Educação e Administração Escolar e que Maria Alzira inicia em 1982, teve por objectivo colmatar esta situação[446]. No entanto, e tal como dá conta numa carta de 18 de novembro de 1983, esse percurso formativo e de equivalências veio reforçar a tensão nas relações de poder no seio da escola e da sociedade.

> A escritora Fina d'Armada, escreveu uns três artigos para o Jornal de Notícias, contra os prof TM e 2ºgrupo e todo o processo em si, que são de bradar aos céus, tal é a pancadaria. Há quem pense em dar-lhe uma resposta. Sabemos bem que o processo não é correcto. Simplesmente ela desconhece muitas coisas. Neste momento entraram para a minha

445 Como o exemplifica o percurso académico de todos os mestres que trabalharam nas oficinas da Escola Soares dos Reis e com quem conversamos.

446 O Decreto- lei n.º 94/82 teve por objectivo validar a equiparação no quadro profissional dos professores de Trabalhos Manuais a professores, "A todos os professores de Trabalhos Manuais do ensino preparatório e do 12.º grupo do ensino secundário portadores de habilitação própria conferida por curso não superior e que se encontrem em exercício de funções docentes ou legalmente equiparadas, naquelas qualidades, à data da publicação do presente diploma é garantido o acesso ao 1º escalão das categorias de vencimentos a que se refere o artigo 8.o do Decreto-Lei n.o 513-M1/79, de 27 de Dezembro, nas condições definidas por este decreto lei."
A nenhum momento é utilizada a nomenclatura mestre, dado que desde 1977 - e como observado na biografia de Maria Alzira - estes tinham passado à categoria de Professor de Trabalhos Manuais e "exprimia-se a intenção de estruturar a carreira docente em «consonância com os novos modelos de formação de professores,incluindo neles, nomeadamente, o que se refere aos actuais professores de Trabalhos Manuais e do 12.º grupo do ensino secundário, como forma segura da revalorização que se pretende». (...) Com o presente diploma pretende-se concretizar essa intenção, no que se refere aos casos específicos identificados, ao mesmo tempo que se procura implementar uma primeira experiência de «complemento de formação»"
Em termos da estrutura destes cursos, são indicadas as componentes formativas, "cada um dos cursos integra uma componente de formação psicopedagógica e uma componente de formação científica geral. 2 - A componente de formação psicopedagógica será idêntica para todos os cursos de formação e abrange o tratamento das disciplinas ou das áreas de conhecimento constantes do quadro anexo ao presente diploma. 3 - A componente de formação científica diversificar-se-á para cada curso e, em cada caso, abrange o tratamento das disciplinas ou áreas de conhecimento constantes do quadro anexo a este decreto-lei. "
Explicitando-se ainda comprrenderem," a) A produção e remessa de documentação escrita; b) A produção de lições-síntese, sob a forma de emissão por rádio ou televisão; c) A organização de dois seminários presenciais; d) A montagem de um sistema de controle e recepção e exploração da documentação produzida."
Sendo ainda descrito o quadro de avaliação assim como as entidades a quem ela compete: " O aproveitamento individual em cada curso será expresso em termos de aprovação ou não aprovação. 2 - O esquema de avaliação do aproveitamento compreenderá:
a) Apreciação dos elementos de controle, recepção e exploração da documentação produzida;
b) Apreciação de actividades realizadas no decurso dos seminários presenciais;
c) Apresentação e discussão de um tema de base disciplinar ou interdisciplinar, no âmbito dos conteúdos programáticos das diversas disciplinas ou áreas de conhecimento de cada curso, escolhidos pelo candidato com a antecedência de 5 dias da sua apresentação e discussão, de entre 5 temas propostos."
Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/94-1982-608189m consultado a 20 março de 2025.

> escola dois bachareis para a área das madeiras, que não sabem pregar um prego. O titular da disciplina é que se aguenta. Algo está muito errado. Os portugueses não olham a meios termos. Enfim talvez um dia as coisas acertem.
> (Monteiro, 1983)

Analisamos um exercício escrito produzido por Maria Alzira nesse contexto, intitulado *A comunicação visual e as artes gráficas e fotográficas dos nossos dias* (1983), tratando-se do trabalho final realizado no quadro da disciplina de *Técnicas de Impressão e Composição*[447].

A este momento com 61 anos e apoiando-se na sua formação escolar e prática profissional, Maria Alzira enquadra o trabalho gráfico e fotográfico enquanto produção artística, estabelecendo ligações epistemológicas entre a sua prática e a sua pesquisa no domínio da pintura, gravura e fotografia, através de uma alavanca teórica alicerçada num pensamento de natureza metafísica sobre a existência humana. E, embora o pressuposto científico e a afirmação dos benefícios do progresso tecnológico estejam muito presentes ao longo do texto constituído por quatro capítulos temáticos e dezasseis sub-capítulos[448], o tom adoptado na introdução e conclusão é o da análise existencial.

Maria Alzira fixa a cidade como quadro geográfico da análise e nela o espaço profissional do desenhador gráfico, circunscrevendo o quadro restrito da imagem, distinguindo as imagens fixas das móveis e aflorando uma abordagem à problemática da mão, essencial numa análise ao ensino técnico, em particular na primeira metade do século XX[449] ao permitir estabelecer a ligação com o conceito de *homo faber*.

A introdução dos diferentes capítulos - tal como o texto no seu conjunto - apresentam uma escrita com algum grau de generalização, a que não será alheio o facto que a construção teórica não integrar o conjunto das actividades profissionais[450] de Maria Alzira e de não ter contado com

447 Quanto ao outro manuscrito já aqui analisado - *Princípios sumários sobre a história da gravura, da fotografia e suas origens* - não conseguimos estabelecer uma ligação sequencial entre ambos, considerando-se a possibilidade de ser o esboço de um trabalho teórico realizado no contexto desta formação.

448 O documento final tem dezasseis páginas, com a seguinte estrutura: o capítulo um corresponde à introdução; o capítulo dois intitulado *Os pintores e as artes gráficas* apresenta seis sub-capítulos *o impressionismo, estilo Liberty ou arte nova, Bauhaus, expressionismo, cubismo* e *gravur*a; o capítulo três denomina-se *Os pintores e a fotografia* e tem três sub-capítulos: *pintores fotógrafos, a arte cinética e a op-art* e *a pop art; a cidade contemporânea* constitui o título do quarto capítulo, com três sub-capítulos: o *desenhador gráfico, a imagem* e *as características da imagem;* o quinto capítulo *Imagens Fixas e Móveis* apresenta quatro sub-capítulos o *cartaz, o jornal, o cinema* e *a televisão.*
A conclusão constitui-se como sexto capítulo, terminando o trabalho pela bibliografia.

449 O capítulo quatro *A cidade contemporânea* abre com a citação de Oswald Spengler (1880-1936), "O homem se fez homem graças à mão" afirmando-se ainda que, "A mão do homem constitui o grande instrumento em todo o processo da comunicação visual." (Monteiro, 1983, p.9).
A questão da mão é um elemento relevante igualmente no ensino técnico praticado no século XX em Portugal, assentando com dinâmicas diferenciadas ao longo do tempo e apoiada na perspectiva do *homo faber* (como abordamos no capítulo dois).
No entanto, a referência a Oswald Spengler no tempo presente implica alguma atenção. Embora Maria Alzira trabalhe especificamente o livro *O homem e a técnica*, consideramos necessário referir no entanto a centralidade que a obra *A decadência do ocidente* (1918) deste autor ganhou no contexto europeu, no quadro do que se denomina ideologicamente por direita radical e extrema direita. E embora a ligação de Monteiro à Mocidade Portuguesa no quadro da EIIDH seja uma evidência factual, também o é a presença na sua biblioteca de obras materialistas e colectivistas, sendo possível ponderar a questão da consciência da globalidade da obra dos autores lidos e mais ainda, das ligações ideológicas que se estabelecerão em torno deles.
Oswald Spengler, *O homem e a técnica (*Guimarães: Guimarães & C.ª Editores, 1980).

450 As suas aulas eram exclusivamente práticas e técnicas, embora a sua escolarização não tenha contemplado a frequência do ensino universitário. José Rego, Lopes Cardoso e Manuel Ramos, antigos professores da EASR respectivamente de *Fotografia, Fotografia e retoque de positivos e negativos* e *Serigrafia,* balizam o quadro da produção teórica de Maria Alzira na escola Soares dos Reis, ao afirmarem que as diversas áreas incluídas no departamento que geria não possuíam manuais para o ensino, existindo sim os apontamentos por si redigidos e que serviam como base teórica, didáctica e pedagógica para o conjunto de mestres do departamento, "Havia o programa e apontamentos muito cuidados escritos pela professora.(...) Relativamente a apontamentos da

orientação científica externa. E numa ainda que sucinta análise da introdução, atendemos às palavras e expressões usadas e às ligações epistemológicas tecidas: *homem, fenómeno, luz, cor, visão, razão para viver, história da ciência, criação, olho humano, máquina fotográfica, olhos, cérebro, informação, actividade neuronal, segundo mundo de luz, novo mundo da luz artificial, arte, ciência, técnica, novos mundos, McLuhan, "comunicar significa ligar os seres através do espaço e do tempo", "um simultâneo emissor e receptor", "o homem que gesticula e fala é o primeiro medium audiovisual", "libertar-se de si próprio e do seu meio ambiente", "pela transposição e materialização das suas emoções e dos seus pensamentos", "mensagens independentes da sua presença", "esforço milenário" e "libertação humana" (*Monteiro, 1983, pp.1-2*).*

Em primeiro lugar, é imediata a constatação que a abordagem escolhida face à fotografia e às restantes temáticas desenvolvidas, é antropocêntrica e n e l a *humanidade* e *h o m e m* são designações e noções que se fundem, sendo igualmente verdade que o campo lexical que Maria Alzira usa, deriva de um pensamento que se filia no campo das ciências exactas, como as palavras fenómeno, luz, cor e visão delimitam, com particular destaque para a física, a actividade neuronal, o estudo da comunicação de massas assim como para campos e conceitos à altura no seu início em termos de exploração e divulgação, como o estudo dos novos meios de comunicação digitais, a robótica e o transhumanismo, e que as expressões "mensagens independentes da sua presença" ou "libertar-se de si próprio e do seu meio ambiente" exemplificam.

Aliado a este posicionamento científico, a introdução é atravessada pela ideia de busca de sentido para a existência, materializada na escrita enquanto "a razão para viver", "comunicar significa ligar os seres através do espaço e do tempo" ou o conceito agregador da "libertação humana"[451].

Um ponto de vista político é igualmente esboçado por Maria Alzira, quando debate o quadro social e económico que enquadra o seu trajecto profissional e o papel que a gravura química e a fotografia ocupam no ensino que pratica, sob a perspectiva de uma configuração laboral observante de vínculos sociais entre o povo e a elite e de pontes tecnológicas entre o artesanato e a arte tradicional.

Refere também Herbert Read[452] e a ideia da construção artística enquanto materialização de um conjunto relativamente indefinido de ligações possíveis entre "formas, superfícies e massas" que podem originar um conjunto relativamente indefinido de sensações, agradáveis na sua presença e de desconforto, repulsa ou indiferença na sua ausência. E embora possamos enquadrar

Profª. Maria Alzira, tenho a noção que os mesmos teriam sido guardados na altura em que ela se reformou mas como lhe disse eu só passei a director de instalações passado algum tempo. Nesse intervalo não sei quem mais poderia ter guardado os referidos apontamentos. Sei que na altura (eu nunca faria isso) tudo se escondia para não se perder e não eram transmitidas informações onde poderiam estar guardadas essas memórias. Sempre me retirei desses modos de pensar e como tal, as "coisas" podem não ter desaparecido mas terem sido, como disse, guardadas e entretanto os professores foram reformando-se. " (Jorge Rego, 2020)

451 A ideia da humanidade procurar ou encontrar na ciência um sentido para a vida, estabelece igualmente o tom do segundo capítulo *Pintores e Artes Gráficas,* "Foi sempre o homem, o homem artista, que através da expressão dos seus pensamentos e das suas emoções soube tornar a vida mais bela ao recriar a própria realidade, insuflando-lhe o seu toque de poética beleza." (Monteiro, 1983, p.3)

452 Precursor da educação pela arte, abordado no capítulo dois desta tese.

a citação num campo de generalização simplista e emotiva, podemos igualmente estabelecer ligações de sentido entre vida, arte, beleza do quotidiano e a noção exposta na introdução: de que é possível encontrar na arte um sentido para a vida, potenciando a criação de uma realidade mais bela do que a existente[453].

Maria Alzira aborda de seguida a gravura enquanto sub-capítulo, adentrando no campo lexical da semiótica ao afirmar que esta (a gravura) funciona como um índice de cultura que perpetua o desenho enquanto linguagem universal. Sem explicitar o termo índice, estabelece uma ligação concreta com a sua experiência académica e profissional ao afirmar que, "em qualquer país, (a gravura) atingiu o seu apogeu sempre que os artistas-pintores-gravadores, dirigiram ou cuidaram eles próprios da sua gravação"(*ibidem*) numa referenciação que embora pouco desenvolvida interliga-se com a ideia que atravessa este trabalho, a de uma oposição entre o contexto popular da fotogravura e da fotografia e o contexto elitista que, segundo a própria, caracterizava a "arte" do início do século XX[454].

O tema da fotografia é introduzido de forma sucinta no capítulo terceiro, "Nos seus primórdios, a Fotografia foi encarada como um simples "instrumento" de registo. Hoje, pode ser, por direito próprio considerada um meio de criação artística." (*ibidem,*p.7)

Sublinhando um pensamento científico e artístico que investiga e cria, afirmando que as disciplinas do saber humano, "podem encontrar motivos de inspiração nas estruturas dos microorganismos ou nas imagens das galáxias distantes." (*ibidem*) Apontando uma concepção de auto-suficiência da técnica fotográfica ou pelo menos, das potencialidades da máquina face aos operadores humanos, "A máquina fotográfica regista movimentos que os nossos sentidos não podem captar. " (*ibidem*)

Estabelece uma comparação qualitativa entre imagem fotográfica e imagem em movimento de carácter documental ao afirmar que, "A imagem congelada pode ser mais convincente do que um documentário filmado" (*ibidem)* expressando que, "Stelzer lembra que a história da fotografia e a história da arte apresentam mudanças de estilo e que estas, nas suas linhas essenciais se desenvolveram em consonância com a pintura."(*ibidem*)[455]

453 Permitindo integrar a discussão em torno dos discursos salvacionistas na arte e na educação artística abordada em *As narrativas do génio e da salvação: a invenção do olhar e fabricação da mão na Educação e no Ensino das Artes Visuais em Portugal (de finais de XVIII à primeira metade do século XX)*, "A arte entra num processo de auto-referencial idade, a partir daquele que é o seu arquivo. Ao desligar-se da necessidade de "dizer" de um outro modo aquilo que era dado pelo recurso às palavras, a arte na modernidade aproxima-se do indizível. É nesta transcendência sublime que o artista se torna num outro tipo de herói, num outro tipo de génio, num autor: ele é aquele que é capaz de dizer aquilo que está vedado aos outros homens, a partir de si mesmo. Mas aquilo que a modernidade possibilita é a anomia: cada artista fala a sua linguagem (o seu estilo), embora o seu ponto de partida seja a própria arte." (Martins, 2011, p. 86)
Catarina Martins, *As Narrativas do Génio e da Salvação: A Invenção do Olhar e Fabricação da Mão na Educação e no Ensino das Artes Visuais em Portugal (de Finais do Século XVIII à Primeira Metade do Século XX)* (Tese de Doutoramento em Educação, Área de Especialização em História da Educação, Instituto da Educação, Universidade de Lisboa, 2011).

454 Nomeia alguns artistas e gravadores europeus "do nosso século", indicando no contexto português os artistas que considera importantes em termos da utilização da gravura, sem no entanto estabelecer qualquer ligação entre os diversos artistas e os movimentos artísticos nomeados. Define as áreas específicas da gravura utilizadas: o buril desenvolvido por Luso-brasileiro; a água-forte por Jean- Frélant, António Costa, Abel Salazar e Picasso, tendo o artista catalão trabalhado igualmente a água tinta; a ponta seca desenvolvida por Chacal e Diogo Macedo e a xilogravura por Abel Manta e Dórdio Gomes.

455 Partindo de seguida para uma explicitação sucinta da arte cinética ou , "OP-Art" e que, legitimada pela referenciação de Stelzer, lhe permite fazer uma espécie de fechamento de círculo abordando os fundamentos ópticos da fotografia, em particular a questão da luz que permite tornar evidente "uma aproximação entre a arte, a ciência a e técnica "(Monteiro, 1983, p.8) e ainda que, "elevam a luz móvel à categoria de uma nova expressão plástica. A recente arte cinética, de características muito próprias, passa a ser integrada na produção industrial, no mundo do espectáculo e da televisão. " (*ibidem*)

> Era preciso tomar as imagens do quotidiano e não inventá-las. Utilizavam-se como elemento característico fotografias da imprensa periódica. (...) utiliza-se a Serigrafia, a fotocolagem(...) Estabelece-se ligação com a estética industrial.
> (*ibidem*, p.8)

A abordagem à fotografia mantém-se ao longo do texto num registo pragmático e abrangente, "qualquer fotografia é um tipo de imagem que define duas características: reprodução da realidade através do registo mecânico e conteúdo de expressão (*ibidem*, p.12)[456], construindo um outro eixo de análise em torno da imagem e avançando, sem explicitar, questões como "a imagem altera costumes e influencia pessoas e nações", "a imagem constitui também uma mensagem portadora de uma linguagem própria" com uma grande latitude de interpretações "de acordo com a sociedade em que está inserida, a cultura, a época" e ainda as leituras tecnológicas, psicológicas, sociológicas e políticas"[457].

Quanto à conclusão, assume a forma de constatação do presente profetizando o futuro, "A terra já não basta. (...) precisa de aprender novas linguagens. (...) o nosso planeta cobrir-se-á de milhares de computadores, o que multiplicará de forma avassaladora, as possibilidades de tratamento das informações. (...) A máquina fotográfica que desempenha um papel importante na investigação submarina, subterrânea e espacial, ajudará a revelar "o segredo da matéria." (*ibidem*, p.16)[458], terminando com uma citação de Saint-Exupéry, "O Homem é aquele que tem em si outro maior que ele "Sejamos esse outro e não esqueçamos o nosso semelhante." (*ibidem*, p.16)

A coexistência de um pensamento metafísico - na introdução e na conclusão - no contexto de um trabalho marcado pelo pressuposto científico e pela afirmação dos benefícios do progresso tecnológico, a par da afirmação de que o fim último da existência humana não obedece ao mesmo carácter antropocêntrico da vida, sendo exclusivamente dependente de um criador divino que lhe é exterior, colocamo-la em paralelo com o pensamento de Maria de Lourdes Pintassilgo (1930-2004) e a co-existência de um elemento religioso a par de uma abordagem técnico-científica mas também com o conceito de *racionalidade metafísica* avançada por Mohamed Amer Meziane e por ele definida como um posicionamento possível no quadro do pensamento crítico (que distingue do modelo positivista cientista) equidistante entre a modernidade tecnocientífica e as religiões institucionais[459].

---

456 Aborda o desenvolvimento das revistas ilustradas e da proliferação e democratização do acesso e uso da fotografia e aqui, como em diversos outros momentos do texto, é elevado o número de eixos de análise iniciados e sobre os quais teria sido interessante debruçar o olhar: o ponto de vista histórico sobre as revistas ilustradas, o repórter, as agências fotográficas, o mercado da arte fotográfica, o ensino da fotografia, a questão do livro de fotografia e por último a democratização da fotografia.

457 Refere o jornal, o cinema e a televisão: " Em qualquer rua, em qualquer espaço, na privacidade de cada um, a imagem do scriptovisual, está presente. É preciso que esta presença avassaladora do Cartaz, do Livro, do Jornal, do Cinema e da Televisão, reúna em si, qualidades tendentes a alcançar objectivos dignificantes, para a vida de cada homem." (*ibidem*)

458 Descrevendo os avanços em termos das artes gráficas, dando o exemplo de áreas como a rectificação de cor, a fotocomposição e a impressão que a esse momento são já comandadas por computador: "Em breve será possível a comunicação por laser. Vislumbram-se suspeitos avanços na teoria e no conteúdo das imagens. A televisão dará à informação um poder imprevisível. Possam os meios tecnológicos contribuir para a que a comunicação homem-homens adquira uma nova e benéfica dimensão?" (*ibidem*)

459 O filósofo francês Mohamed Amer Meziane mobiliza o conceito de "double critique" do escritor marroquino Abdelkabir Khatibi (1938-2009), desenvolvendo a proposta de racionalidade metafísica enquanto possibilidade, necessidade, de num exercício de

Finalizado o ensaio, Maria Alzira solicita em fevereiro de 1983, o adiantamento da sua apresentação, sendo a sua aprovação publicada em Diário da República[460]. Mas numa carta de dezoito de novembro de 1983 reconhece, "não ter atingido completamente a minha intenção inicial. Gastei demasiado tempo em adquirir conhecimentos, terminado o trabalho que eu considero uma boa experiência, precisava de tempo para realizar outro trabalho, mas já não foi possível." (Monteiro, 1983)

Tecendo um ano mais tarde numa outra carta para a sobrinha Manuela Cunha, uma análise ao mesmo tempo objectiva e pessoal, na qual salienta a definição da investigação e da escrita como outro caminho possível para si, "Se outra compensação não vier, o prazer de realizar o trabalho, as palavras do professor e as tuas palavras de um modo muito particular já me bastam. (...) gostaria que a vida me permitisse ainda realizar algo mais, noutros caminhos. Pena é que não possamos viver duas vezes... o que sempre desejei sem possibilidade de realização, que por ti seja concretizado." (Monteiro, 1984).

3.7 Amigos, amigos, negócios incluídos

Essenciais na vida de Maria Alzira serão a família e os amigos, entre os quais Esmeralda Calvário. Nascida no Algarve, Esmeralda estuda pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e instala-se de seguida na cidade do Porto e paralelamente à sua profissão de professora de História de Arte na Escola Soares dos Reis, expõe regularmente o seu trabalho, estando ainda hoje representada em algumas colecções privadas[461].

Nos depoimentos de antigos colegas, o retrato da pintora e professora faz-se de forma unânime, "competente e muito respeitada, "alguém que se impunha nos homens. Todos a

pensamento crítico - distinto do "modelo positivista cientista - colocar de forma equidistante a modernidade tecnocientífica e as religiões institucionais.
Entrevista Mohamed Amer Meziane em *On s'autorise à penser* - MediaTv, disponível em https://www.lemediatv.fr/emissions/2023/colonisation-desastre-ecologique-face-a-la-religion-de-la-modernite-mohamed-amer-meziane-julien-thery-xEh_gqumRoO7VaptCu7eDw, consultada a 11 setembro de 2024.
A coexistência de um pensamento religioso com uma abordagem técnico-científica que encontramos em Maria Alzira, traduz-se igualmente na sua contemporânea Maria de Lourdes Pintassilgo (1930-2004), engenheira química, dirigente do movimento católico Graal, política e sintetizada nestas duas citações, "Identifico me, sim, com as palavras com que Jesus Cristo se apresentou, na sinagoga, ao citar a profecia de Isaías: "Vim anunciar a Boa Nova aos pobres, dar a vista aos cegos, libertar os cativos e redimir os oprimidos". Considero esta missão tão profundamente humana que pode realizar-se em múltiplos partidos desde que sejam inspirados por um humanismo profundo e pelo primado dado à libertação dos pobres e oprimidos."
E ainda, "influenciaram-me na necessidade que sempre experimentei, quer ao longo da universidade quer depois no exercício de outras actividades, de tentar compreender não só o mundo através da técnica, mas a própria civilização técnica em que vivemos na perspectiva a evolução do pensamento humano.
Maria de Lourdes Pintassilgo, *Sulcos do nosso querer comum (*Porto: Afrontamento, 1980), 73, 78-79.

460 Citação completa, "dando cumprimento ao exposto no decreto-lei nº.94/82 de 25 de março junto envio a vª Exª 1 ensaio da professora efectiva do 12º grupo- Maria Alzira Monteiro da Cunha, referente a Técnicas de composição e impressão. "
Maria Alzira envia o seu trabalho a José Cândido, professor da formação e autor de *Técnicas de Composição e de Impressão* (1982/83) *Técnicas de Composição e de Impressão*. Lisboa: Cursos de Complemento de Formação para Professores de Trabalhos Manuais e do 12.o Grupo/Organização da Secretaria de Estado da Educação e Administração Escolar, vols. 1 e 6
Uma cópia sublinhada do Diário da República (no registo biográfico de Monteiro) indica que os candidatos que frequentaram a 1ª fase do curso de complemento de formação para professores do 12 grupo nos termos do nº2 do artigo 8º do decreto-lei nº 94/82 de 25 de Março referente ao 12º grupo F (artes Gráficas), Eduardo Augusto Marques, Manuel Pedro Baptista Monteiro e Maria Alzira Monteiro da Cunha, são aprovados.

461 Encontramos a indicação de uma aguarela de Calvário num leilão da Leiloeira Corte Real em 2022, disponível em https://www.leiloeiracortereal.pt/web/leiloes/leiloes-presenciais-anteriores/leilao-presencial-0010-2022/166-esmeralda-calvario-detail, consultado a 18 de março de 2025.
Encontrando-se ainda quatro aguarelas desta pintora na plataforma Artprice, disponível em https://fr.artprice.com/artiste/760665/esmeralda-calvario, consultada a 18 de março de 2025.

respeitavam", "outra senhora, muito *low profile*, muito recatada", "uma pessoa encantadora de uma cultura geral muito abrangente e que se dedicou muito à história de arte", "em 1982-83 não havia livro e ela fez um trabalho fantástico que passava aos alunos. Em particular no que diz respeito à arte portuguesa, coligiu muito material que trazia de visitas de estudo", "uma estudiosa"[462].

Figura 91
Maria Alzira Monteiro, s/título, [circa 1980[463]], [Hotel D. Pedro - Póvoa de Varzim], Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Maria Alzira e Esmeralda partilham uma amizade fundada na afinidade religiosa, organizando segundo Manuel Ramos, visitas com os estudantes aos enfermos da cidade, numa beática prática alinhada aos modos mais conservadores do seu tempo.

A relação das duas mulheres, assenta igualmente na dedicação ao ensino e à arte, exemplificada na colaboração que empreendem para a produção dos dois tomos de *Noções de História da Arte (*1967) de Esmeralda Calvário[464], trabalho realizado sob a direcção de Maria Alzira Monteiro nas oficinas gráficas da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, em contexto de aula e com os estudantes (fig.93).

462 Segundo Natália Lobo, antiga professora de História da escola, "a professora Esmeralda Calvário, uma pessoa encantadora de uma cultura geral muito abrangente e que se dedicou muito à história de arte. Em 1982-83 não havia livro e ela fez um trabalho fantástico que passava aos alunos. Em particular no que diz respeito à arte portuguesa, coligiu muito material que trazia de visitas de estudo. Dava a cada aluno o que ess aluno precisava. Relação de tal humildade que fazia com que os alunos crescessem. Uma estudiosa."
Para Alberto Teixeira, antigo director e actualmente professor de matemática, "competente e muito respeitada. Era alguém que se impunha nos homens mesmo sendo mulher. Todos a respeitavam." Afirmando ainda que Esmerada Calvário adoptava uma postura pública próxima da de Maria Alzira, "havia uma espécie de barreira que não havia com outros professores das oficinas. Os alunos tinham um respeito que não derivava do medo. "

463 Na documentação da família Monteiro, encontra-se material de divulgação da exposição "Aguarelas" de Esmeralda Calvário, realizada no Hotel D. Pedro na Póvoa de Varzim, entre 28 março e 06 abril de 1980.

464 Esmeralda Calvário, *Noções de História da Arte 1ª Parte* (Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, 1967).

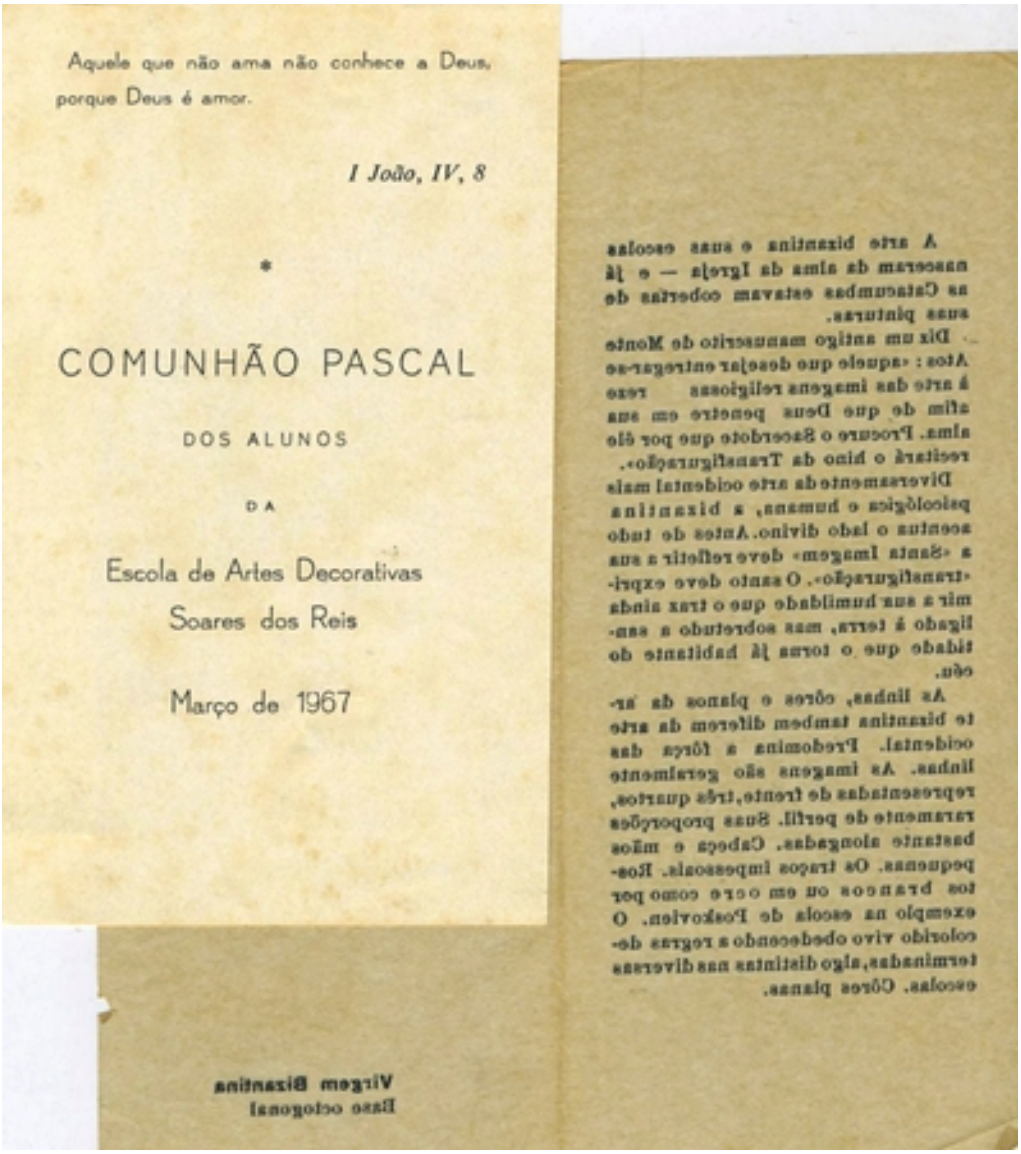


Figura 92
EADSR, *Comunhão Pascal dos alunos da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis Março de 1967*[465], 1967, Escola Soares dos Reis, Impressão papel, Colecção família Monteiro

465 Guardado no interior de uma agenda já aqui analisada.

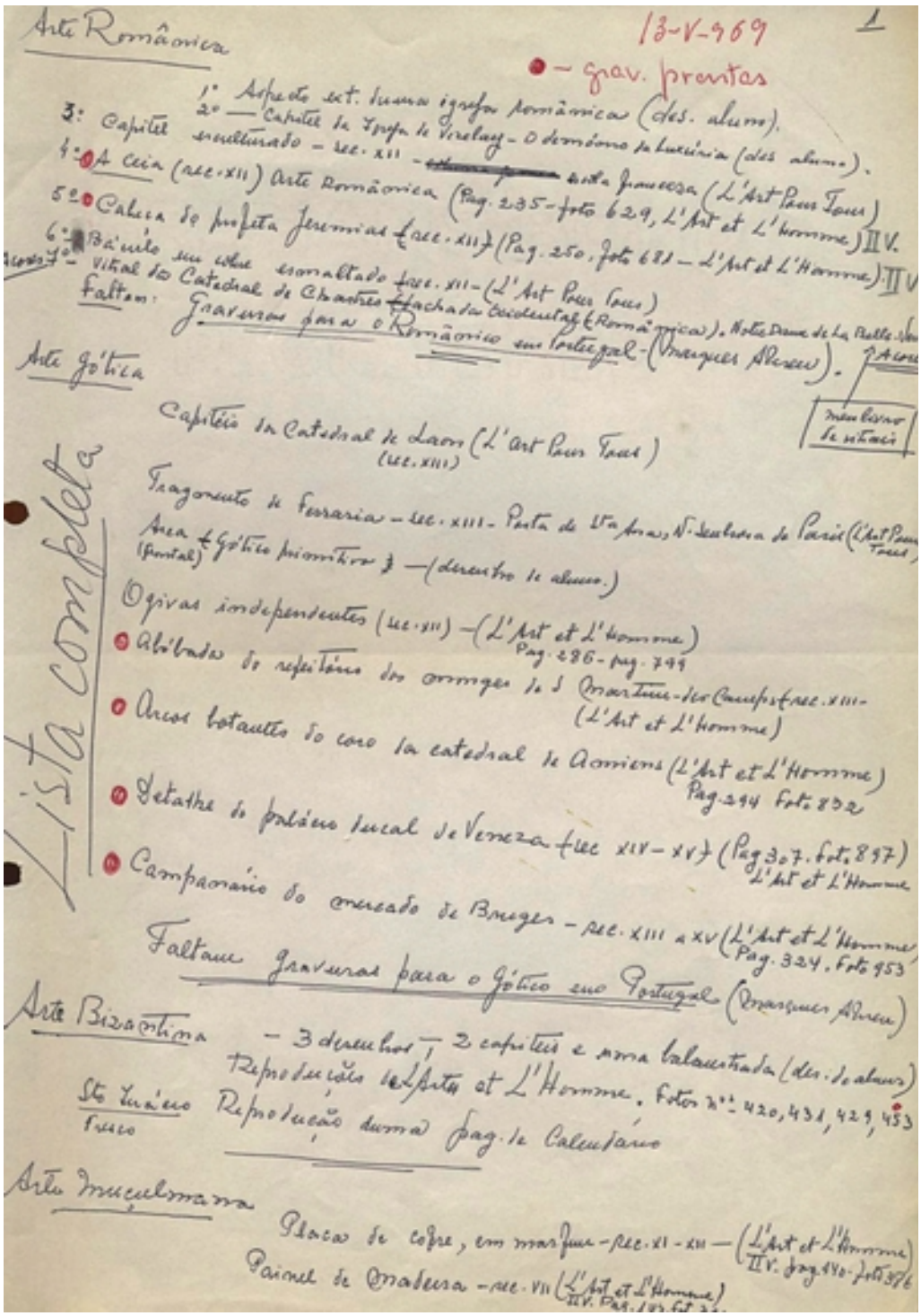


Figura 93
Maria Alzira Monteiro, Maquete livro de Esmeralda Calvário, [s/d], Escola Soares dos Reis, Manuscrito com caneta de quatro cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Da colaboração de Maria Alzira com dois outros amigos e colegas, Isolino Vaz (1922-1992), pintor e professor de História de Arte e o "compadre"[466] Eduardo Serafim Marques, professor de impressão tipográfica, surge uma pequena sociedade de produção de postais, cujos contornos legais desconhecemos.

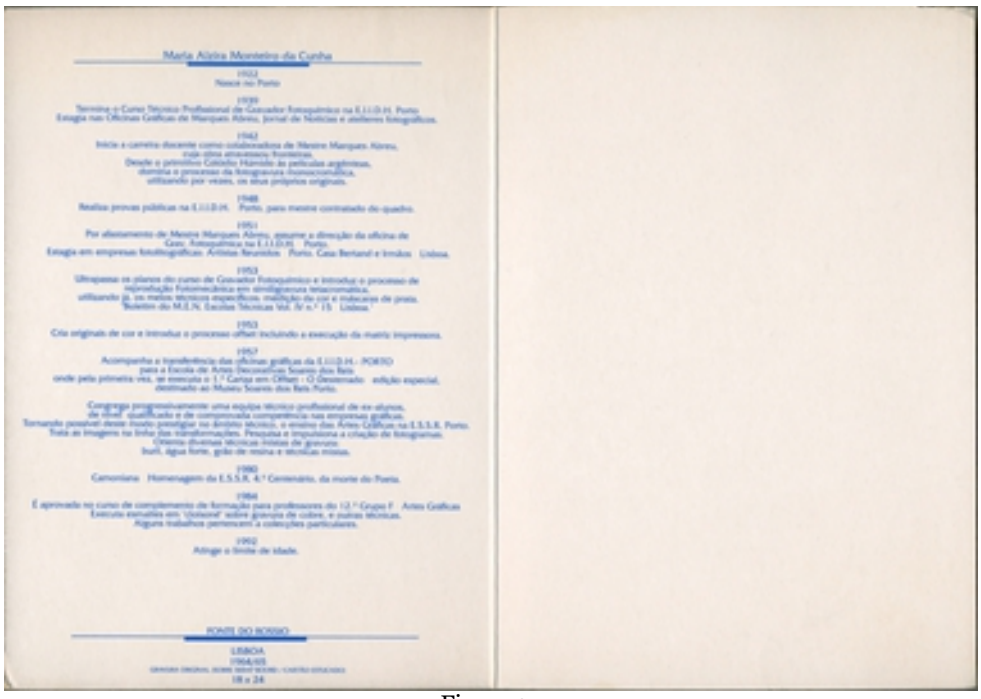
466 Numa carta de 1985 para a sobrinha Manuela, ao abordar a doença de Eduardo Marques, Maria Alzira refere-o como, "o amigo e compadre". Apesar das diligências seguidas, não conseguimos efectivar o contacto com a família de Serafim Marques e por isso não integramos mais dados biográficos de Serafim Marques.

A maioria dos exemplares de postais deste empreendimento encontrados nas colecções analisadas, não apresentam indicação de data, com excepção do postal dedicado a Maria Alzira Monteiro que consideramos ter sido produzido depois de 1992 - data da sua reforma - dado que essa informação está incluída no texto biográfico. Surgindo igualmente a indicação *Edição Especial Estúdio 3N e Greca Artes Gráficas para colecção "Artistas contemporâneos"* .

Num postal enviado ao amigo Isolino Vaz[467], em setembro de 1969, Maria Alzira aponta que, "O Serafim partiu para a Aguda. Segundo me disse já deu início às andanças cromáticas. O trabalho destinado à litografia terá de levar mais um encontrão no mês de Outubro para andar", deste modo apontando a possibilidade de a esse momento, a estrutura gráfica unindo os três amigos, estar já em funcionamento[468].

Figura 94
Maria Alzira Monteiro, *Fonte do Rossio Lisboa - 4 Edição Especial Estúdio 3N e Greca Artes Gráficas para colecção "Artistas contemporâneos"* [s/d. S/l.], Postal, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

467 Postal incluído na colecção de Isolino Vaz, enviado via email pela filha Elsa Vaz.
468 Segundo Elsa Vaz (filha de Isolino Vaz) esta "empresa" centrava-se na produção e comercialização de obras do seu pai Isolino Vaz,"Relação de amizade que era partilhada com Serafim Marques, que também estava envolvido na execução e comercialização dos postais da autoria de Isolino Vaz." (Vaz, 2024)


Maria Alzira Monteiro da Cunha

1922
Nasce no Porto

1939
Termina o Curso Técnico Profissional de Gravador Fotoquímico na E.I.I.D.H. Porto.
Estagia nas Oficinas Gráficas de Marques Abreu, Jornal de Notícias e ateliers fotográficos.

1942
Início e carreira docente como colaboradora de Mestre Marques Abreu.
[illegible]
Desde o primitivo Cinóstio Hamido às películas argênteas,
domina o processo da fotogravura monocromática,
utilizando por vezes, os seus próprios originais.

1948
Realiza provas públicas na E.I.I.D.H. Porto, para mestre contratado do quadro.

1951
Por afastamento de Mestre Marques Abreu, assume a direcção da oficina de
Gravo. Fotoquímica na E.I.I.D.H. Porto.
Estagia em empresas fotolitográficas: Artistas Reunidos Porto. Casa Bertrand e Irmãos Lisboa.

1953
Ultrapassa os planos do curso de Gravador Fotoquímico e introduz o processo de
reprodução Fotomecânica em simili-gravura tetracromática,
utilizando [illegible] os meios técnicos específicos, inalteração do cor e indicados de prata.
Boletim do M.E.N. Escolas Técnicas Vol. IV n.º 15 Lisboa.

1953
Cria originais de cor e introduz o processo offset incluindo a execução da matriz impressora.

1957
Acompanha a transferência das oficinas gráficas da E.I.I.D.H. - PORTO
para a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis
onde pela primeira vez, se executa o 1.º Cartaz em Offset - O Desconhecido - edição especial,
destinado ao Museu Soares dos Reis Porto.

Congrega progressivamente uma equipa técnico profissional de ex-alunos,
de nível qualificado e de comprovada competência nas empresas gráficas.
Tornando possível desse modo prestigiar no âmbito técnico, o ensino das Artes Gráficas na E.S.S.R. Porto.
Trata as imagens na linha das transformações. Pesquisa e impulsiona a criação de fotogravuras.
Cria/cria diversas técnicas mistas de gravura.
buril, água forte, grão de resina e técnicas mistas.

1980
Camoniana Homenagem da E.S.S.R. 4.º Centenário, da morte do Poeta.

1984
É aprovado no curso de complemento de formação para professores do 12.º Grupo F Artes Gráficas
Executa estudos em 'Ciclorama' sobre gravura de cobre, e outras técnicas.
Algumas trabalhos pertencem a colecções particulares.

1992
Atinge o limite de idade.

PONTE DO BOSSIO
LISBOA
1904/05
18 x 24

Figura 95
Maria Alzira Monteiro, *Maria Alzira Monteiro da Cunha,* [s/d, s/l.], Postal biográfico, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

E se Isolino Vaz parece ter sido para Maria Alzira Monteiro, uma influência determinante em termos artísticos - como podemos constatar nos livros por ele oferecidos que se encontram na sua biblioteca, nas visitas de estudo por este organizadas e registadas na publicação "O Meu Amigo" a museus da zona do Porto e na qual encontramos Maria Alzira no meio da audiência[469] assim como nas muitas actividades que com a irmã Maria Albina e os sobrinhos realizam com a família Vaz - o contacto com Serafim Marques e a família, será ainda mais próximo, sendo possível observá-los em cerca de duas décadas de fotografias vernaculares: nas férias, em refeições festivas, em passeios, numa conversa de café.

469 Número de Março de 1963, Museu de Arte Sacra do Seminário da Sé.

Figura 96 e 97
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Impressões fotográficas analógicas, Colecção família Monteiro

Nesta sociedade comercial - colocando-se a hipótese do nome ter sido *Estúdio 3N* tal com observamos nos postais - Isolino Vaz assume a criação das ilustrações, Eduardo Serafim Marques desempenha as funções de produtor gerindo o trabalho de impressão e Maria Alzira executa a totalidade das gravuras (na sua maioria zincogravuras) assim como algumas das ilustrações.

Produzem as colecções *Artistas contemporâneos*, híbrido entre portfólio e currículo e do qual já referimos o n.º4 dedicado a Maria Alzira assim como uma outra colecção, inteiramente dedicada à obra de ilustração de Isolino Vaz.

Figura 98
Maria Alzira Monteiro, *Nº4 e 25*, [s/d], Lisboa, Postais com variações de impressão, Impressão gráfica, Colecção família Monteiro

Figura 99
Maria Alzira Monteiro, *Sé e Casa dos Bicos,* [s/d], Lisboa, Matriz de gravura metal, Colecção família Monteiro

Figura 100
Maria Alzira Monteiro e Isolino Vaz, *Sé e Casa dos Bicos,* [s/d], Lisboa, Impressão gráfica postal a cores, Colecção família Monteiro

3.8 Os últimos anos

> se Deus quiser, seguiremos no dia 30...
> (Monteiro, 1985)

Ainda na década de oitenta, mais precisamente no verão de 1985, uma viagem a Paris, unindo Maria Alzira, a sobrinha Manuela Cunha e a sua mãe Luisa Cunha, é preparada em detalhe,

> Conforme se combinou, vou dar-te o ponto da situação quanto à viagem. Com alguma maçada, como sabes bem, está tudo decidido. Como a vida real é constituída de gostos e decepções, não estava certo fugir à regra. Assim, conseguimos reduções nos preços, eu por velhice. A mãe Luisa, porque tem uma filha emigrante. Óptimo Porém, nem conchettes, nem tão pouco, janelas. Como dos fracos não reza a história, se Deus quiser, seguiremos no dia 30, pelas 15h4/40 no comboio 314, de Campanhã, Chegada a Paris - Comboio 310- Austerlitz, 19h/15
> A falta de experiência conta muito na vida. (...) Desliguei-me da Escola no dia 14. Vou tentar apanhar umas horitas de sol, e preparar tudo, para em breve, se Deus o permitir, poder abraçar-te.
> (Monteiro, 15 agosto 1985)

A estadia entre o dia 30 de agosto e o dia 23 de setembro, contará com paragens turísticas e culturais no Museu do Louvre, no jardim de Tueleries, em Versalhes, pousando Maria Alzira e a sobrinha Manuela Cunha, o seu olhar fotográfico essencialmente na estatuária da capital francesa.

Figura 101
Maria Alzira Monteiro e Manuela Cunha, s/título, 1985, Paris, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 102
Maria Alzira Monteiro, *Manuela Cunha e Luisa Cunha,* 1985, Paris, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Entre setembro de 1985 e julho de 1986, Maria Alzira dará ainda conta da memória desses dias de passeio, assumindo a nostalgia um tom cada vez mais presente.

> Ainda com o pensamento ligado a tudo quanto aí deixei, já volvidos 5 dias, que me parecerem imensamente longos. O ingresso numa vida diferente, custa sempre. "
> (Monteiro, 28 setembro 1985)
>
> Recordamos muitas vezes aqueles belos dias em Paris. Por cá o frio vai aumentando. Enfim o inverno é triste mas inevitável.
> (Monteiro, 23 novembro 85)
>
> Quando falo em férias, surge de imediato à memória todos aqueles belos dias que vivemos juntas, dias inesquecíveis que "onde" perdurar por toda a vida!
> (Monteiro, 15 julho 1986)

Figura 103
Maria Alzira Monteiro e Manuela Cunha, s/título, 1985, Paris, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Durante os anos oitenta, as leituras de Maria Alzira englobam obras como *Arte Y*

fotografia. Contactos, influencias y efectos (Stelzer, 1982) e *Sub-homens e supermáquinas* (Kaufmann, 1978)[470] estudando igualmente os catálogos *Fotografia da Bauhaus* de 1984[471]e *Bauhausfotografie* de 1990.

Esta década representa igualmente mudanças no contexto escolar. Segundo Maria João Barros, aluna de Maria Alzira no início dos anos noventa[472], um choque geracional estava em curso no interior da instituição, opondo um desejo de simplificação por parte dos estudantes, a um ensino técnico altamente codificado e exigente, personificado numa mestra elegante e reservada que vestia a bata assim que entrava na sala, obrigando os alunos também a fazê-lo e que gostava muito de ensinar a quem gostasse de aprender. Afirmando que Maria Alzira era um génio na química e que com ela aprendeu a sensibilizar madeira, papel, chapa e vidro.

No contexto profissional da escola e tal como o processo de equivalências já anteriormente afirmara, a conflitualidade faz-se igualmente sentir como o refere Maria Alzira, "existe uma certa indefinição sobre o autêntico rumo que a escola deve seguir e falta de dinheiro. Há um enorme jogo de interesses pessoais (?) velozmente por detrás da cortina, na ânsia de alguns atingirem determinadas posições, custe o que custar, sem evitar outros atropelos."(Monteiro, 1984)

Mas um ano mais tarde, é já com deleite que informa a sobrinha de um jantar com os estudantes na cidade.

> Fizemos já o nosso jantarinho no (0) - com a pressa da saída de casa não trouxe o nome do restaurante da Ribeira. Tudo correu bem. O menú constou de uma entrada requintada com cogumelos; arroz de polvo e cabrito assado. A escolha foi feita pelos jovens. Uma boa sopa, vinho de marca, e um doce maravilhoso, Por tudo pagamos 4000 e poucos escudos,. Em Portugal ainda se come bem. A casa é nova. O ambiente é bom, Fomos em seguida conhecer o Aniki Bóbó. Não tenho tempo de procurar saber como se escreve, correctamente. Francamente gostei. Achei um ambiente simples e bom. Ficamos encantados com a Ribeira, à noite. O barredo surpreendeu-me Esperamos conhecer melhor. Tive a sensação de não estar no Porto Pena é que não saibam tirar todo o partido que a zona merecer. Seria uma zona de encanto, no Pais. Teria muito a dizer, mas não é possivel São quási nove horas e tenho de descer à cozinha. (...)
> (Monteiro, 1985, p.5)

Nas primeiras linhas desta carta, Maria Alzira descreve ainda o entusiasmo face ao investimento nos espaços escolares e o conjunto das mudanças curriculares previstas, "Em relação à vida escolar 22 mil contos para remodelar e criar novos espaços, revisão de programas, novos currículos; 365 dias para preparar a entrada dos cursos gráficos no Porto; reuniões constantes, o afastamento de tres colegas por limite de idade, sendo um de gráficas." (Monteiro, 1985, p.1).

470 Otto Stelzer, *Arte Y fotografia. Contactos, influencias y efectos (*GG, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982).
Arnold Kaufmann e Jacques Pezê, *Sub-homens e supermáquinas* (Lisboa: Editorial Pórtico, 1978).

471 Correspondendo à exposição organizada pela *Galeria Imagolucis* no Porto.

472 Maria João Barros foi aluna de Maria Alzira Monteiro a partir de 1990, no quadro da disciplina de Fotografia no Curso Técnico Profissional de Artes Gráficas, tendo dado inicío ao contacto e aprendizagem com a mestra, logo na sua entrada na escola em 1986.

Introduzindo deste modo um novo elemento, a inevitabilidade da passagem do tempo que conduzirá ao afastamento profissional de muitos dos seus colegas e amigos. Inexorabilidade do tempo essa que terá igualmente tradução na sua vida, já que em 1992, e após cinquenta anos de trabalho enquanto mestra de fotogravura e fotografia, Maria Alzira reforma-se.

Nos oito anos seguintes, continuará a trabalhar na organização e identificação de imagens, textos e gravuras referentes ao ensino nas escolas Industrial Infante D. Henrique e Soares dos Reis, produzindo notas cronológicas para a historiografia do ensino da fotografia, processo esse que iniciara em meados dos anos oitenta em torno dos documentos que traduziam o seu próprio trabalho pedagógico e técnico, incluindo o seu trajecto de estudante na Escola de Arte Aplicada Faria Guimarães. E se na cronologia do ensino no *Infante,* cujo esquiço Maria Alzira inicia em julho de 1985, identifica as primeiras gravuras executadas na Oficina de Gravura Química, numa outra nota técnica de 26 de outubro de 1995 sobre o tema da reprodução gráfica, agrega um conjunto de documentos sob o título, "MUITO IMPORTANTE para a história cronológica sobre o ensino da tricromia no Ensino Técnico na Escola Industrial Infante D. Henrique no Porto", sinalizando ainda os primeiros estudos realizados nessa escola sobre cores planas aplicadas na ilustração "Frutas portuguesas", coincidentes com a sua actividade enquanto mestra na oficina de Gravura Química.

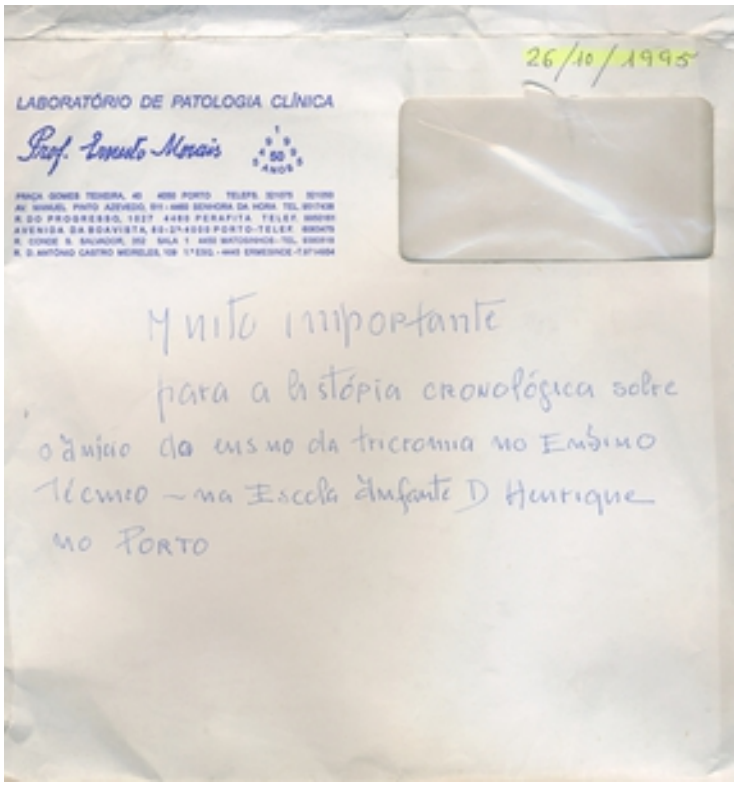


Figura 104
Maria Alzira Monteiro, 26 outubro 1995, *Muito importante para a história cronológica sobre o ensino da tricromia no Ensino Técnico- na Escola Infante D. Henrique no Porto,* Envelope, Colecção família Monteiro

Figura 105
Autor desconhecido, *Simile a cores,* 1952, Escola Industrial Infante D.Henrique, Tricromia, Colecção família Monteiro

Figura 106
Autor desconhecido, *Primeiras gravuras Oficina Gravura Quimica*,[s/d], EIIDH, Impressão gravura, Colecção família Monteiro

Quanto às leituras de Maria Alzira Monteiro, duas linhas de interesse e pesquisa manter-se-ão constantes ao longo da sua vida, uma conectada com as artes gráficas, a ilustração, a gravura nas suas diferentes vertentes e o esmalte[473] e uma outra em torno da espiritualidade, próxima de um pensamento cristão mas abarcando um questionamento filosófico mais vasto, às quais se juntará a temática da mulher sob a perspectiva da saúde, do corpo e da sexualidade.

Lugar permanente terá a literatura em obras como *Servidão Humana* (Maugham, s/d), *Rebecca* (Maurier, s/d), *A condição humana* (Malraux, s/d) ou ainda *Confusão de sentimentos* (Zweig, s/d)[474] cuja influência far-se-á sentir na sua escrita pessoal, atravessada pela análise da existência humana e descrições do quotidiano que a rodeia.

> relativamente a mim própria, de há largos anos aceito que todo o ser humano procure honestamente uma vivência feliz a que deveria ter direito. No meu entender, julgo tal facto possível, somente, através de uma profunda harmonia, difícil de encontrar. Eu diria mesmo, muito difícil, na medida em que todos nós, procuramos sempre, um grande amor, um imenso amor, por vezes irrealista. Procuramos a perfeição máxima sem sofrimentos. Interpreto esta tendência natural, como uma ânsia do absoluto, do infinito! Tudo isto, eu considero humano e justo desde que os seres humanos sejam livres. E o que é ser livre?
> (Monteiro, 1985)

Na sequência de problemas respiratórios, a que a exposição e consequente inalação de substâncias químicas inerentes à prática da fotogravura química e da fotografia não terá sido alheia, Maria Alzira Monteiro da Cunha morre no Porto em fevereiro de 2000, um mês depois de celebrar 78 anos.

> Meio dia. Em plena praça da liberdade, espero o carro 6, e aproveito o tempo. (...)
> Neste momento, chove. Estou sentada no abrigo, e com fome.
> (Monteiro, 1984)

473 Na biblioteca da Escola Artística Soares dos Reis, encontra-se um conjunto de trinta páginas com a data de 1999 intitulado, *"SABER FAZER ESMALTES "Apontamentos"* Maria Alzira professora". Tratando-se de apontamentos do livro *Savor faire des émaux* (Zechlin e Arvois, 1968) existente na colecção da família Monteiro sobre a a produção técnica dos esmaltes.
A estes apontamentos acresce uma cópia de um artigo de imprensa sobre o contexto histórico e estético dos esmaltes de Limoges - que Maria Alzira aprofundadamente estudou - e igualmente sobre uma colecção de esmaltes dessa proveniência existente no Museu Soares dos Reis, sendo ainda referida a obra "Esmaltes de Limoges e peninsulares em Portugal, da época medival à época moderna" de Ana Paula Machado Santos.
Na colecção da família Monteiro existem duas dezenas de experiências em esmalte, de pequenas dimensões (5 a 15 cm), realizadas nos oito anos em que Maria Alzira esteve reformada, a maioria apresentando experimentações de cor com composições abstractas e duas representações figurativas religiosas (a virgem com a criança no colo e Cristo na cruz), encontrando-se parte delas sobre superfícies de pele, um trabalho realizado após a morte de Maria Alzira pela irmã Maria Albina.

474 Estes quatro livros da biblioteca de Maria Alzira Monteiro não apresentam data de publicação, sendo que os três primeiros são uma edição *Livros do Brasil* estando inseridos na *Colecção Dois Mundos* e o último foi editado pela *Livraria civilização*.

Figura 107
Autor desconhecido, s/título, [circa final década 1980], Ilha da Madeira, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Neste capítulo três, *Maria Alzira Monteiro da Cunha: desenho de uma biografia,* foi traçado o percurso pessoal e profissional da mulher e da mestra de fotografia e fotogravura, analisando-se a *Escola* que a formou em criança e adolescente, impregnada de contingências normativas políticas, ideológicas e morais; discutindo a centralidade do desenho nos anos iniciais da sua formação assim como as condicionantes ideológicas ligadas a essa prática. E para esse efeito dialogando com os termos de uma formação enquanto cidadã mulher circunscrita às temáticas aparentemente restritas de desenho no contexto do curso de *Costura e Bordados,* à formatação específica do como ser "uma mulher perfeita" assim como aos códigos de postura que enformam o curso de *Modista de Vestido*s.

Detalhando a vertente de gravadora fotoquímica, em termos de prática e de produção teórica, considerando-se a análise da sua obra de fotogravura no contexto de um acantonamento a uma narrativa maioritária centrada na récita patriótica e religiosa, com foco no património arquitectural, contemplando-se ainda a análise do seu trabalho com a fotografia e nesse quadro explicitando as transformações metodológicas e experimentais por si vivenciadas.

Por último, a navegação constante entre prática e teoria identificada no percurso pessoal e profissional de Maria Alzira Monteiro, conduziu à explicitação do documento *A comunicação visual e as artes gráficas e fotográficas dos nossos dias* (1983) e igualmente do manuscrito

Contributos para uma história do ensino da fotografia e da fotogravura em Portugal [Monteiro, s/d].

De seguida no capítulo *Uma mestra e um ensino da fotografia que se constroem,* elaboramos a ponte entre o percurso profissional da mestra Maria Alzira e o ensino da fotografia edificado nestas escolas, com base na análise da documentação pedagógica e institucional, dos instrumentos de avaliação e da fotografia efectivamente realizada em contexto de aula nas escolas Industrial Infante D. Henrique e Soares dos Reis a partir da década de trinta do século XX.

Capítulo 4. Uma mestra e um ensino da fotografia que se constroem

Dispostos num cenário monumental (fig. 01), dezassete raparigas e rapazes posam juntos mimetizando pequenas acções discretas: uma leitura, o manusear de uma câmara fotográfica, uma conversa. Os olhares e as poses de feição solene, romântica e contemplativa, têm como eixo agregador o fotógrafo-professor.

Na busca do traçado cronológico e autoral deste retrato de nome *A primeira lição,* constatamos que no catálogo da retrospectiva de Marques Abreu, realizada em 1955 na Faculdade de Belas Artes do Porto, esta fotografia é incluída no grupo *Fotografias de paisagens e costume* com o número 80. Por outro lado, na cronologia do ensino da fotografia desenhada por Maria Alzira Monteiro, a mestra aponta que "o quadro"[475] foi realizado em 1930, nas primeiras instalações da EIIDH na Cordoaria e o artigo *Algumas notas sobre o ensino das artes gráficas - a propósito duma visita à escola industrial Infante D, Henrique do Porto (*O Gráfico, 1954, pp. 32-35) de António Teixeira de Araújo, ao situar em 1932 a entrada de Marques Abreu nessa escola, conduz-nos a uma datação d'*A Primeira Lição* entre 1930 e 1932.

Contribuindo ainda este artigo, para a identificação da localização desta *lição fotográfica,* "antigo palacete Sandman, à Cordoraria, insuficientemente adaptado a fins escolares, instalando-se as oficinas em parte do rés-do-chão e numa estreita faixa do recinto entre o aludido edifício e a igreja de S. José das Taipas, existente naquele local." (*ibidem*, p.33)

Por último, o processo de conservação desta fotografia iniciado no final de 2024[476], conduziu a conservadora Catarina Cortes à identificação da legenda, "Escola Industrial Infante D. Henrique 1930" na parte posterior da moldura, permitindo afinar a cronologia da produção desta imagem para o primeiro ano da década de trinta.

475 Neste mesmo manuscrito, Maria Alzira descreve que o engenheiro Mário do Carmo Pacheco foi nomeado director do *Infante* em 1929 tendo, "reestruturado os cursos de compositor e impressor tipógrafo e introduz na velha Escola da Cordoaria o ensino da fotografia para o qual convida o Mestre Marques Abreu." Afirmando ainda ter entrado no *Infante* como estudante no ano lectivo de 1933-34, tendo assistido à inauguração das novas instalações e iniciado a frequência do curso de gravador químico no seu ano de abertura, em 1935-36.
Tanto nesta cronologia do ensino da fotografia em Portugal como na sua autobiografia, Maria Alzira refere esta fotografia como, "o quadro A primeira lição".

476 Recorrendo aos serviços da empresa Catarina Cortes CCConservação.

Figura 108
Catarina Cortes Conservação - atelier CCC, s/título, Dezembro 2024, Porto, Legenda "Escola Industrial do Infante D. Henrique 1930" colada na parte detrás da moldura de "*A primeira lição,* Colecção pessoal

Em três negativos de vidro (fig.109 a fig. 111) que se encontram no departamento de fotografia da Escola Artística Soares dos Reis, observamos versões alternativas de *A primeira lição,* nas quais um conjunto de estudantes surge representado segundo os códigos do retrato de estúdio, numa imagem exclusivamente as raparigas, numa outra quatro rapazes e numa outra o grupo reunido.

Materializando visualmente, um ensino da fotografia pela primeira vez e ao mesmo tempo em Portugal: laico, civil, misto e público.

Mas como se processou este ensino? Quais os conteúdos nele plasmados, que ontologia fotográfica foi praticada e que pedagogia lhe foi subjacente[477]?

477 Método expositivo com memorização e replicação ou experimentação técnica e artística? E centrado em que conteúdos?

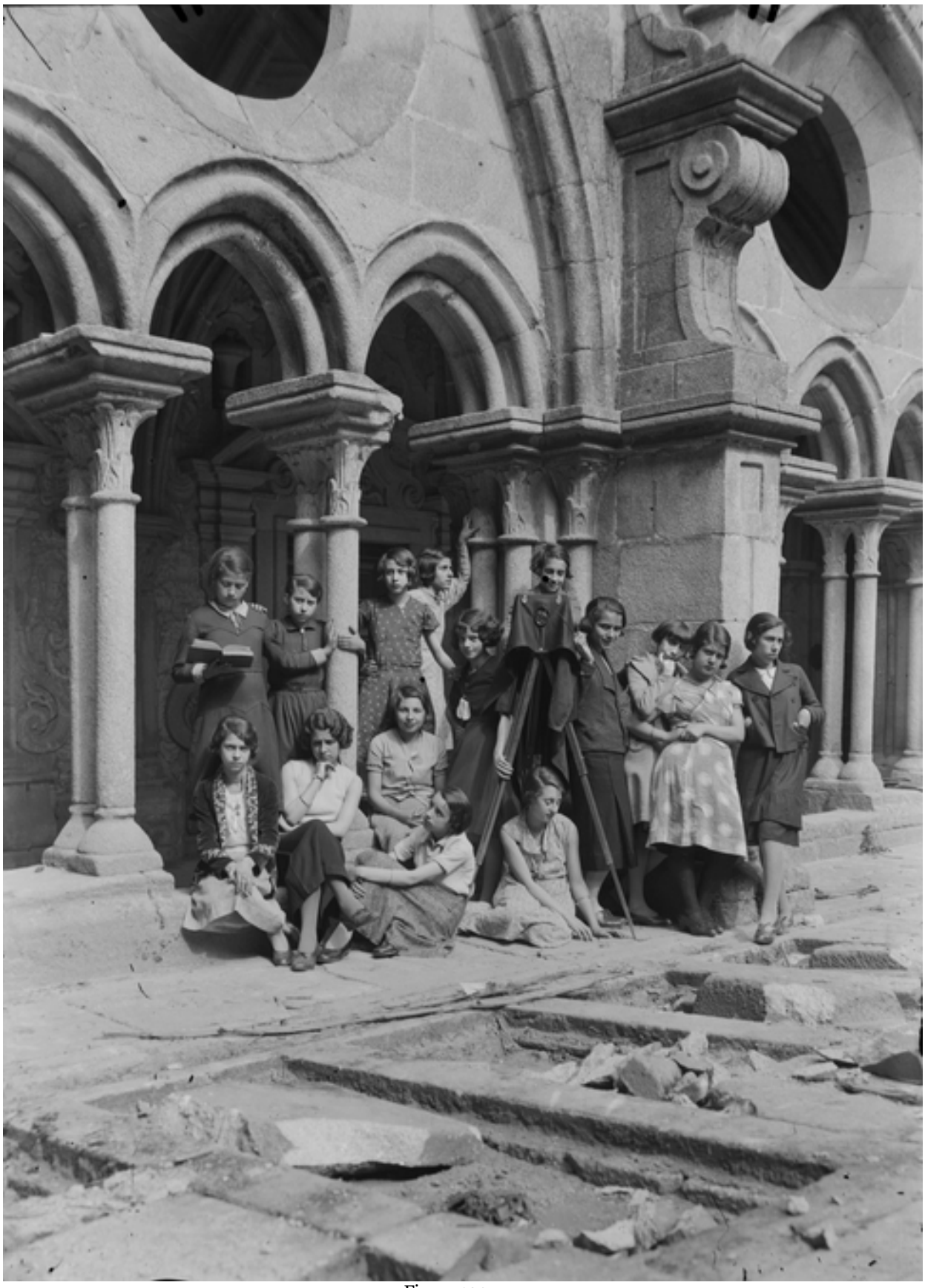


Figura 109
[Marques Abreu], s/título, [1930], Porto, Positivo digital a partir de negativo de vidro 9x12cm, Colecção departamento de Fotografia EASR

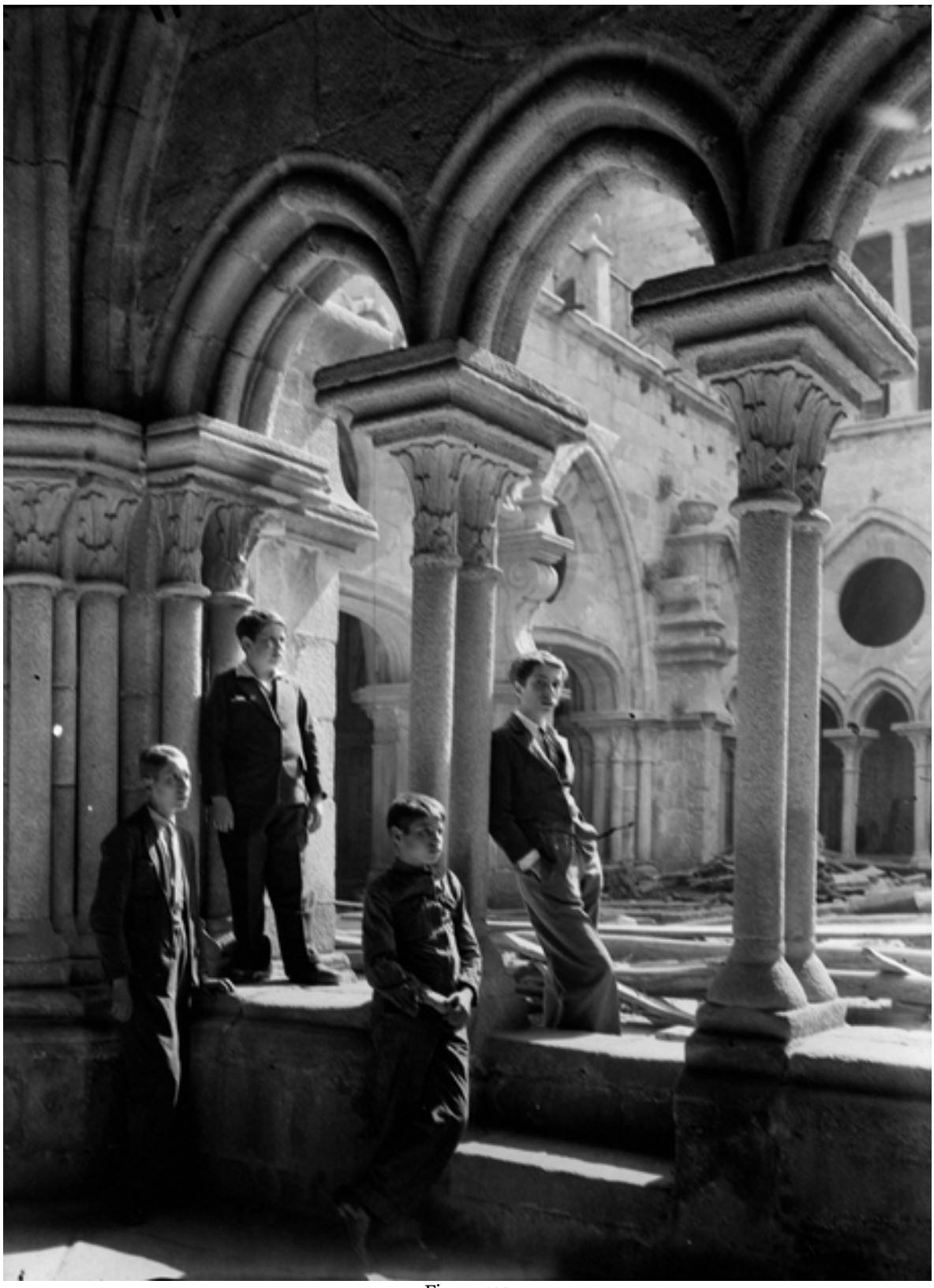


Figura 110
[Marques Abreu], s/título, [1930], Porto, Positivo digital a partir de negativo de vidro 9x12cm, Colecção departamento de Fotografia EASR

Figura 111
[Marques Abreu], s/título, [1930], Porto, Positivo digital a partir de negativo de vidro 9x12cm, Colecção departamento de Fotografia EASR

4.1 O curso de Gravura Química: d'a primeira lição à fotografia enquanto tecnologia (1930-1947)

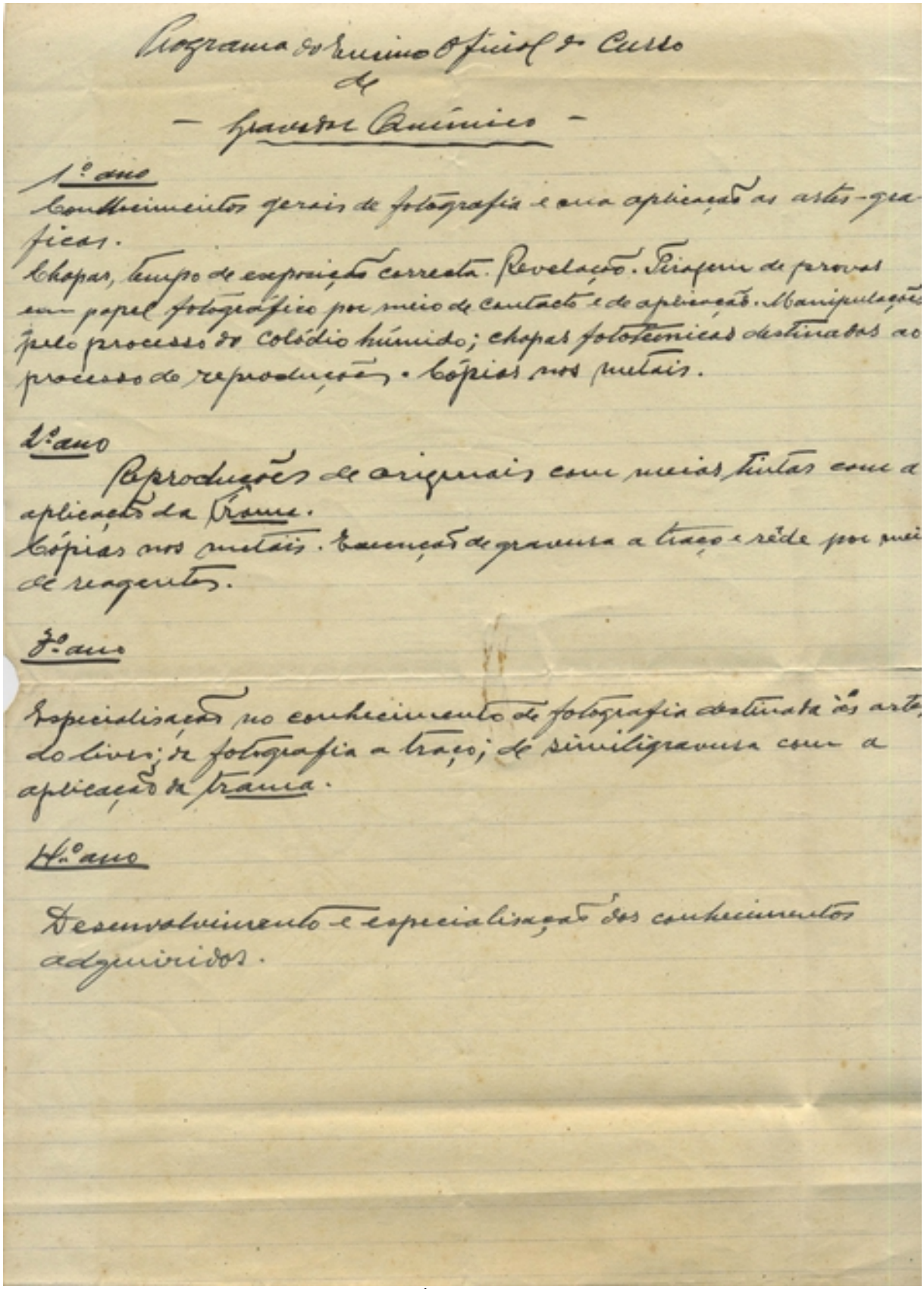
Consideramos como cenário introdutório, o ano lectivo de 1935-36, curso de Gravura Química, Escola Industrial Infante D. Henrique.

A carta de curso da aluna Maria Alzira Monteiro, exibindo a data de 30 agosto de 1938, permite identificar um quadro pedagógico no qual estão incluídas as disciplinas de desenho geral, desenho profissional, português, matemática, física e química, gravura química e, tecnologia. Por outro lado, num esboço manuscrito do programa do curso (fig. 112) são apresentados os objectivos programáticos para quatro anos lectivos[478], sendo o primeiro e terceiro anos direccionados respectivamente para, "conhecimentos gerais de fotografia e sua aplicação às artes gráficas" e, "especialização no conhecimento da fotografia destinada às artes gráficas do livro, da fotografia a traço, da similigravura com aplicação de tramas"; o segundo ano dedicado à prática da gravura e o quarto ano à consolidação dos conhecimentos anteriormente adquiridos.

Quanto ao caderno escolar de Maria Alzira Monteiro (fig.113) referente à disciplina de *Tecnologias* - documento manuscrito com texto e ilustrações, sob a forma de compêndio técnico de e para uma prática fotográfica - sistematiza noções elementares e avançadas de técnica fotográfica e laboratorial, sendo nele abordados assuntos como óptica, formação da imagem e aparelho fotográfico assim como a questão da cor, prática de laboratório e química elementar, com particular enfoque nos processos de colódio húmido, brometo, fotogravura a traço assim como cópias sobre metal, albumina bicromatada, similigravura, processos plano-gráficos, fototipia, métodos litográficos, heliogravura, papel carvão e a sua sensibilização[479].

478 Pela comparação efectuada com manuscritos de Marques Abreu existentes no Fundo Marques Abreu, no Centro Português de Fotografia, Porto e de correspondência trocada entre Marques Abreu e Vieira Natividade, presente no Arquivo Vieira Natividade, Mosteiro de Alcobaça, consideramos que a autoria deste manuscrito é de Marques Abreu. Por outro lado, embora o documento aponte um quadro educativo de quatro anos lectivos, o curso de Gravura Química realizado por Maria Alzira Monteiro, a julgar pelo seu certificado de estudante, teve a duração de três anos lectivos.

479 Lista completa dos temas abordados: óptica; iluminação; reflexão; convergência; divergência; espelhos; tipos de lente; formação da imagem nas lentes; cor; laboratório; pesagem; maneira de trabalhar; química (básicos, ácidos, básicos); aparelho fotográfico; câmara escura; prisma; focagem; colocação em escala; distância focal; iluminação original; tempo de exposição; reprodução em luz artificial; laboratório; técnica de colódio humido- normal e fotográfico; processo de gelatina; brometo; fotogravura a traço; preparação de originais; cópia sobre metal; albumina bicromatada; similigravura; tipos de diafragmas; cópia sobre o metal transposto; *hordidos; p*rocessos planográficos; foto-tipia; métodos litográficos; eheliogravura*;* positivo fotográfico; papel carvão e sua sensibilização; diafragmas; tabela da exposição durante os meses do ano; tabelas; tabela para abertura diafragma e parte química.



Programa do Ensino Oficial de Curso
de
– Gravura Química –

1.º ano
Conhecimentos gerais de fotografia e sua aplicação as artes-gra-
ficas.
Chapas, tempo de exposição correcta. Revelação. Tiragem de provas
em papel fotográfico por meio de contacto e de ampliação. Manipulação
pelo processo do colódio húmido; chapas fototecnicas destinadas ao
processo de reproduções. Cópias nos metais.

2.º ano
Reproduções de originais com meias tintas com a
aplicação da trama.
Cópias nos metais. Gravação de gravura a traço e rêde por mei
de reagentes.

3.º ano
Especialisação no conhecimento de fotografia destinada às arte
do livro; de fotografia a traço; de similigravura com a
aplicação de trama.

4.º ano
Desenvolvimento e especialisação dos conhecimentos
adquiridos.

Figura 112
[Marques Abreu], *Programa do Ensino Oficial de Gravura Química*, [1930-32], s/l, Manuscrito A4, Colecção família Monteiro

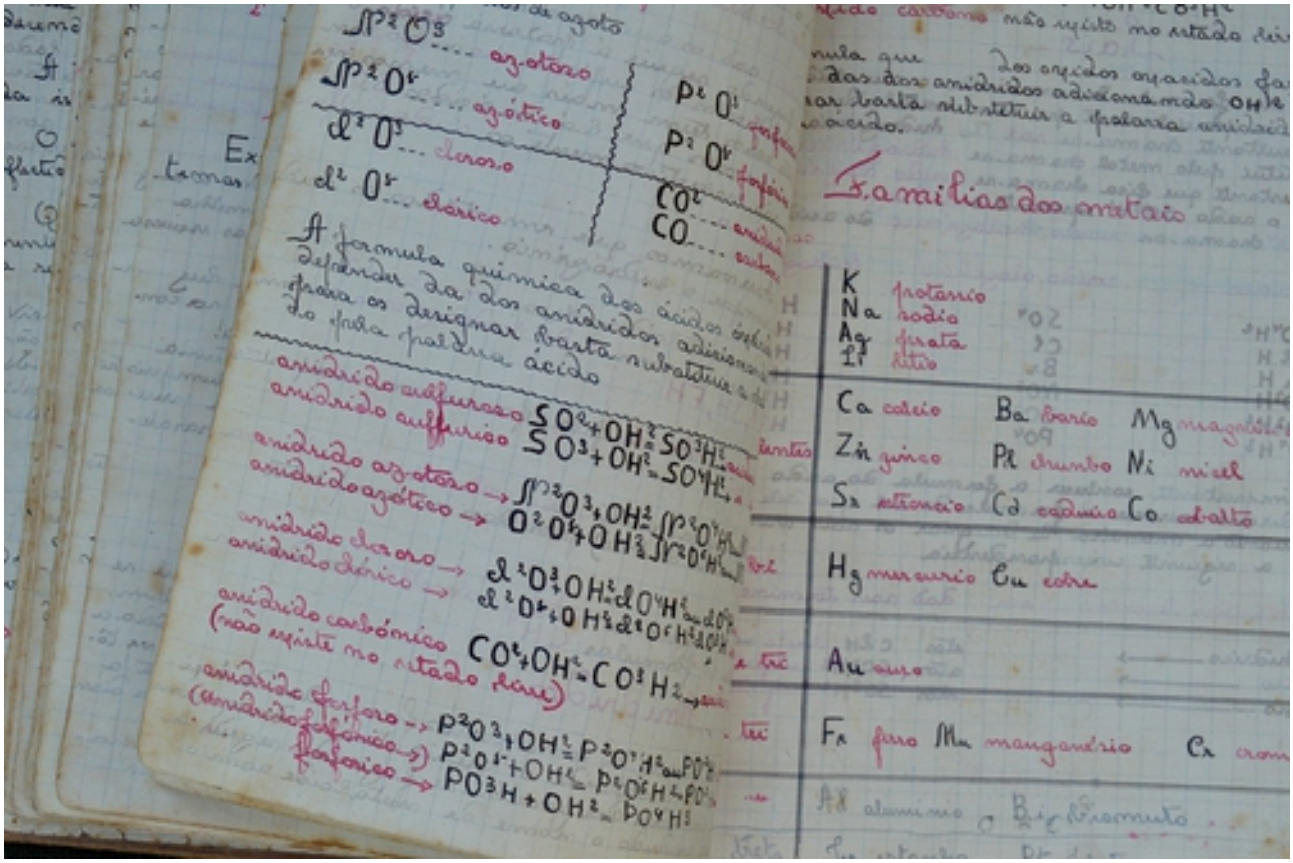


Figura 113
Maria Alzira Monteiro, *Caderno escolar disciplina Tecnologias,* [1935-1938], s/l, Dossier manuscrito A5, Colecção família Monteiro

Deste modo, constatamos que estes três documentos foram produzidos no contexto do curso de Gravura Química na Escola Industrial Infante D. Henrique - no seio de um ensino técnico em formulação e num período que se estende entre 1935 e 1948 - tendo por objectivo a formação de profissionais para a indústria gráfica, num quadro educativo no qual a *Fotografia* foi uma das suas áreas estruturantes, nomeada enquanto *Tecnologia* e com foco na linguagem técnica.

Dois retratos alargam a nossa reflexão até à questão da representação fotográfica no interior desta escola e deste ensino, conduzindo-nos à dimensão da diferenciação quando o sujeito das imagens são as raparigas ou os rapazes. Num deles (fig.114), quatro jovens - entre as quais Maria Alzira Monteiro à esquerda - surgem retratadas de corpo inteiro envergando batas de tonalidades diferentes, assumindo a peça de roupa mais a aparência de casaco e menos a de vestuário de trabalho.

Figura 114
Autor desconhecido, s/título, [circa 1936], [Escola Industrial Infante D. Henrique], Positivo digital a partir de cliché negativo 9x12cm, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

A disposição das estudantes acompanha a extensão da máquina fotográfica técnica, que se apresenta enquanto mero instrumento de apoio estilístico, não parecendo existir nenhuma relação efectiva de trabalho entre as jovens e a máquina. No canto direito da imagem, uma jovem olha timidamente na direcção do fotógrafo[480].

Num outro retrato (fig.115) surgem representados dois jovens rapazes envergando fatos de macaco, sem indício de outra indumentária, carregando nas mãos instrumentos de trabalho e mimetizando o processo de reprodução fotográfica. Não são retratados como modelos de um acto fotográfico fotogénico, mas enquanto aprendizes de um ofício!

480 Esta imagem integra um conjunto fotográfico existente na colecção do departamento de artes gráficas da EASR, composto de outros quatro retratos realizados no mesmo cenário.
Lopes Cardoso, antigo professor da EASR, encetou várias diligências pelos espaços da Câmara Municipal do Porto em busca da máquina Klimsch-Horika, pretensamente emprestada pela EASR ao Museu das Artes Gráficas, tendo descoberto um outro retrato desta série que acompanha a legenda da máquina que se encontra numa arrecadação da CMP na Rua Engenheiro Ferreira Dias, nº1095. Desconhecendo-se o paradeiro do negativo original desse retrato.

Figura 115
Autor desconhecido, s/título, [circa 1957], [Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis], Positivo digital a partir de cliché negativo, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Ao circunscrever em 1936 e 1957, a aquisição das duas máquinas gráficas que figuram nos retratos acima apresentados, respectivamente pelas escolas Industrial Infante D. Henrique e de Artes Decorativas Soares dos Reis, Maria Alzira Monteiro aponta não só o impulso provável para a realização das imagens - o registo do novo material fotográfico - como também a sua datação[481].

Mais difícil no entanto, é a tarefa de delimitar com exactitude, a razão da disposição tão diferenciada dos estudantes dos cursos respectivamente de Gravura Química e de Gravador Fotoquímico, face à actividade fotográfica e ao seu género.

O debate sobre o fim do sistema de coeducação no contexto do ensino primário em Portugal, activo entre 1919 e 21927 (Araújo, 1998) e plasmado na reforma educativa de 1936[482],

481 Num conjunto de nove páginas manuscritas com o título *Resumo cronológico* de 9 março de 1990, Maria Alzira narra a cronologia do ensino técnico na cidade do Porto, descrevendo o início do ensino da fotografia na EIIDH e as diferentes aquisições de material técnico. Com esta informação em mente, consideramos a hipótese da máquina *prática* actualmente em exposição no átrio da EASR ser originária da EIIDH e tendo sido adquirida em 1936, e que a que se encontra na arrecadação da CMP (Rua Engenheiro Ferreira Dias, nº1095) é a Klimsch-Horika, adquirida em 1957 por altura da transferência das oficinas gráficas da EIIDH para a EADSR.

482 Como surge descrito no Decreto-lei nº 27:279, art.5, publicado a 24 novembro de 1936, "O ensino primário elementar, tanto oficial como particular, será ministrado em regime de separação de sexos." (p.1510-1511).

jogará um papel nesta diferenciação mas um outro retrato de grupo, introduz nova nuance nesta reflexão.

Figura 116
Autor desconhecido, s/título, [circa 1936-1938], [Escola Industrial Infante D. Henrique], Impressão em papel, Colecção família Monteiro

Quatro raparigas, entre as quais Maria Alzira Monteiro à esquerda, posam juntas de forma descontraída enquanto do lado direito da imagem se encontram três rapazes. A separar os dois grupos, uma máquina de grandes dimensões, objectos espalhados pelas prateleiras, o quadro eléctrico ao fundo.

Dado a imagem pertencer à colecção pessoal da família Monteiro, consideramos a hipótese de simbolizar um espaço de experimentação visual privada dos estudantes, enquanto que os retratos figurando apenas as raparigas ou apenas os rapazes possam representar a imagem oficial produzida por estas duas escolas. E embora o contexto de separação em função do género pareça condicionar os retratos colectivos de carácter institucional dos estudantes, o convívio entre raparigas e rapazes no interior do espaço educativo surge traduzido pelas imagens mais privadas, acrescentando-se ainda a informação do convite feito pela direcção da Escola Industrial Infante D. Henrique a Maria Alzira para integrar o curso de Gravura Química enquanto estudante, e a sua posterior admissão enquanto mestra de gravura química nesse mesmo curso, vindo mais tarde a assumir a gestão da oficina.

Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/27279-1936-322921, consultado a 18 março de 2025.

4.2 Os cursos de *Gravura Fotoquímica* e *Fotógrafo de Obras Gráficas* (1948 - 1966)

A especificidade curricular do ensino das artes industriais ou decorativas e das artes gráficas, será sistematizada no relatório apresentado pela comissão de reforma do ensino técnico[483], definindo-se no âmbito das artes gráficas as secções de gravura, tipografia, litografia e encadernação (Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, 1947, p.191), implementando-se na gravura a separação entre Fotógrafo de Artes Gráficas e Gravador Fotoquímico[484] (*ibidem*, p.192).

Embora encontremos a referência ao curso de desenhador-gravador-litógrafo, tanto na cronologia oficial da Escola Artística Soares dos Reis[485] como na dissertação de Natália Lobo (1998[486]), não conseguimos identificar na documentação existente nas colecções da Escola Artística Soares dos Reis e da família Monteiro - englobando testes, exercícios, exames e programas -, qualquer evidência que o consubstancie.

O que conseguimos observar, são referências ao curso de Gravador Fotoquímico, entre elas a contribuição de Tércio Miranda, particularmente através do texto *O ensino da fotogravura* (1955[487]), no qual defende a tese de que os cursos de *Fotógrafo de Artes Gráficas* e de *Gravador fotoquímico,* criados aquando da reforma de 1948*,* não assentam na divisão da fotogravura em três categorias (fotogravura-tipo ou tipográfica; fotolito e ocogravura) que deriva por sua vez do trabalho prático, considerando Miranda que as três especializações de fotogravura correspondem a tipos de profissionais existentes e por isso apelando a uma aglutinação dos dois cursos.

No mesmo sentido se direcciona o prefácio de M. M. Calvet de Magalhães[488] a esse mesmo texto, que ao elencar o carácter evidente desta acção afirma a necessidade de, "adaptação de programas escolares às necessidades reais do trabalhador e dos futuros cidadãos; adaptação da educação às aptidões dos indivíduos pela orientação progressiva e pela utilização de métodos pedagógicos activos." (Miranda, 1955)

Encaminhando-nos a formular como hipótese que, a opção metodológica e pedagógica assumida na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, foi a da união dos programas dos cursos de *Gravador Fotoquímico* e *Fotógrafo de Artes Gráficas*.

Por outro lado, no período entre 1951 e 1957 decorre a inventariação e transferência das

483 Publicado em *Escolas Técnicas* - Boletim de Acção Educativa (Ministério da Educação Nacional, volume I - n º3 e 4, MCMXLVII), nele se afirma que a comissão que apresentou em 1944 o relatório da reforma do ensino técnico incluía oito pessoas, entre as quais duas em representação da Escola Industrial D. Henrique: o seu director Mário Pacheco e o escultor Sousa Caldas, vindo este último a desempenhar as funções de diretor da Escola Soares dos Reis.
Quanto ao processo de elaboração da reforma, decorre entre 1944 e 1947, data da publicação do seu texto no Boletim do Ensino Técnico, considerando-se o marco temporal desta reforma como sendo o ano de 1948, data do início da sua aplicação.

484 Incluindo formações em gravador de bronze, cobre e aço e estampador de talhe-doce.

485 Cronologia da EASR.
Disponível em https://easr.pt/?q=historia, consultada a 07 de setembro de 2024.

486 Natália Lobo, *O Ensino das Artes Aplicadas (Ourivesaria e Talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948: Reflexo no Desenvolvimento Artístico da Cidade do Porto* (dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 1998).

487 Publicação que reflecte a conferência proferida por Tércio de Miranda na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis nesse mesmo ano.
Tércio Miranda, *O ensino da fotogravura e as técnicas das artes gráficas (P*orto: Oficinas gráficas O Primeiro de Janeiro, 1955).

488 Professor metodólogo, inspector do ensino técnico profissional, editor dos Boletins do Ensino Técnico e autor de diversos artigos sobre a *Educação pela arte,* que abordámos com maior extensão no capítulo dois desta tese.

oficinas gráficas da Escola Industrial Infante D. Henrique para a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis com a consequente instalação da "Oficina de Gravura Foto-química" pelas mãos da mestra Maria Alzira Monteiro, materializando-se a transformação do curso de Gravura Química em Gravador Fotoquímico e definindo-se as áreas que sob a designação *Aulas-Oficinas dos cursos de Fotogravura* o irão compôr*:* fotografia, transporte, retoque e gravação[489].

Analisando conjuntamente o D*iário de governo I Série, Número 198, de quarta-feira, 25 de agosto 1948* assim como o documento *Programas do Ensino profissional Industrial e Comercial, cursos de formação industrial* de 1966, obtemos um panorama mais completo do curso de Gravador Fotoquímico, percebendo desse modo que estava dotado de um núcleo de disciplinas idênticas às do curso de pintura decorativa, N*oções de História da Arte, Desenho de Observação e de Ornato, Desenho de Figura* e *Oficina e Tecnologia de Gravura Fotoquímica,* ocupando esta última um espaço central, com uma carga horária de 12h e 15h nos primeiros dois anos e de 18h no terceiro e quarto anos respectivamente[490].

Quanto ao trabalho a realizar, deveria, "assentar numa base global que compreendia o ensino do fotógrafo, do impressor no metal e do gravador químico" (República Portuguesa, 1966, pp.236-237[491]).

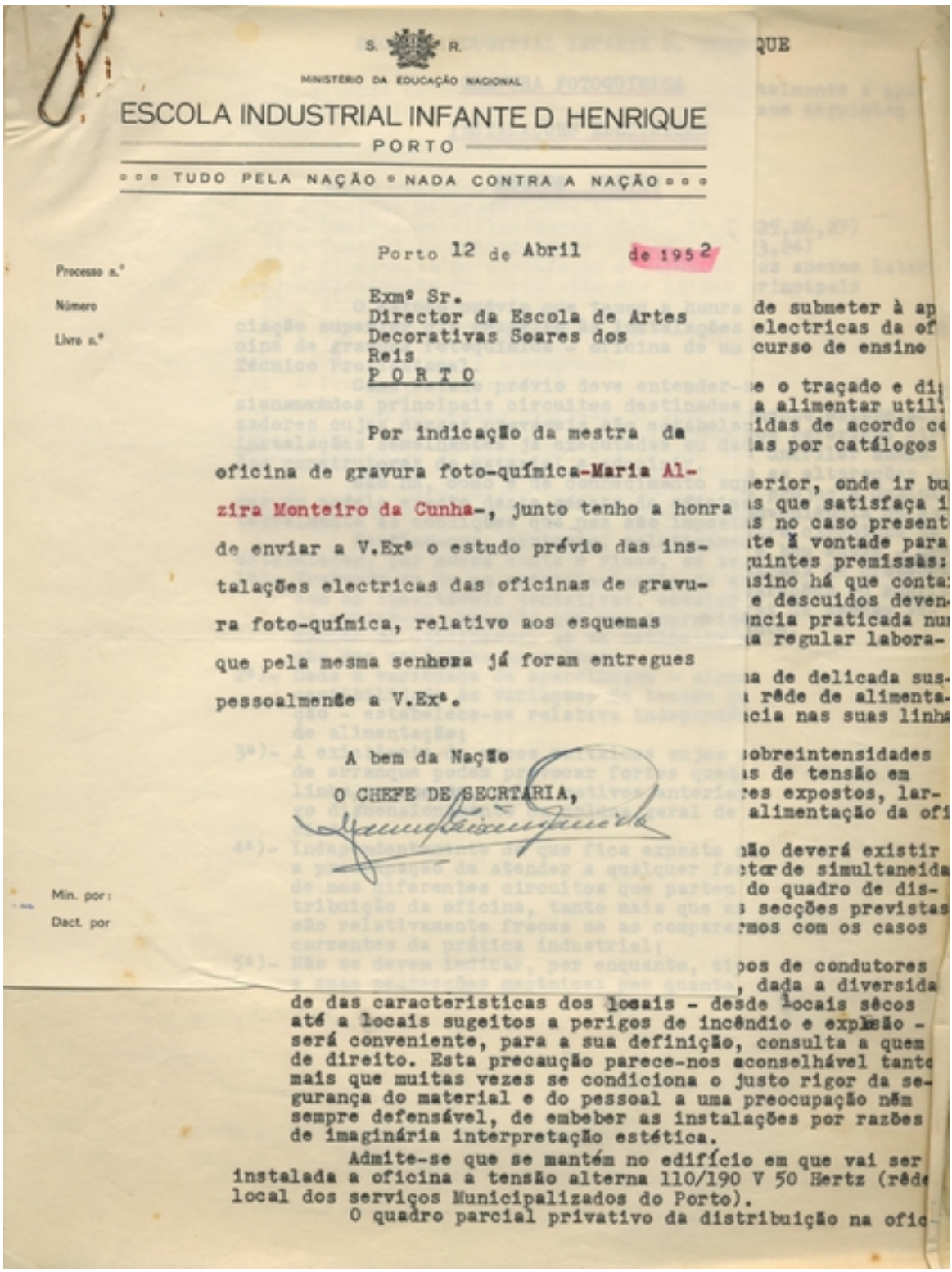
> Sem esquecer que a preparação das futuras especializações tem de assentar numa base global que compreenda o ensino do fotógrafo, do impressor no metal e do gravador químico, indicam-se de modo sumário as matérias de ensino a incluir nestes três agrupamentos que constituem o programa deste curso:
> **Fotógrafo** Clichés negativos, a traço e com trama, obtidos pelo processo do colódio húmido e das chapas ou películas fototécnicas, e bem assim a selecção elas cores dos originais destinados ao processo da tricron1ia e os clichés tratados especiais para o processo offset.
> **Impressor no metal** Cópias, nas chapas metálicas, dos clichés negativos a traço e com trama, pelos processos ele albumina (com ?) ou de cola bicromatada.
> **Gravador fotoquímico** Gravação química de assuntos com traço e com trama elos reagentes indicados para os cliversos metais.
> (*ibidem,* p.237[492])

489 Um conjunto de documentos (cinquenta e sete páginas dactilografadas, tamanho A4) existente no departamento de artes gráficas da EASR apresentando as datas de 1952, 1954 e 1956, permite verificar a implementação das oficinas gráficas na então EADSR, a liderança de Maria Alzira Monteiro, a heterogeneidade do conhecimento técnico por si apresentado assim como a autonomia da Oficina de Fotografia no seio da oficina gráfica.

490 Informação contida no D*iário de governo I Série, Número 198, de quarta-feira, 25 de agosto 1948.*

491 *Programas do Ensino profissional Industrial e Comercial, cursos de formação industrial*. 1966. República Portuguesa. Imprensa Nacional. Colecção família Monteiro.

492 Os sublinhados mimetizam os existentes na cópia de Maria Alzira Monteiro do *Programas do Ensino profissional Industrial e Comercial, cursos de formação industrial* (1966), publicação de 323 páginas, da Imprensa Nacional, estando o *negrito (BOLD)* incluído no documento original.
As anotações e sublinhados de Maria Alzira centram-se nos programas curriculares dos cursos de fotógrafo de artes gráficas (p.229) e gravador fotoquímico (pp.236-237). No índice dos cursos de formação industrial, sublinha ainda o curso de cerâmica decorativa (pp.206 217), o de mobiliário artístico (pp. 221-229) e com uma cruz Fotógrafo de artes gráficas (p.229) e gravador fotoquímico (pp.236-237). São assinalados os cursos de compositor tipógrafo (p.244-251) de impressor tipógrafo (p.253) de desenhador gravador-tipógrafo com um sinal de interrogação (?) (pp.255-258) de desenhador-gravador-litógrafo (p.261) e de impressor-transportador tipógrafo (p.262-265). Por último, indica os cursos de costura e bordados (pp.283-293), de modista de vestidos (pp.295-297) e de bordadora rendeira (pp.300-306), os dois primeiros integrando o seu percurso formativo.
República Portuguesa. 1966. *Programas do Ensino Profissional Industrial e Comercial, Cursos de Formação Industrial*. Imprensa Nacional. Coleção Família Monteiro.



S. R.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

ESCOLA INDUSTRIAL INFANTE D HENRIQUE

PORTO

TUDO PELA NAÇÃO NADA CONTRA A NAÇÃO

Processo n.º

Número

Livro n.º

Porto 12 de Abril de 1952

Exmº Sr.
Director da Escola de Artes
Decorativas Soares dos
Reis
P O R T O

Por indicação da mestra da oficina de gravura foto-química-Maria Alzira Monteiro da Cunha-, junto tenho a honra de enviar a V.Exª o estudo prévio das instalações electricas das oficinas de gravura foto-química, relativo aos esquemas que pela mesma senhora já foram entregues pessoalmente a V.Exª.

A bem da Nação

O CHEFE DE SECRETARIA,

Min. por:

Dact. por

de das caracteristicas dos locais - desde locais sêcos até a locais sugeitos a perigos de incêndio e explosão - será conveniente, para a sua definição, consulta a quem de direito. Esta precaução parece-nos aconselhável tanto mais que muitas vezes se condiciona o justo rigor da segurança do material e do pessoal a uma preocupação nem sempre defensável, de embeber as instalações por razões de imaginária interpretação estética.

Admite-se que se mantém no edifício em que vai ser instalada a oficina a tensão alterna 110/190 V 50 Hertz (rêde local dos serviços Municipalizados do Porto).

O quadro parcial privativo da distribuição na ofic-

Figura 117
Maria Alzira Monteiro, *Estudo prévio das instalações das oficinas de gravura fotoquímica,* 1952, EADSR, Documentos dactilografados, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

No primeiro ano incentivando-se um quadro heterogéneo de tarefas[493], englobando o

493 Tintas pretas ou brancas nas fotografias e conhecimento da sua frequência; retoques nas cópias metálicas e filamentos que enquadram os assuntos a gravar; exclusões simples nos trabalhos a cores de traço ou rede por meio de desenhos (com tinta nos clichés negativos ou por meio de raspagens nas cópias metálicas orientadas por esboços a cores).(1966, p.237-238)

retoque de pequenos defeitos nos originais a gravar e a gravura a traço de originais, e quanto aos conceitos teóricos, referidos enquanto noções tecnológicas, apontando-se o trabalho laboratorial e em particular o domínio da química e de processos como o manuseamento de ácido nítrico (*ibidem*, pp.237-238), propondo-se no segundo ano, exercícios progressivos de gravura, exercícios de pesagens laboratoriais e de prática fotográfica, nomeadamente cópias de clichés a traço nos metais, através da utilização dos processos de cola bicromatada e albumina bicromatada[494].

No plano teórico, apontam-se as noções elementares de história da fotogravura, a toxicologia fotográfica[495], a designação dos metais empregues na fotogravura, as cópias no metal sensibilizado com luz natural e luz artificial, o emprego do fotómetro e a preparação de soluções sensíveis, referindo-se ainda a necessidade de ligação entre a teoria e os exercícios de gravação (*ibidem*, p.238).

Figura 118
Autor desconhecido, s/título, [s/d], Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Retoque a guache em recortes de jornal[496], Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

No terceiro ano, destina-se o reforço do ensino da produção fotográfica e da componente química laboratorial para conceitos e processos inerentes à gravura química, como clichés

494 A exemplificação do processo de cópia no metal pelo betume da Judeia; estudo da máquina fotográfica 13 x 18 e exemplificação em aplicações simples - como preparação para o primeiro contacto com a máquina oficinal (tipo H. Penrose) .
República Portuguesa. 1966. *Programas do Ensino Profissional Industrial e Comercial, Cursos de Formação Industrial*. Imprensa Nacional. Coleção Família Monteiro, 238.

495 Designando-se os principais produtos tóxicos e perigosos utilizados no âmbito da fotogravura.
República Portuguesa. 1966. *Programas do Ensino Profissional Industrial e Comercial, Cursos de Formação Industrial*. Imprensa Nacional. Coleção Família Monteiro, 238.

496 Estes documentos representam trabalhos de retoque efectuados no âmbito da especialização de retoque cromista. Incluindo-se nesta pasta recortes de jornais e fotografias impressas, sendo que sete destas fotografias são do contexto da 2.ª Guerra Mundial, indicando-se na parte de trás das imagens, "radio-imagens" recebidas em Lisboa pelos serviços de imprensa da Embaixada americana e "British newspaper pool photograh".

negativos com trama graúda[497](pelo processo das chapas ou películas foto-técnicas e colódio húmido), cópia nos metais e gravação nas chapas metálicas, efeitos de meias-tintas lisas e exemplificação de clichés com trama fina[498].

Em termos das noções tecnológicas, a questão central será o domínio da máquina fotográfica especial para reproduções fotomecânicas, em particular o descentramento vertical e horizontal da objectiva, incluindo-se o domínio da iluminação[499]. Quanto ao trabalho de gravura, considera-se a necessidade de afinar as questões processuais e o domínio do desenho, acompanhado por *esclarecimentos* que devem acompanhar os originais à oficina[500], mantendo a questão laboratorial um foco essencial nesta formação, em particular o manuseamento das películas fotográficas, o quarto escuro e a iluminação[501] (*ibidem*, pp.238-240).

O quarto ano do curso de *Gravador Fotoquímico* é considerado como o tempo da aprendizagem e da produção de clichés com trama fina pelo processo das chapas (películas fototécnicas e colódio húmido) tendo em vista a, "escolha de trabalhos de maior responsabilidade artística e científica" e quanto às noções tecnológicas, centram-se na trama, nos diafragmas, na iluminação e na elaboração química das soluções e reveladores[502] (*ibidem*, pp.40-41).

No contexto da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, a organização da O*ficina de Gravura Fotoquímica* vai de encontro às premissas atribuídas no programa de 1966 ao curso de

497 Quarenta linhas por centímetro.

498 Sessenta linhas por centímetro.

499 Descrição completa, "Dispositivo para colocar na máquina a trama e regular micrométricarmente a sua distância à chapa fotográfica; objectiva especial para reproduções a negro; prisma; prancheta para a colocação dos originais; seu paralelismo e coincidência com a chapa fotográfica; iluminação dos originais pela luz natural ou dos arcos voltaicos; arcos voltaicos e sua colocação para igual intensidade de iluminação; cálculo prático da distância dos originais à objectiva e da objectiva à chapa fotográfica para reproduções reduzidas ou ampliadas."
República Portuguesa. 1966. *Programas do Ensino Profissional Industrial e Comercial, Cursos de Formação Industrial*. Imprensa Nacional. Coleção Família Monteiro, 239.

500 Descrição completa, "Preparação e agrupamento dos originais para fotogravura de traço, desenhos à pena, desenhos sobre cartão couché, sobre fotografias, sobre papel-processo e papéis com fundos de reagentes ou transparentes; p*reparação e agrupamentos dos originais para fotogravura com trama; o*riginais fotográficos, retoque nos originais e originais com rede."
República Portuguesa. 1966. *Programas do Ensino Profissional Industrial e Comercial, Cursos de Formação Industrial*. Imprensa Nacional. Coleção Família Monteiro, 239.

501 Descrição completa, "A preparação de banhos reguladores, fixador, redutor, reforçador e enegrecedor; temperatura dos banhos; tramas de cristal e sua fabricação, conservação das tramas, número de linhas; cálculo prático da distância entre a trama e a chapa fotográfica; cálculo prático do tempo de pose; exposições conjugadas com diagramas especiais de diversas aberturas e dimensões para clichés tramados; limpeza e preparação das chapas de cristal para o processo de colódio; iodização do colódio e sua distribuição nas chapas de cristal; banho de nitrato de prata e sua aplicação na sensibilização do colódio; preparação dos banhos reveladores, fixador, rebaixador, reforçador e enegrecedor; peliculagem dos clichés; inversão das películas e agrupamento para as cópias no metal; ligação com exercícios de cópia sobre o metal de «clichés» com tramas e gravação - proporção da cola, bicromato e produtos complementares; distribuição da cola sobre os metais; impressão (luz natural ou artificial); revelação e tintagem com anilina violeta, de metil; endurecimento da imagem; cozedura da cola esmalte; retoques, rmordentes utilizados; mordeduras e remordeduras; exame das gravuras no decorrer da mordedura. "
República Portuguesa. 1966. *Programas do Ensino Profissional Industrial e Comercial, Cursos de Formação Industrial*. Imprensa Nacional. Coleção Família Monteiro, 239.

502 São incluídas como tarefas: a cópia nos metais e gravação, a reprodução de originais com rede, de clichés com trama fina para tricromia, de cópia nos metais e gravação, de clichés tramados especiais para o processo *offset,* de exemplificação de esbatidos, de retoques a buril por meio de coberturas isoladoras dos reagentes ao gravar nas chapas, de tiragem de provas, a fresagem, o recorte e montagem das gravuras em madeira. A revelação número de linhas da trama; efeito óptico da trama; escolha da trama para os diversos originais a reproduzir conforme o fim a que se destinam as fotografias; diferentes formas dos diafragmas e sua influência na variação do fluxo luminoso através da trama; fabricação do colódio; influência do álcool, do brometo e dos iodetos que se vão introduzindo no banho de nitrato de prata, durante a sensibilização das chapas; revelação dos clichés a colódio pelo sulfato de ferro e reforço antes da fixagem; influência das operações correctivas com o rebaixador e reforçador dos clichés a colódio, depois de fixados; rebaixador com água iodada e cianeto de potássio; rebaixador com ferricianeto de potássio e hipossulfito de sódio; reforçador com nitrato de chumbo e com ferricianeto de potássio; reforçador com sulfato de cobre e nitrato de prata; precauções; erros e meio de os evitar; superioridade do colódio húmido para trabalhos extra-finos, comparado com as chapas fototécnicas de gelatina; vantagens das chapas fototécnicas de gelatina em rapidez e perfeição de contrastes; objectiva especial para as selecções tricrómica; filtros; dispositivos especiais para adaptação e iluminação dos clichés obtidos por transparência; tramas e diafragmas, dessensibilizadores.
República Portuguesa, P*rogramas do Ensino Profissional Industrial e Comercial: Cursos de Formação Industrial* (Imprensa Nacional, 1966), 40,41.

Fotógrafo de Artes Gráficas, encontrando as quatro especializações identificadas no programa enquanto *Fotografia, Retoque, Transporte e Impressão de Provas de Ensaio*[503] - e desde o início da década de cinquenta - uma tradução nas áreas de fotografia, transporte, retoque e gravação[504].

Figura 119
Autor desconhecido, *Gamas contínuas sobre vidro e gamas tramadas em película para control. da Fotolito e Fotogravura 1951-52,* 1951-52, Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Placas de vidro envoltas em papel, Colecção departamento de Fotografia EASR

Por outro lado, parte dos contéudos traçados para o curso de *Fotógrafo de Artes Gráficas* são incluídos nesta escola no curso de *Gravador Fotoquímico*, numa prática que consideramos consubstanciar a centralidade da fotografia enquanto conteúdo pedagógico e conceptual, num contexto de ensino centrado no entanto na Gravura Fotoquímica.

Ainda no programa de 1966, encontramos na descrição do curso de *Fotógrafo de Artes Gráficas,* a afirmação da necessidade de, "habilitação de profissionais especializados em fotografia" (*ibidem*, p.229) assim como o objectivo de formar profissionais com uma aprendizagem completa dos processos e técnicas fotográficas mas ao serviço da litografia[505] (*ibidem,* p.230).

> as bases deste programa para habilitação de profissionais especializados em fotografia foram elaboradas partindo da premissa de que, dada a interdependência das suas especializações, não será possível obter-se o domínio perfeito de uma delas se não se possuírem conhecimentos suficientes das outras operações que a compõem e completam. Assim, embora se estabeleça um programa comum a todas as especializações deste ramos da litografia, prevê-se que será possível admitir que no 3º e 4º ano os alunos definam a sua

503 Correspondendo esta última à especialidade de montador, como compreendemos pelas anotações de Maria Alzira directamente no exemplar do programa de 1966.

504 Como observado na documentação existente na pasta *Implementação das oficinas gráficas na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis,* [1952/1952 /1956,] Colecção departamento de artes gráficas EASR.

505 Processo de gravação em pedra.

> especialização e que, embora acompanhando a matéria total do curso, sejam contudo orientados mais definitivamente na especialização a que se destinem.
> (*ibidem,* pp.229-230)

Face ao quadro disciplinar da Gravura Fotoquímica, acresciam na formação de *Fotógrafo de Artes Gráficas,* as disciplinas[506] de *Desenho de Projecões e Perspectiva* e *Oficina e Tecnologia de Fotografia,* tendo esta última uma carga horária de 9, 12, 18 e 24 horas, respectivamente ao longo dos quatro anos[507].

Quanto ao primeiro ano (*ibidem*, pp.230-232), é considerada a necessidade de transmitir noções gerais dos princípios de litografia[508], formação da imagem litográfica e das operações preliminares à sua prática assim como os processos gráficos manuais (gravura), os processos mecânicos (fotolitografia), o transporte litográfico e a adrografia (pantógrafo) assim como a preparação da prancha litográfica (aderência dos corpos gordos), devendo a aprendizagem ser completada com noções de *Nomenclatura*.

A especialização de Fotografia incluía no primeiro ano, noções gerais de máquinas horizontais, verticais e de laboratório, o princípio dos aparelhos de focagem contínua, objectivas e prismas, diafragmas, filtros e iluminação por reflexão e transparência; devendo igualmente ser consideradas as tramas para gravura, os negativos e positivos por contacto e na câmara, as emulsões sensíveis e ainda os cuidados a observar no quarto escuro e química fotográfica - em particular reveladores, fixador, redutor, reforçador, positivos e negativos por contacto, considerando-se igualmente importante o cálculo do tempo da pose, a revelação, a paragem e a fixagem, a aparelhagem e os acessórios assim como os clichés negativos e positivos de traço obtidos pela câmara e a preparação de clichés para máquina plana ou *offset* e para albumina ou gravado[509] (*ibidem*, p.231).

No segundo ano, o fundamental da aprendizagem concentra-se na questão óptica: distância focal, diafragmas, abertura relativa e influência sobre a nitidez, iluminação, ligação entre as dimensões do modelo e da imagem assim como a produção de clichés directos de meias-tintas[510]

506 Tal como no curso de Fotógrafo de Artes Gráficas, define-se que para as restantes disciplinas os programas são idênticos aos dos demais cursos de formação.

507 Esta informação encontra-se publicada no *Diário de governo de 25 de agosto 1948- I Série, número 198,* tal como analisado na cópia existente na colecção da família Monteiro.
Tendo o curso de *Fotógrafo de obras gráficas* a seguinte carga horária: Português (3h no 1.º ano e 2 h no 2.º ano), Francês (3h no 1.º ano e 5h no 2.º ano), Matemática (3h no 1.º ano e 2h no 2.º ano), Elementos de Física e Química (4h no 1.º ano e 4h no 2.º ano), Física Aplicada (3 h no 3.º ano e 3 h no 4.º ano), Noções de História da Arte (2h no 3.º ano e 2h no 4.º ano), Desenho de Observação e de Ornato (8h no 1.º ano, 8h no 2.º ano e 6 h no 3.º ano), Desenho de Projecções e Perspectiva (2h no 1.º ano e 2h no 2.º ano), Desenho de Figura (6h no 3.º ano e 6h no 4.º ano), Religião e Moral (1h no 1.º ano e 1h no 2.º ano), Formação Corporativa (1hora no 4.º ano), Noções de Higiene (1hora no 3.º ano) Educação Física (1h no 1.º ano, 1h no 2.º ano e 1h no 3.º ano) e por último, a Oficina e Tecnologia de Fotografia (9/12/18/24h respectivamente nos quatro anos).
E por sua vez, o curso de *Gravador fotoquimico* tinha a seguinte: Português (3h no 1.º ano e 2 h no 2.º ano), Francês (3h no 1.º ano e 5h no 2.º ano), Matemática (3h no 1.º ano e 2h no 2.º ano), Elementos de Física e Química (4h no 1.º ano e 4h no 2.º ano), Química Aplicada (2 h no 3.º ano e 2 h no 4.º ano), Noções de História da Arte (2h no 3.º ano e 2h no 4.º ano), Desenho de Observação e de Ornato (8h no 1.º ano, 8h no 2.º ano e 6h no 3.º ano), Desenho de Figura (1h no 1.º ano e 1h no 2.º ano), Religião e Moral (1h no 1.º ano e 2.º ano), Formação Corporativa (1hora no 4.º ano) Noções de Higiene (1hora no 4.º ano), Educação Física (1h no 1.º ano, 1h no 2.º ano e 1h no 3.º ano) e Oficina e Tecnologia de Gravura Fotoquímica (distribuída ao longo de 4 anos, com a respectiva carga horária de 12/15/18/18h).

508 Incluindo as práticas de *Offset,* ocogravura, pedra litográfica, zinco, alumínio e cobre.

509 São ainda descritas as restantes três especializações: em retoque (riscado no texto podendo significar que na EADSR não funcionava ou que Maria Alzira Monteiro tinha um desacordo com o programa), em transporte e em impressão de provas.

510 A questão da trama parece assume particular relevância, na sua verificação e conservação, no tratamento do efeito óptico da trama pelo seu afastamento da camada sensível, nos clichés de brancos puros, na diferença entre o cliché com trama para fotogravura e

(*ibidem*, pp.233-234) e no que respeita ao terceiro ano é afirmado que deveriam ser consideradas noções gerais de luz e cor com um nível de especialização elevado: quantidade de luz e unidades fotométricas; transparência; opacidade e densidade óptica; círculo e triângulo cromático; afinação da máquina fotográfica; certificação de paralelismo dos seus componentes e a verificação da objectiva; tramas por contacto na câmara; clichés de tintas contínuas ou com trama de um e dois tons a partir de originais executados a uma cor; escolha do filtro colorido correspondente e seu coeficiente de pose; clichés negtivos de tintas contínuas com selecção de cores; síntese aditiva e subtractiva e por último, luzes e cores primárias; apontando-se ainda gamas de cinzento e cores de selecção, iluminação dos modelos, filmes e chapas pancromáticos, filtros selectores, coeficientes de pose , emprego de mais de três cores e ainda revelação e retoque por máscaras (*ibidem*, pp.234-235).

Quanto ao quarto ano desta especialização, são definidas como essenciais as questões ligadas à física, à luz e à cor: o espectro do prisma, a visibilidade dos diversas cores espectrais, as radiações invisíveis - ultravioleta e infravermelho - as cores saturadas, os discos de Maxwel, os valores relativos dos cinzentos, a sobreposição de camadas transparentes coloridas e de pigmentos opacos, as perdas de luz por absorção e reflexão, a teoria das penumbras e a influência da difracção; sendo apontadado como conveniente a abordagem aos clichés negativos e positivos de tintas contínuas ou com trama de selecção de cores, a aplicações do método directo e indirecto, a aplicações das máscaras correctoras das selecções e a produção de c*lichés* positivos com trama a partir de negativos de clichés a cores, a execução de trabalhos com o ampliador e a execução de clichés com trama por contacto[511] (*ibidem*, pp.235-236).

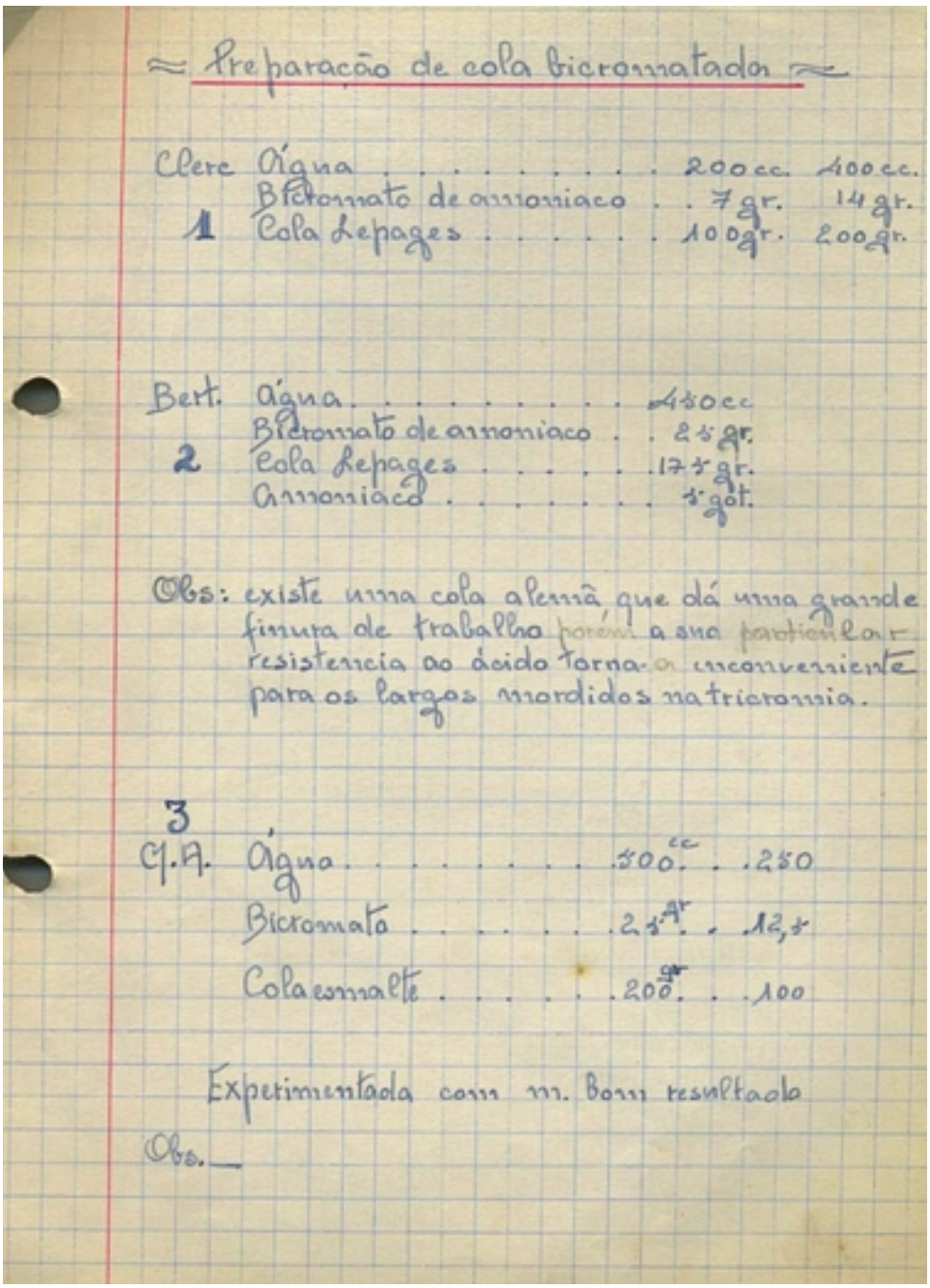
E, ao se evidenciar a utilização neste ensino dos processos de albumina, cola bicromatada (ou goma bicromatada) e colódio húmido no âmbito da gravação química e não nos termos da sensibilização e impressão fotográfica, o programa de 1966 permite clarificar a razão por detrás da presença significativa de fórmulas químicas nas colecções analisadas (fig. 120).

Por outro lado, e no que respeita ao sentido da educação e a relação que no ensino deve ser estabelecida entre teoria e prática, destacamos uma afirmação sublinhada por Maria Alzira Monteiro na sua cópia deste programa.

> A evolução profissional tem de se orientar sem dúvida no sentido da reabilitação do homem prático, afirmando a sua autoridade sobre os teóricos. Incumbe-lhe justificar a técnica com soluções e estéticas dignas da tradição.
> (*ibidem,* p. 226)

fotolitografia, etc.

511 Na especialização em retoque, retoque de clichés negativos e positivos de tintas contínuas ou com trama de selecções de cores: aperfeiçoamento do estudo da gama de cores. Retoque de clichés negativos e positivos de tintas contínuas ou com trama de selecção de cores, a fim de obter as compensações determinadas pela correcção por máscaras. Na especialização em transportes: transportes em albumina ou gravado e por último em Impressão de provas: impressão de provas de trabalhos a cores.
Para as restantes disciplinas, define-se que os programas são idênticos aos dos demais cursos de formação.
República Portuguesa, P*rogramas do Ensino Profissional Industrial e Comercial: Cursos de Formação Industrial* (Imprensa Nacional, 1966), 236.


≈ Preparação de cola bicromatada ≈

Clere Água . . . . . 200cc. 400cc.
Bicromato de amoniaco . . 7 gr. 14 gr.
1 Cola Lepages . . . . . 100 gr. 200 gr.

Bert. água 450cc
Bicromato de amoniaco . . 25 gr.
2 Cola Lepages . . . . . 175 gr.
Amoniaco . . . . . ½ got.

Obs: existe uma cola alemã que dá uma grande finura de trabalho porém a sua particular resistencia ao ácido torna-a inconveniente para os largos mordidos na tricromia.

3
C.A. Água . . . . . 500cc . . 250
Bicromato . . . . . 25 gr . . 12,5
Cola esmalte . . . . . 200 gr . . 100

Experimentada com m. Bom resultado

Obs.—

Figura 120
Maria Alzira Monteiro, *Preparação de cola bicromatada*, [s/d, s/l], Folha quadriculada manuscrita, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Explicitando-se desta forma a preponderância da prática sobre a teoria num contexto de "reabilitação do homem prático", apontando-se um futuro no qual o prático terá "autoridade sobre os teóricos" pela via de uma técnica que faça uso de "soluções e estéticas dignas da tradição". E embora possamos entender a afirmação sobre o prisma do desenhar de soluções e estéticas que derivem da tradição, a adjectivação moralizante com que é formulada, parece afastar-se do domínio técnico e formal que o texto globalmente adopta, abraçando um tom mais explicitamente ideológico.

Igualmente significativa é a equivalência estabelecida entre a aprendizagem em meio

industrial, "à marcha normal e lógica da aprendizagem habitual das indústrias" e o ensino técnico, aos quais dever-se-iam agregar, "aquela soma de conhecimentos teóricos que habitualmente os profissionais desconhecem, mas que se reputaram indispensáveis para a completa formação de uma aprendizagem que deve ser progressiva e consciente" (*ibidem*, pp.229-230).

Assim como a noção apresentada de uma gradualidade da aprendizagem dos conhecimentos teóricos em ligação com a prática e a necessidade de adequação deste ensino às características do estudante, de forma a que a aprendizagem seja consciente[512].

Exposto o programa de 1966 que materializa a centralidade da fotografia enquanto conteúdo pedagógico ao serviço da gravura de aplicação fotoquímica, consideramos o questionamento: como se concretizou a partir da década de cinquenta do século XX a representação fotográfica institucional da Escola Soares dos Reis e de que forma serviu o ensino praticado?

No catálogo datado de dezembro de 1958[513] sobre a actividade da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, surgem trinta e sete fotografias, das quais vinte em representação da escola, nelas figurando os estudantes assim como as suas actividades[514].

Reflectindo sobre a encenação e a pose adoptadas assim como a técnica e linguagem fotográfica veiculadas e de forma a estabelecer um contraponto visual, detemo-nos sobre as páginas referentes ao curso de *Gravador Foto-quimico* (fig.122), observando igualmente as imagens da *Secção preparatória para os cursos de pintura e escultura das escolas superiores de belas artes* (fig.121).

512 Citação completa, "Esses conhecimentos serão ministrados gradualmente durante todo o curso, acompanhando a sequência dos trabalhos oficinais e sempre de acordo com a capacidade dos alunos e também com a finalidade do curso. "(*ibidem,* p. 229-230)

513 O exemplar que utilizámos para análise que se encontra na colecção do departamento de artes gráficas, apresenta uma dedicatória e está assinado com a data da edição, dezembro de 1958.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1958, *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis*. Porto: Oficinas de Composição, Impressão e Gravura, Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.

514 Em quarenta e cinco páginas em tom creme, ocupando os cursos onze destas páginas (EADSR, 1958, 13-24) e apresentando-se em cada destas, uma ou duas imagens a preto e branco, quadradas ou rectangulares, acompanhadas por um título tipográfico.

Figura 121
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, *Secção preparatória para os cursos de pintura e escultura das escolas superiores de Belas-Artes*, Dezembro 1958, Escola Artes Decorativas Soares dos Reis, Página de catálogo, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Na imagem referente à *Secção preparatória para os cursos de pintura e escultura das escolas superiores de belas artes* (EADSR, 1958, p.24) visualizamos uma sala de desenho na qual figuram três jovens modelos que posam para um conjunto por sua vez e seis estudantes - dois rapazes e quatro raparigas - que por sua vez desenham em frente aos seus cavaletes. O vestuário, o penteado e a pose das nove pessoas retratadas são irrepreensíveis.

Num quadro preto, estão afixados três posters exibindo por sua vez três fileiras de cabeças e as palavras C*onstituição proporções cabeça/SPBA - aula de figura,* um desenho a negativo de um casal nú, justaposto às palavras *Figura Humana* e ainda uma impressão positiva da mesma ilustração. Nas cinco telas que o enquadramento engloba, vemos exclusivamente figuras de mulheres, desenhos de corpo inteiro e esboços de rostos.

A partir deste contexto e ainda que de forma esquemática, referimos a questão da presença da mulher na arte pictórica frequentemente configurada sob a forma de uma representação

figurativa, amiúde incorporando o ideal da musa, reflectindo também sobre a especificidade do ensino a elas destinado.

Para isso, convocamos primeiramente o cartaz de 1989 *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?,* das *Guerrilla Girls - Conscience of the art world*[515]*,* réplica da pintura de 1814 *Grande Odalisque* de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), no qual uma figura feminina, nua e de costas, numa pose entre sentada e reclinada, usa no rosto uma máscara de gorila, símbolo do grupo, lendo-se a frase, "Menos de 5% dos artistas na secção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% de todos os nús, são de mulheres."[516]

Verbalizando-se deste modo, o dilema existente entre uma sobre-representação da figura da mulher nua na arte "moderna" e por consequência nos museus, face a uma sub-representatividade das mulheres artistas nesses mesmos espaços.

Quanto à questão da prática artística exercida pelas mulheres, Vicente (2012)[517] estratifica as duas vertentes do que considera serem, "as formas de marginalização da prática artística feminina"(p. 20), "em primeiro lugar as condicionantes socioculturais que afectaram, especificamente, cada mulher artista. Independentemente dos diferentes espaços geográficos e dos períodos cronológicos em que estas viveram, a identidade de uma artista esteve sempre condicionada pela sua identidade enquanto mulher." (*ibidem*)

Considerando a investigadora que a segunda vertente desta marginalização, "para lá das múltiplas exclusões socioculturais contemporâneas a cada artista, encontram-se as posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX." (*ibidem*) Centrando-se de seguida no debate sobre esta produção artística alheada e alienada pela historiografia.

A questão da formação e da profissionalização das mulheres artistas que enquadram a nossa análise, são igualmente abordadas em *La formation et la professionalisation des artistes femmes aux XIXe et Xxe siécles (Aware,* 2023)[518] onde se evidencia esta dialética a partir da análise dos perfis das áreas de estudo dirigidas e condicionadas nesses últimos dois séculos às jovens artistas assim como os modelos dessas práticas formativas, nos contextos francês, sueco, argentino e norte-americano e ao qual fazemos convergir o título da investigação de Véra Léon (2020) "Não nascemos fotógrafas, tornamo-nos!"[519]*,* na qual explicita as opções subjacentes à formação artística e técnica no domínio da fotografia em França em termos de género, analisando as condicionantes

515 Guerrila Girls.
Disponível em https/www.guerrillagirls.com/our-story, consultado a 08 setembro de 2024.

516 Citação original, "Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female."

517 Filipa Lowndes Vicente, *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Séc. XVI - XX) (*Lisboa: Athena, 2012).

518 Aware, *Faire Œuvre: La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIXe et XXe siècles (Actes de Colloque)* (Paris: AWARE - Archives of Women Artists Research & Exhibitions, 2023).

519 *"On ne naît pas photographe, on le devient"* remete-nos portanto para "Ninguém nasce mulher, torna-se mulher!" frase com a qual Simone de Beauvoir inicia o segundo tomo da sua obra *O Segundo Sexo*.
Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo: 2 - A Experiência Vivida* (São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967), 7.
Véra Léon, *On ne naît pas photographe, on le devient. Contribution à une histoire sociale et genrée des formations artistiques et techniques en France (1945-1982)* (Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, Universidade de Paris, 2020), disponível em https://www.youtube.com/watch?v=PkyJzjma-Yg&t=156s, consultada a 24 de janeiro de 2025.

daí decorrentes.

Feita esta contextualização, regressamos à representação fotográfica do curso de *Gravador Foto-quimico* observando em particular a figura 122.

Na parte superior da página um estúdio fotográfico, e nele dois estudantes ajustam o diafragma da objectiva, de modo a fotografar um desenho colocado no painel em frente à câmara técnica de grande formato. Ligeiramente atrás, um outro jovem observa. A cena é iluminada por luz artificial, vislumbrando-se a forma das batas de trabalho.

Quanto à imagem colocada na parte inferior da página, é realizada no espaço de uma oficina-laboratório e nela três jovens rapazes mimetizam acções práticas junto às bancas de química e uma quarta figura aparentando ser o mestre, encontra-se de costas ao fundo da cena.

Com excepção destas duas imagens do curso de gravador fotoquímico nas quais apenas figuram homens, a representação de género nas imagens que compõem este álbum é equalitária, figurando um número equivalente de raparigas e de rapazes.

Por outro lado e na sua generalidade, o acto fotográfico devolve-nos a globalidade da oferta pedagógica da escola[520], sendo a pose dissimulada em mimetismo de acção, materializando uma estilização do ensino, num intermédio fotográfico entre retrato em pose e reportagem. Ausentes estão os professores, o olhar directo para a câmara e qualquer indecisão na pose fotográfica: a quarta parede não se quebra, a ficção fotográfica é total.

520 O catálogo integra ainda imagens de peças de mobiliário e de ourivesaria efectuadas na escola, imagens da fachada do edifício e vistas gerais da cidade do Porto assim como uma série de ilustrações representativas do trabalho efectuado na escola e do seu espólio, mas que não encontram nesta tese o espaço para a sua análise.
No departamento de fotografia da EASR existem *clichés* do processo de reprodução (dezassete negativos *clichés* em preto e branco de tamanhos diferentes) sendo possível identificar que algumas das imagens, em particular as duas correspondentes ao curso de Gravador Foto-químico apresentam reenquadramentos, identificados pela ausência de duas das quatro linhas pretas que estruturam o rebordo do negativo em torno da imagem, e cujas linhas pretas identificam a prática de impressão de negativo integral.

Figura 122
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, *Gravador Foto-químico,* Dezembro 1958, Escola Artes Decorativas Soares dos Reis, Página de catálogo, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

4.3 Consolidação de um estilo de vida e enviesamento de género

Circunscrevemos agora o olhar a um conjunto de publicações destinadas ao universo dos profissionais da fotogravura e fotografia[521], em particular o jornal *Cícero* e as revistas *Fotomecánica* e *Lettre de Paris,* que nos aportam dados sobre o ensino da fotografia enraizado no

521 Na colecção do departamento de artes gráficas da EASR, analisamos quatorze publicações nacionais e internacionais.
Quanto às edições que abordam o universo gráfico e no contexto português descrevemos o *Folium, Granel, O Gráfico, Técnica de O Gráfico, Ponto &Meio, Prelo* e no âmbito internacional a *Reprorama* e a *Fotomecánica,* balizada a sua produção entre as décadas de trinta e noventa do século XX.
Quanto às publicações que adereçam a fotografia, entre os anos cinquenta e os anos oitenta do século XX, observamos a *Lettre de Paris, Kodak fotografia funcional* e a portuguesa *Nova Imagem*, existindo ainda publicações nacionais sobre o ensino da imagem e do audiovisual, como a *Imave* e *Luz &Som.*

campo das artes gráficas, o sindicalismo gráfico português e a componente política, cívica, tecnológica e artística da formação contínua que o caracterizaram, permitindo ponderar o papel destas publicações enquanto instrumentos de emancipação destes profissionais - e em particular de Maria Alzira Monteiro face à sua formação inicial - assim como a consolidação de um estilo de vida frequentemente atravessado por um enviesamento de género.

Quanto ao posicionamento social e político do português *Cícero - Jornal de técnica e informação de artes gráficas* e do qual foram editados quarenta números ao longo de quatro anos (1959-1962)[522], uma nota na capa do número 33-34 torna-o inequívoco, "O jornal "Cícero" não constitui um empreendimento comercial. Os resultados que eventualmente a sua publicação ocasionar, serão aplicados em benefícios culturais da nossa Classe."

Nos seus diversos números, serão profusamente versadas as questões sindicais[523], a defesa dos direitos laborais dos trabalhadores das artes gráficas, a posição dos aprendizes e a defesa da profissão, a par da divulgação de acções de formação contínua, da actividade de escolas de artes gráficas e técnicas em Portugal (Soares dos Reis) e no estrangeiro (Turim, Nova Iorque, etc) assim como de conteúdos educativos sobre a história da tipografia e ainda um consultório técnico.

Temática igualmente versada serão as mulheres sob uma perspectiva sindical integrada no contexto da luta de classes e referidas enquanto "trabalhadoras das artes gráficas", numa constante afirmação da defesa dos seus direitos laborais e do respeito que lhes devia ser votado nos espaços de trabalho[524]. A par de alguns artigos que de modo paradoxal, encerram o sujeito "mulheres" numa essencialização imbuída de preconceito, afastando-o do tratamento político da luta de classes.

522 Teve por director Eugénio E.S. Antunes, Artur Helder de Assunção Guide como editor e Lopo da Cunha Diaz como proprietário. Existindo no departamento de artes gráficas da EASR, a globalidade dos números editados ao longo dos quatro anos desta publicação (1959-1962).

523 Quanto à questão sindical, a agregação dos fotógrafos profissionais ao *Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos* irá a nosso ver justificar o espaço que as publicações *Cicero* e mais tarde *Folium (*1967-1974*)* irão dedicar à fotografia. No que diz respeito à publicação *Folium,* existem no departamento de artes gráficas os quarenta e um números publicados entre setembro de 1969 e abril 1974 pelo *Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas* do distrito de Lisboa.
E a linha editorial da revista estabelece a ligação entre um olhar sobre as artes gráficas em termos nacionais, regionais e internacionais, com artigos sobre a então actualidade e momentos da história das artes gráficas: *A arte de copista em Roma (*outubro 1971); *Manuel Cabanas um dos melhores gravadores em madeira da Europa (*Julho 1971); a par de números dedicados aos desafios futuros na heterogeneidade de áreas que comportavam as artes gráficas, *Os gráficos na IBM (*dezembro 1972), *Um centro de Artes gráficas válido (*dezembro 1973) e *Computadores uma realidade* (Julho 1973). São ainda abordados assuntos como *as artes demoníacas na invenção da tipografia* (fevereiro-março a julho 1971); a questão dos direitos da mulher em *secção feminina* (setembro 1969), *a participação da mulher na vida sindical* (janeiro 1973) e *a mulher no trabalho e paternalismo ou consciência de classe* (janeiro 1974); as condições de trabalho e as reivindicações no contexto dos direitos laborais (quase todas as capas e editoriais Abril de 1970, de 1974, agosto de 1970 e 1973); a fotografia em R*evisão do contrato dos profissionais fotógrafos* (dezembro 1970), *O Homem e a Máquina, Estudo fotográfico de Henri Cartier-Bresson* (outubro 1970), *História da Fotografia* (fevereiro - março 1971), *Do invento da Fotografia*, (janeiro 1971), *Problemas da arte da fotografia (*maio de 1971) ou ainda a arte gráfica e a relação com o ensino (artigo de Calvet de Magalhães, abril 1972).

524 Exemplo dessa realidade, é a divulgação na página 7 do número 31 [circa 1962], da disposição legal de 1957, "Fica proibido o despedimento sem justa causa das mulheres durante a gravidez e até um ano após o parto." (fig. 125).

Página Feminina

PESSOAL FEMININO EMPREGADO NA ENCADERNAÇÃO-DOURAÇÃO E PAUTAÇÃO (*)

ESPECIALIDADES	ZONAS			ILHAS ADJACENTES	TOTAL
	LISBOA	PORTO	COIMBRA		
ENCADERNAÇÃO	499	417	8	2	926
PAUTAÇÃO	26	16	–		42
TOTAIS	525	433	8	2	968

(*) Últimos números dados a conhecer e referentes a 15-3-1957 no livro «Evolução recente e situação actual da Tipografia» publicado em 1958. É de crer que nestes 4 anos tenham aumentado consideràvelmente.

O ABONO DE FAMÍLIA

SECÇÃO FEMININA SINDICAL

(HORÁRIO)

Segundas-feiras, das 16 às 19 horas (sòmente na segunda e última semana de cada mês)

«Fica proibido o despedimento sem justa causa das mulheres durante a gravidez e até um ano após o parto».

PARA AS TRABALHADORAS DAS ARTES GRAFICAS

CICERO 31 * PÁG. 7

Figura 123
Cícero - *Jornal de técnica e informação de artes gráficas*, *Página Feminina,* [circa 1962], Lisboa, Jornal formato tablóide, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Um outro artigo dedicado à Escola Soares dos Reis (fig.125) publicado no número 39[525], surge ilustrado com sete zincografias, que constituem uma continuação estética e técnica das imagens produzidas para o catálogo da escola de 1958 anteriormente analisado: grupos de estudantes em contexto de trabalho e iluminados de forma neutra, composições fotográficas enquadrando ao mesmo tempo os estudantes, o trabalho que desenvolvem e o espaço das oficinas[526], numa representação exclusivamente masculina!

Redigido pelo Mestre António T. de Araújo, este artigo descreve de forma aprofundada o departamento de artes gráficas da Escola à altura de Artes Decorativas Soares dos Reis e o ensino aí desenvolvido[527], afirmando-se que as, "fotos referentes à secção de gravura foram obtidas por intermédio da Ex.ma Sr.ª D. Maria Alzira Monteiro e as que dizem respeito à secção de Tipografia pelo Sr. Eduardo Augusto Marques", numa afirmação da autoria do trabalho fotográfico[528].

525 Ano 4, número 39, setembro de 1962, páginas 4 a 6 e 8.

526 As fotografias e as zincogravuras (cópias em zinco) correspondentes, foram produzidas nas oficinas da EASR, encontrando-se as respectivas chapas no departamento de fotografia, embrulhadas em papel pardo e ao qual foi colada uma impressão da imagem correspondente.

527 Em 1967, uma reportagem denominada *Artes Gráficas* realizada por Manuel Guimarães abordou igualmente o ensino da EADSR, podendo observar-se a mestra Maria Alzira Monteiro em aula com os estudantes.

528 Sublinhamos igualmente a utilização que o mestre António Araújo faz das palavras "fotos" e "gravuras" para designar as imagens fotográficas. Permitindo-nos constatar um paradigma técnico e conceptual específico, oposto ao usado na legenda, e que consiste na referenciação da imagem fotográfica em ligação ao processo fotomecânico utilizado na sua reprodução. Sendo possível questionar se esta ambivalência que o artigo traduz, nas legendas utiliza-se a palavra "fotos" e no texto "gravura", traduz igualmente uma prática

Figura 124
Autor desconhecido, 1962, Oficinas Gráficas EADSR- Porto, Cinco zincogravuras, Colecção departamento de Fotografia EASR

do espectro profissional português das artes gráficas em termos de imagem.
Quanto às imagens propriamente ditas, materializam uma linguagem fotográfica que demonstra uma adequação técnica no balanço entre luz e filme assim assim como na relação entre distância focal, profundidade de campo, registo de movimento e enquadramento, resultando num conjunto de composições equilibradas em termos de pose e acção e onde, nenhuma estudante surge retratada!

• *Impressor tipográfico e*
• *Secção preparatória para os Cursos de Pintura e Escultura das Escolas Superiores de Belas Artes.*

Com que alegria transponho as portas desta Universidade da Arte e do Ensino! E também não é com menor alegria que transmito aos gráficos portugueses o que me foi dado ver, com valor sério e prático, no sentido de serem bem preparados os futuros artífices em cada uma das suas modalidades, conferindo-lhes uma armadura que os torne em preciosos valores económicos, pelo seu saber, para sua defesa própria, e para bem servirem a comunidade.

Do velho casarão da Fábrica de Chapéus da Rua da Firmeza — e onde anteriormente esteve instalada a antiga Escola Industrial de Faria Guimarães —, surgiu, com imponência, a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, com todas aquelas secções e modalidades de ensino que atrás venho de enumerar, instaladas de modo a darem-nos uma impressão de agrado total, pela certeza de uma eficiência e de uma educação técnica e profissional sérias e profícuas.

Transcrevo da plaquette ilustrada e policromada, produzida nas secções gráficas da Escola, em 1958, à guisa de roteiro:

«A ligação com o pavilhão principal de aulas, com entrada pela Rua da Firmeza, e o pavilhão de oficinas, de frente para a Rua de D. João IV, faz-se através de uma galeria coberta, que limita um atraente átrio empedrado, no centro do qual se projecta colocar uma figura escultórica em pedra, trabalhada pelos alunos. Tudo foi estudado de modo a permitir bom aproveitamento e conveniente orientação dos vários serviços.

«Dotou-se a Escola com os indispensáveis elementos de trabalho, de modo a conduzir a uma educação técnica profissional eficiente. E os frutos desse trabalho começam a aparecer: São as paredes do

continua na página seis

As fotos referentes à secção de gravura foram obtidas por intermédio da Ex.ma Sr.ª D. Maria Alzira Monteiro e as que dizem respeito à Secção de Tipografia pelo Sr. Eduardo Augusto Marques

Em cima, em primeiro lugar vemos um aspecto da Secção de Composição Manual. Em segundo, um pormenor da Composição Mecânica (teclado) Aguarda-se a montagem de uma Linotype nesta secção. À direita, um ângulo da Impressão

Figura 125
Cícero - *Jornal de técnica e informação de artes gráficas, "*Uma visita à Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis", setembro 1962, Porto, Página de jornal, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Na descrição da melhoria do nivel técnico e do equipamento da escola[529], é igualmente relevante a nomeação dos estudantes das artes gráficas enquanto aprendizes, numa descrição que encontra o seu alicerce no contexto profissional e sindical da revista[530].

Quanto à revista *Fotomecánica,* é publicada pela divisão de artes gráficas da Eastman

529 Em oposição ao que eram as oficinas da EIIDH, é afirmado que a escola se encontra bem equipada, "Pelo que hoje em dia se executam praticamente e com perfeição artística todos os trabalhos de gravura fotoquímica e composição e impressão tipográfica. As gravuras que ilustram esta páginas (...) também dão ensejo a que se verifique a eficiência e qualidade da própria gravura, "made in" Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis." (Cícero, nº39, p. 7)
São nomeados os mestres responsáveis segundo os sectores, "na gravura fotoquímica, os serviços de orientação técnica foram iniciados pelo Sr. Tércio Miranda, hoje afastado por limite de idade e substituído pelo Sr. Dr. Armando Guimarães, tendo como Mestra a Ex.ma Sr.ª D. Maria Alzira Monteiro da Cunha, que conta como seu colaborador o Sr. Serafim Marques. Como Mestres nas secções de Composição e Impressão Tipográfica encontram-se, respectivamente, os Srs. Manuel Pedro Baptista Monteiro e Eduardo Augusto Marques, e àqueles lugares ascenderam por altas classificações." (Cícero, nº39, p. 6 - 8)
Quanto à centralidade que o artigo coloca em Tércio Miranda em termos de orientação técnica, está de facto documentada a sua presença na escola para orientação técnica ao momento da montagem das oficinas e ao momento da conferência *O ensino da fotogravura e as técnicas das artes gráficas* que aí realiza em julho de 1955. Não sendo referenciados na equipa técnica, Joaquina de Lourdes Baldeizão Pézinha na área da caligrafia, Fernando António da Silva Mesquita na área da litografia e José Fernando Lopes Cardoso na oficina de gravura química, de forma distinta face à equipa de mestres descrita por Fernando Caetano (2012).

530 "O aprendiz - digo eu -, quanto a mim, deve ser a matéria-prima a modelar nestas Escolas Técnicas Industriais. Os aprendizes são preciosos auxiliares anónimos; são o que já fomos ontem; serão amanhã os nossos continuadores; são o embrião, digamos, do que somos hoje, para os quais, aliviando-nos das penas e malefícios de que os acusam, *imploramos* as Escolas Industriais práticas de Tipografia. (Cícero, nº39, p. 4)
Não encontramos a nomenclatura "aprendiz" na documentação e informação pedagógica veiculada pelo Ministério da Educação Nacional nem na documentação interna da escola; iremos sim encontrá-la na introdução de Calvet de Magalhães ao livro *O ensino da fotogravura e as técnicas das artes gráficas* (1955) de Tércio Miranda, publicação feita a partir da palestra com o mesmo título proferida na EADSR e já aqui referida.

Kodak em Rochester - Estados Unidos da América - entre o final dos anos quarenta e os anos sessenta do século XX, enquadrando uma perspectiva estética, técnica e sociológica, estampada na premissa editoral da capa do seu primeiro número, "Revista destinada a impulsionar o progresso dos que se dedicam à arte e ciência da fotomecânica" (Fotomecánica, 1948, p.1)[531].

Num conjunto de trinta e nove números[532], observamos o veicular de um estilo de vida: vinte e duas capas são compostas por um retrato horizontal a preto de branco de homens de tom de pele clara, frequentemente de cabelo grisalho, a executar uma tarefa do processo da fotomecânica, envergando bata ou camisa clara e gravata num interior escuro, mimetizando o ambiente laboratorial da fotomecânica.

O olhar dos retratados (figs. 126 e 127) está regularmente direccionado para o trabalho que executam, sendo o ponto de vista de quem observa amiúde colocado numa perspectiva ligeiramente acima do sujeito fotografado e da totalidade da cena.

Quando os retratos incluem uma figura feminina, essa representação acontece de forma interposta, figurando a mulher - modelo numa imagem que o fotógrafo reproduz. Comportando a exclusividade da representação masculina igualmente um enviesamento de género no âmbito dos códigos e modelos estéticos escolhidos para ilustrar o estilo de vida profissional do sector da fotomecânica: só os homens, e dentre eles, só alguns, são a este momento e neste contexto, os sujeitos e agentes desta actividade!

531 Citação original em castelhano, "Revista destinada a impulsar el progreso de los que se dedican al arte y ciencia de la fotomecánica". Esta versão em castelhano foi editada para a América Latina e que por essa via terá chegado à Península Ibérica.

532 Existem no departamento de artes gráficas da Escola Artística Soares dos Reis, para além os número 1, 3, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33-34, 35, 38, 41, 42, 44-45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 74, 75 eainda o 76 cuja data balizamos já nos anos setenta. A estética aqui descrita irá mudar a partir do número 63, 1963.

Figura 126
Kodak, *Fotomecánica nº 1,* 1948, s/l, Revista, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 127
Kodak, *Fotomecánica nº28,* 1954, s/l, Revista A4, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Não dispondo de qualquer elemento que permita analisar o impacto - e se algum - que este enviesamento de género terá tido no sentimento de pertença da mestra Maria Alzira Monteiro ao trabalho por si efectuado, conseguimos no entanto aferir com base nos seus sublinhados e anotações, que a revista serviu e muito, o seu trabalho técnico[533]. E se a revista *Fotomecánica* tinha por foco a fotografia para reprodução, publicações como a *Kodak fotografia funcional* e *Lettre de Paris* alargam o campo da formação informal dos mestres da oficina de artes gráficas.

Em língua francesa e resultante de uma parceria entre as empresas *Kodak* e *Pathé,* a *Lettre de Paris*[534] desenha o campo de acção da profissão de fotógrafo, desvendando um sistema laboral internacional que associa técnica, estética e estilo de vida, numa linha editorial que enquadrando as premissas de um catálogo técnico, de um guia profissional e de uma revista de especialidade, desenha linhas de projecção em torno desta profissão[535].

Esta *Carta de Paris,* narra uma perspectiva técnica e industrial mas igualmente estética, académica e científica em torno da fotogravura, da fotoquímica e da fotografia, com foco na indústria e na formação e especialização dos técnicos fotógrafos. E, quanto ao mundo que retrata e ilustra, não se afasta da representação enviesada de género: os homens (e entre eles só alguns) são os agentes centrais desta actividade e as mulheres representadas ora são "a mãe" ora integrando o mundo laboral da fotografia, são as modelos ou assistentes do homem fotógrafo (fig. 128 e 129).

533 No número 1, as notas de Maria Alzira centram-se no artigo (p.3-9) sobre o filme de alto contraste e grão fino Kodalith, substituto do processo de colódio húmido na fotografia de reprodução. Permitindo compreender o elevado número de fórmulas químicas sobre o processo de colódio húmido existente na documentação analisada assim como o conjunto de películas (positivo e negativo) que o vieram substituir.
No número 3, Maria Alzira agrega no seu interior anotações manuscritas que adereçam a revelação de filme e regulação da temperatura (p.3); a produção e impressão das imagens, em particular de retratos (p.8); a selecção em negativos de transparência (p.6); a película para fotolitografia (p.4); a ocogravura (p.10) e um pequeno artigo sobre a fotomecânica (p.10-11) com uma introdução histórica e uma sistematização aos métodos de gravação e aos procedimentos fotográficos. Organizados entre os processos de gravura (tipografia, litografia, rotocalcografia) e a fotomecânica (fotogravura) relevo, fotolitografia -plano e huecograbado- hueco.
O número 69 é dedicado ao processo Kodak tom linha, um "método de convertir una imagen de tono contínuo a una imagem de línea, por medios fotográficos" (p.1-16). E ao longo do artigo é descrito este processo, mas também os duplicados Kodalith, e apresentados os produtos: a folha de película Kodalith orto, tipo 3, o material Kodalith translúcido, o papel kodalith orto e os reveladores Kodak D-11 e Dk-50.

534 Existem na colecção do departamento de artes gráficas EASR quatro números desta publicação - 9, 10, 16 e 17 - respectivamente de janeiro 1962, junho 1962, junho 1965 e janeiro 1966.

535 No número 9 de Janeiro de 1962, observamos a implementação desta estratégia de comunicação a partir da temática da reprodução de obras de arte. Um conjunto de artigos técnicos, académicos e artísticos abordam a identificação, conservação e reprodução de obras de arte (p.2-18); a produção de programas de televisão que aderecem a questão da arte e da cultura (p.21); a apresentação publicitária de um, à altura, novo filme fotográfico para a reprodução de obras de arte (p.22); a divulgação de obras de arte desconhecidas (p.25); o fotógrafo de museu (p.26); a edição de revistas e livros de arte (p.27); a difusão de obras de arte (p.34) e uma análise de gamas de papéis fotográficos tendo em vista os objetivos acima referidos (p.35).

Figura 128
Kodak, *Lettre de Paris* nº9, Janeiro 1962, s/l, Revista, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Nestas três publicações, observamos a união de diferentes narrativas em torno da imagem da mulher: a representação de uma prática profissional altamente codificada em termos técnicos e na qual só alguns homens são os sujeitos e agentes da actividade profissional (*Fotomecánica)*; uma perspectiva sindical integrada no contexto da luta de classes na qual as mulheres são ao mesmo tempo referidas como "trabalhadoras das artes gráficas" numa afirmação da defesa dos seus direitos laborais e do respeito que lhes deve ser votado nos espaços de trabalho mas discutindo-se paralelamente a sua sensibilidade (*Cícero*), e um olhar técnica e culturalmente elaborado que não

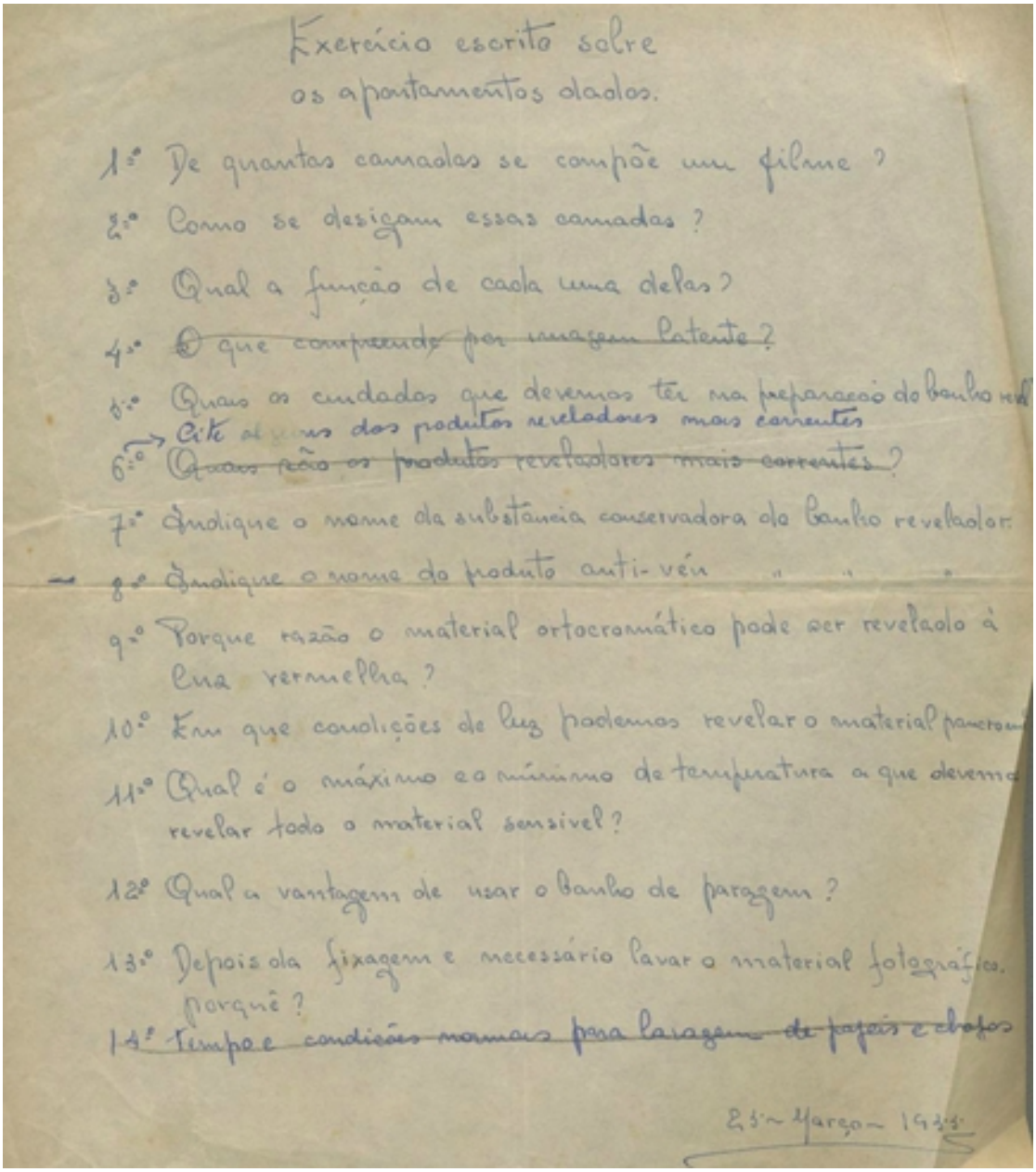
se afasta da representação enviesada de género, mostrando os homens como agentes centrais da actividade fotográfica e as mulheres enquanto "a mãe" ou no caso de estarem incluídas no mundo laboral da fotografia, enquanto modelos ou assistentes do fotógrafo homem (*Lettre de Paris*).

Figura 129
Kodak, *Lettre de Paris* nº9, Janeiro 1962, s/l, Capa Revista, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

4.4 *Fotografia normal* versus *fotografia aplicada*

Recentrando o nosso olhar no interior do contexto pedagógico da EADSR, que ensino da fotografia surge materializado nos instrumentos de avaliação produzidos?

Com a data de 25 de março de 1955, o manuscrito *Exercício escrito sobre os apontamentos dados* (fig.130), expressa uma concepção do ensino da Fotografia sob um prisma técnico e prático, exemplificado pela teoria física e química da composição da película fotográfica e a prática laboratorial de revelação.

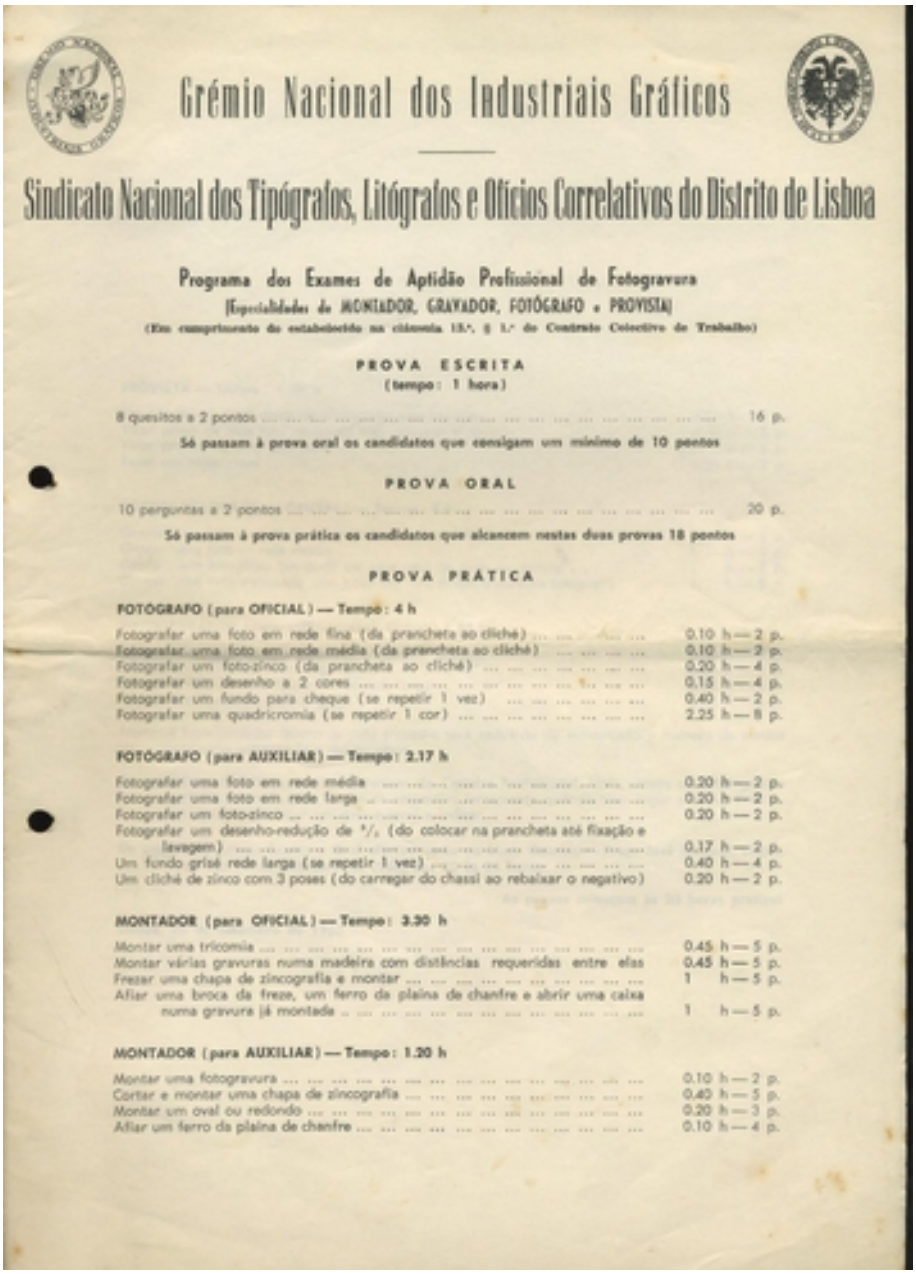

Exercício escrito sobre
os apontamentos dados.

1.º De quantas camadas se compõe um filme?
2.º Como se designam essas camadas?
3.º Qual a função de cada uma delas?
4.º ~~O que compreende por imagem latente?~~
5.º Quais os cuidados que devemos ter na preparação do banho rev
6.º → Cite alguns dos produtos reveladores mais correntes
~~Quais são os produtos reveladores mais correntes?~~
7.º Indique o nome da substância conservadora do banho revelador.
8.º Indique o nome do produto anti-véu " " "
9.º Porque razão o material ortocromático pode ser revelado à luz vermelha?
10.º Em que condições de luz podemos revelar o material pancrom
11.º Qual é o máximo e o mínimo de temperatura a que devemos revelar todo o material sensível?
12.º Qual a vantagem de usar o banho de paragem?
13.º Depois da fixagem é necessário lavar o material fotográfico. Porquê?
14.º ~~Tempo e condições normais para lavagem de papéis e chapas~~
25 - Março - 1955

Figura 130
Maria Alzira Monteiro, *Exercício escrito,* 1955, Porto, Manuscrito a caneta, Colecção do Acervo EASR

Por outro lado, o exame conducente à obtenção da Carta de Capacidade Profissional, traduz a

ligação entre a escola e o mercado de trabalho, permitindo o artigo do jornal *Cícero* dedicado ao ensino das artes gráficas na Escola Soares dos Reis já aqui referido, afinar a análise sobre as suas especificidades, "Aos indivíduos que concluam o seu curso e mediante as correspondentes provas de exame, ser-lhe-á concedida a *Carta de Capacidade Profissional.* Será oportuno lembrar aqui que, uma vez oficializado o ensino industrial em escolas próprias, será nestas mesmas escolas que, de futuro, se efectuará os exames de revisão dos candidatos de todas as categorias que pretendam promoção, com os mesmos direitos à *Carta de Capacidade Profissional."* (Cícero, nº39, p. 8).



Grémio Nacional dos Industriais Gráficos

Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos do Distrito de Lisboa

Programa dos Exames de Aptidão Profissional de Fotogravura

(Especialidades de MONTADOR, GRAVADOR, FOTÓGRAFO e PROVISTA)

(Em cumprimento do estabelecido na cláusula 15.ª, § 1.º do Contrato Colectivo de Trabalho)

PROVA ESCRITA

(tempo: 1 hora)

8 quesitos a 2 pontos ... 16 p.

Só passam à prova oral os candidatos que consigam um mínimo de 10 pontos

PROVA ORAL

10 perguntas a 2 pontos ... 20 p.

Só passam à prova prática os candidatos que alcancem nestas duas provas 18 pontos

PROVA PRÁTICA

FOTÓGRAFO (para OFICIAL) — Tempo: 4 h

Fotografar uma foto em rede fina (da prancheta ao cliché)	0.10 h — 2 p.
Fotografar uma foto em rede média (da prancheta ao cliché)	0.10 h — 2 p.
Fotografar um foto-zinco (da prancheta ao cliché)	0.20 h — 4 p.
Fotografar um desenho a 2 cores	0.15 h — 4 p.
Fotografar um fundo para cheque (se repetir 1 vez)	0.40 h — 2 p.
Fotografar uma quadricromia (se repetir 1 cor)	2.25 h — 8 p.

FOTÓGRAFO (para AUXILIAR) — Tempo: 2.17 h

Fotografar uma foto em rede média	0.20 h — 2 p.
Fotografar uma foto em rede larga	0.20 h — 2 p.
Fotografar um foto-zinco	0.20 h — 2 p.
Fotografar um desenho-redução de 1/3 (do colocar na prancheta até fixação e lavagem)	0.17 h — 2 p.
Um fundo grisé rede larga (se repetir 1 vez)	0.40 h — 4 p.
Um cliché de zinco com 3 poses (do carregar do chassi ao rebaixar o negativo)	0.20 h — 2 p.

MONTADOR (para OFICIAL) — Tempo: 3.30 h

Montar uma tricomia	0.45 h — 5 p.
Montar várias gravuras numa madeira com distâncias requeridas entre elas	0.45 h — 5 p.
Frezar uma chapa de zincografia e montar	1 h — 5 p.
Afiar uma broca da freze, um ferro da plaina de chanfre e abrir uma caixa numa gravura já montada	1 h — 5 p.

MONTADOR (para AUXILIAR) — Tempo: 1.20 h

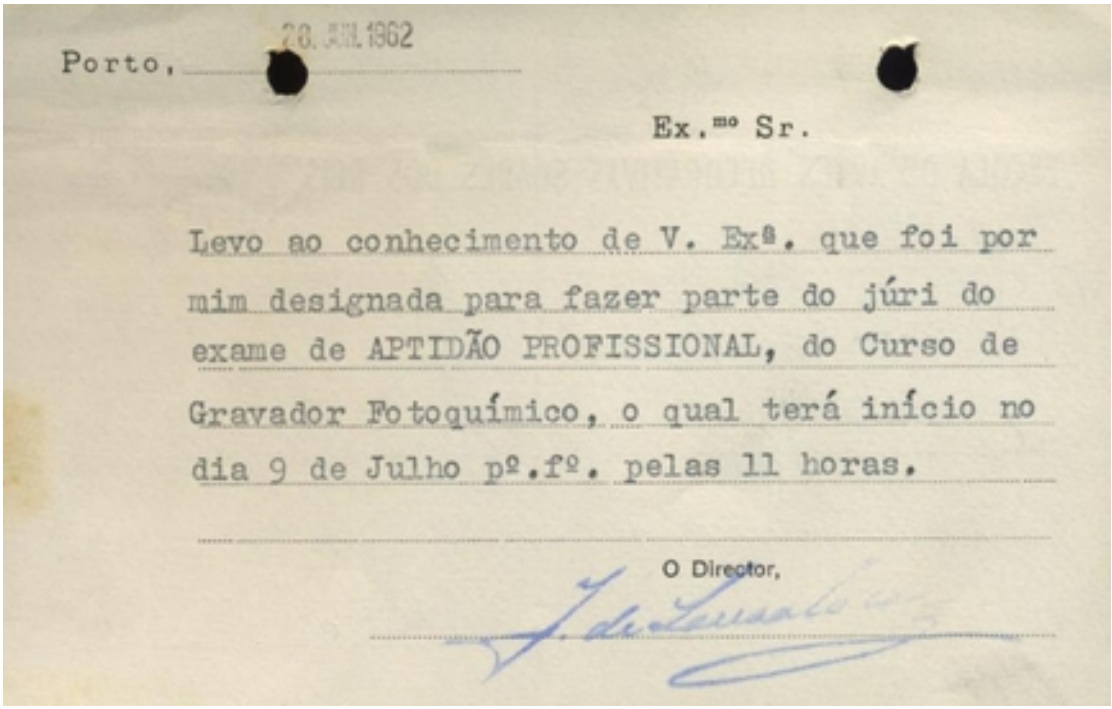
Montar uma fotogravura	0.10 h — 2 p.
Cortar e montar uma chapa de zincografia	0.40 h — 5 p.
Montar um oval ou redondo	0.20 h — 3 p.
Afiar um ferro da plaina de chanfre	0.10 h — 4 p.

Figura 131
Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, *Programa dos exames de aptidão profissional de fotogravura,* 10 setembro 1960, Papel dactilografado, Colecção do Acervo EASR

Quanto aos exames de aptidão profissional de fotogravura[536] (fig.131) propriamente ditos, apresentam uma componente escrita, oral e prática, distinguindo-se seis especialidades educativas entre as quais a de fotógrafo e fotogravador, impressor, montador, provista e zincógrafo, não sendo evidente no exemplar consultado uma diferenciação nos exames, e por consequência nos conteúdos

536 Na nota informativa do Grémio Nacional das Indústrias Gráficas e do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, litógrafos e ofícios correlativos do Distrito de Lisboa, com a data de 10 de setembro de 1960 que se encontra no Acervo da EASR, é explicitado o programa dos exames de aptidão profissional de Fotografia e das especialidades de montador, gravador, fotógrafo e provista. Composta por uma prova escrita com a duração de uma hora, o mínimo de 10 pontos obtidos na prova (num total de 16 pontos) permitiria realizar de seguida a prova oral (num total de 20 pontos), só passando à prova prática, os candidatos que obtivessem nas duas provas anteriores um total de 18 pontos.
Descrevem-se igualmente as provas práticas de fotógrafo, montador e fotogravador, que tinham duas versões: uma para o cargo de oficial e outra para auxiliar, tendo a prova de provista uma versão única. Ainda segundo esta circular, os exames de prova escrita e oral efectuavam-se no Liceu Camões em Lisboa (14 de setembro, das 20h às 24h), indicando-se que os candidatos deviam fazer-se acompanhar de carteira profissional, lápis, caneta ou esferográfica para as provas escrita e oral e da respectiva ferramenta para a prova prática em local a designar.

programáticos, entre o ensino diurno destinado aos alunos não colocados na indústria e o ensino nocturno destinado aos aprendizes e operários.



Porto, 28 JUN 1962

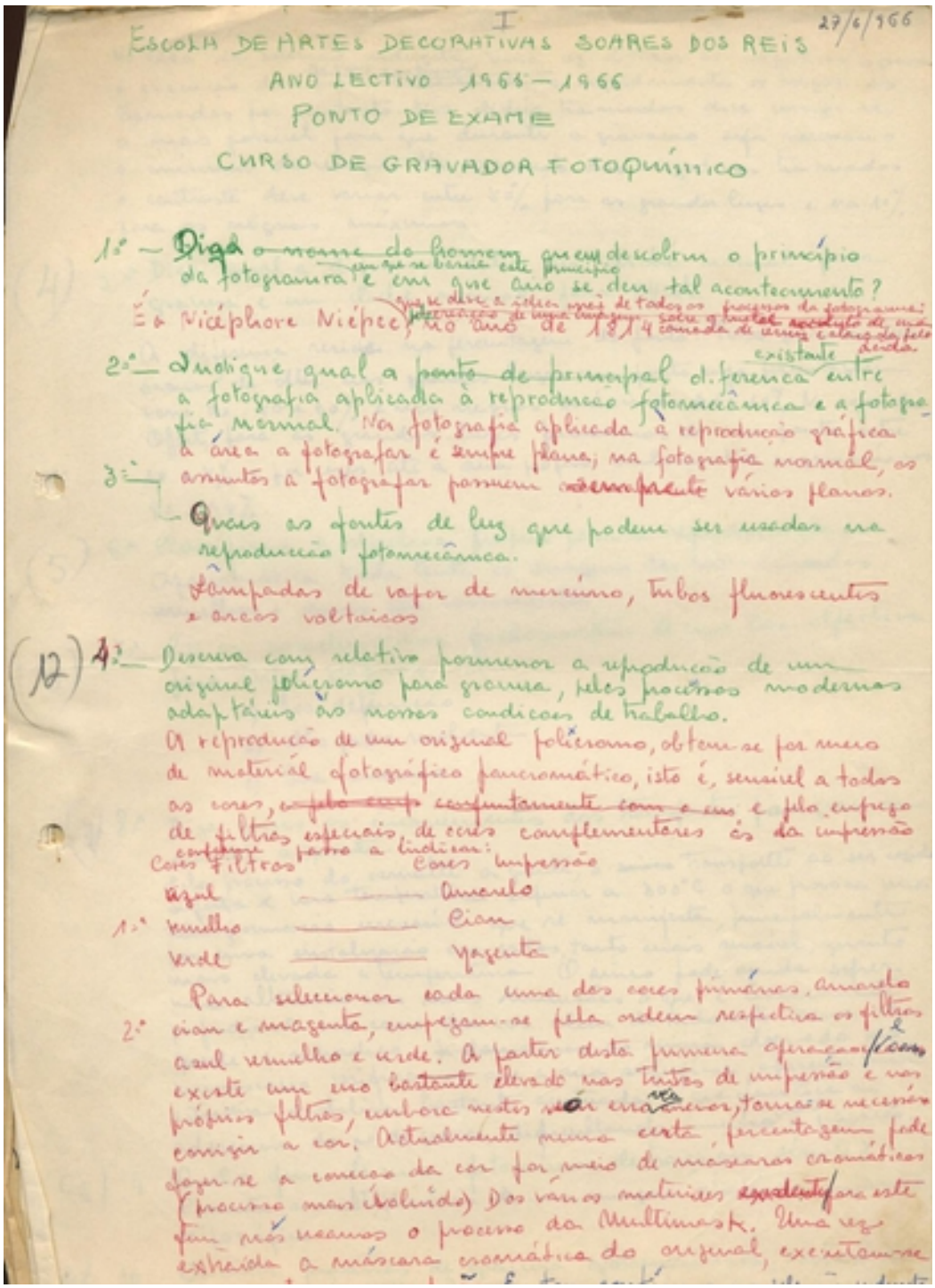
Ex.mo Sr.

Levo ao conhecimento de V. Exª, que foi por mim designada para fazer parte do júri do exame de APTIDÃO PROFISSIONAL, do Curso de Gravador Fotoquímico, o qual terá início no dia 9 de Julho pº.fº. pelas 11 horas.

O Director,

Figura 132
Director da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Comunicação de presença no júri, 28 junho 1962, Porto, Documento dactilografado, Colecção do Acervo EASR

No que diz respeito aos instrumentos de avaliação aos quais tivemos acesso realizados na década de sessenta na EADSR, são exclusivamente do curso de *Gravador fotoquímico* e segmentam-se em exercícios de fotografia a traço, fotografia tramada e gravura a traço (primeiras e segundas provas do ano, dia e noite), pontos de exame das áreas de fotógrafo e retocador cromista e ainda exames de aptidão profissional; incluindo estes últimos provas de orçamento, exame de tecnologia e componente prática sobre fotografia ou fotografia e retoque (nas aulas nocturnas), gravura de traço e simíle, gravação de traço e transporte.



I

27/6/966

ESCOLA DE ARTES DECORATIVAS SOARES DOS REIS

ANO LECTIVO 1965—1966

PONTO DE EXAME

CURSO DE GRAVADOR FOTOQUÍMICO

1º — Diga o nome do homem que descobriu o princípio da fotogravura e em que ano se deu tal acontecimento?

É o Nicéphore Niépce, no ano de 1814

2º — Indique qual o ponto de principal diferença entre a fotografia aplicada à reprodução fotomecânica e a fotografia normal. Na fotografia aplicada à reprodução gráfica a área a fotografar é sempre plana; na fotografia normal, os assuntos a fotografar possuem vários planos.

3º — Quais as fontes de luz que podem ser usadas na reprodução fotomecânica.

Lâmpadas de vapor de mercúrio, Tubos fluorescentes e arcos voltaicos

(12) 4º — Descreva com relativo pormenor a reprodução de um original foliçromo para gravura, pelos processos modernos adaptáveis às nossas condições de trabalho.

A reprodução de um original foliçromo, obtem-se por meio de material fotográfico pancromático, isto é, sensível a todas as cores, e pelo emprego de filtros especiais, de cores complementares às da impressão

Cores Filtros — Cores impressão

Azul — Amarelo

1º Vermelho — Cian

Verde — Magenta

2º Para selecionar cada uma das cores primárias, amarelo cian e magenta, empregam-se pela ordem respectiva os filtros azul vermelho e verde. A parte desta primeira operação existe um erro bastante elevado nas tintas de impressão e nos próprios filtros, embora nestes não tão enormes, torna-se necessário corrigir a cor. Actualmente numa certa percentagem pode fazer-se a correcção da cor por meio de máscaras cromáticas (processo mais evoluído) Dos vários materiais existentes para este fim nós usamos o processo da Multimask. Uma vez executada a máscara cromática do original, executamos

Figura 133
Maria Alzira Monteiro, *Ponto de Exame-Curso de Gravador Fotoquímico,* 27 junho 1966, EADSR, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Nos questionários intitulados *Prática de fotografia*, *fotografia e retoque* (*noite*) e *Pontos de fotografia aplicada às artes gráficas* encontramos uma abordagem específica do campo da fotografia em estruturas de oito, dez ou doze perguntas. A título de exemplo, num ponto de exame de 27 de junho de 1966[537], duas questões adereçam a história dos processos técnicos surgindo um pedido de diferenciação técnica entre os conceitos de "fotografia normal" e "fotografia aplicada"[538].

537 Documento composto de três páginas, doze perguntas a verde com respostas a rosa, pela letra de Maria Alzira Monteiro.
538 A mesma pergunta será formulada no manuscrito de 25 maio 1968 intitulado *Exercício 1, nº1 Curso de Gravador fotoquímico,*

Na pergunta, “Diga quem descobriu o princípio da fotografia em que se baseia este princípio e em que ano se deu tal acontecimento?,” Maria Alzira Monteiro integra como resposta, “É a Nicéphore Niépce que se deve a ideia mãe de todos os processos de fotogravura no ano de 1814, sobre o metal (?) de uma camada de um (?) pelo ácido”. Por sua vez respondendo, “Na fotografia aplicada à reprodução gráfica a área a fotografar é sempre plana, na fotografia normal os assuntos a fotografar possuem vários planos” à questão, “Indique qual a diferença existente entre a fotografia aplicada à reprodução fotomecânica e a fotografia normal?”

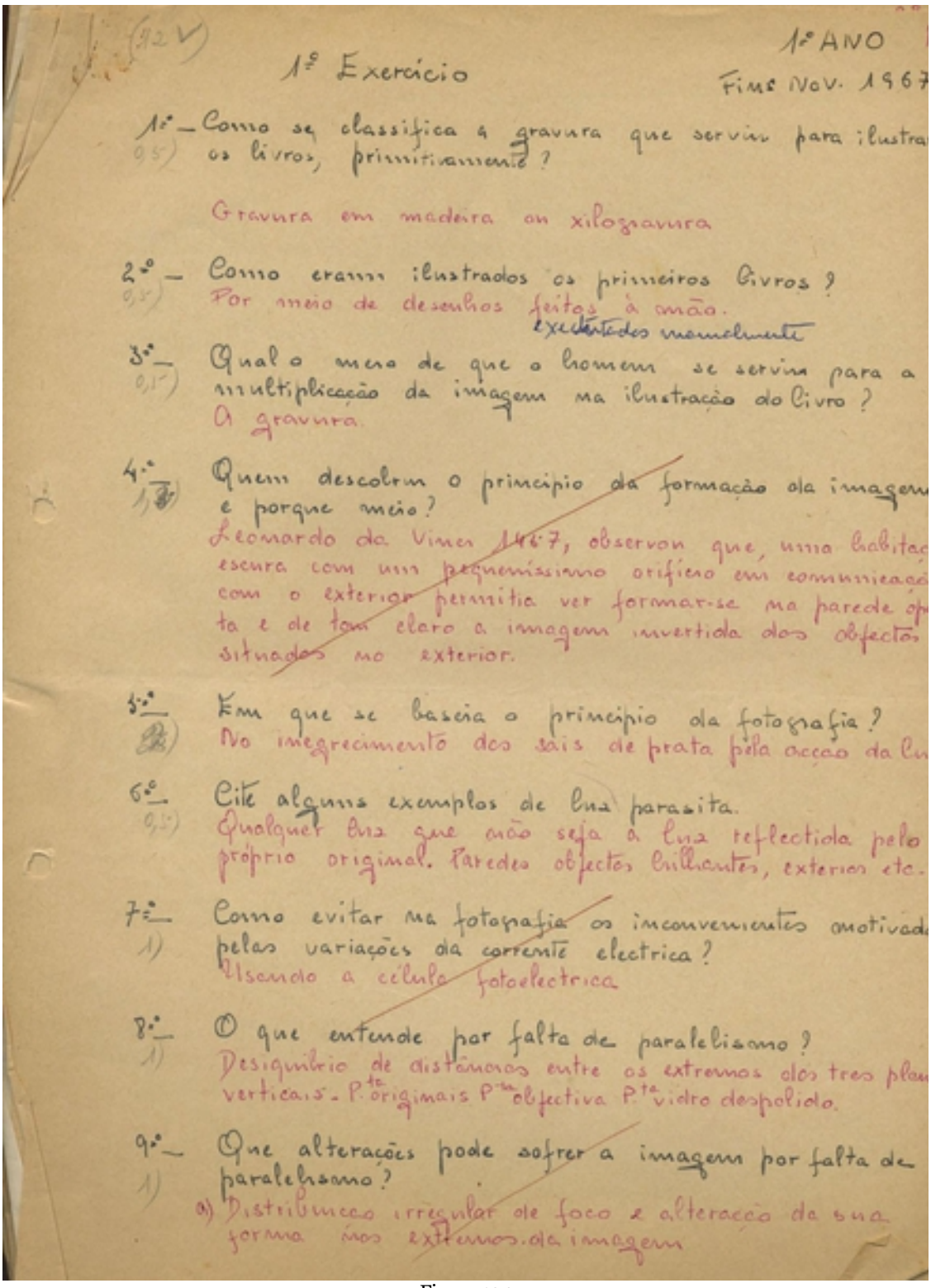
Num outro manuscrito de final de novembro de 1967 (fig.134) constituído por doze perguntas[539], é abordada primeiramente a história cronológica da gravura, seguindo-se a história da ilustração na imprensa e a história da fotografia e por último surgindo um conjunto de formulações técnicas que se iniciam pelo “fenómeno da luz enquanto princípio da fotografia”.

Quanto ao *Exercício nº2* de 25 de maio de 1968 (fig.135), é composto por dez perguntas com as respectivas respostas, e a temática da fotografia é abordada nas perguntas cinco e seis. E se a questão, ”Qual o princípio fundamental em que se baseia a fotografia?” é respondida da seguinte forma por Maria Alzira Monteiro, “Na exposição à luz de uma superfície sensível composta de uma mistura de gelatina e sais de prata os quais teem a propriedade de se enegrecerem pela acção da luz dando origem a uma imagem latente”, o questionamento, “Em que consiste a fixação da imagem?”, encontra por resposta, “Na iliminação[540] dos sais que não foram impressionados pela luz.”

composto de duas páginas com cinco perguntas, não existindo o manuscrito com a pergunta 1 e 2.

539 Com indicação da ponderação classificativa (entre 0,5, 1 e 2) e anotado no canto superior esquerdo: 12 valores.

540 O original apresenta a gralha ou erro que acima transcrevemos, *iliminação,* ao invés de eliminação.



1º ANO

1º Exercício

Fins Nov. 1967

1º — Como se classifica a gravura que servia para ilustra os livros, primitivamente?

Gravura em madeira ou xilogravura

2º — Como eram ilustrados os primeiros livros?
Por meio de desenhos feitos à mão. executados manualmente

3º — Qual o meio de que o homem se servia para a multiplicação da imagem na ilustração do livro?
A gravura.

4º — Quem descobriu o principio da formação da imagem e porque meio?
Leonardo da Vinci 1467, observou que, uma habitaç escura com um pequenissimo orifício em communicaçã com o exterior permitia ver formar-se na parede op ta e de tom claro a imagem invertida dos objectos situados no exterior.

5º — Em que se baseia o principio da fotografia?
No inegrecimento dos sais de prata pela acção da lu

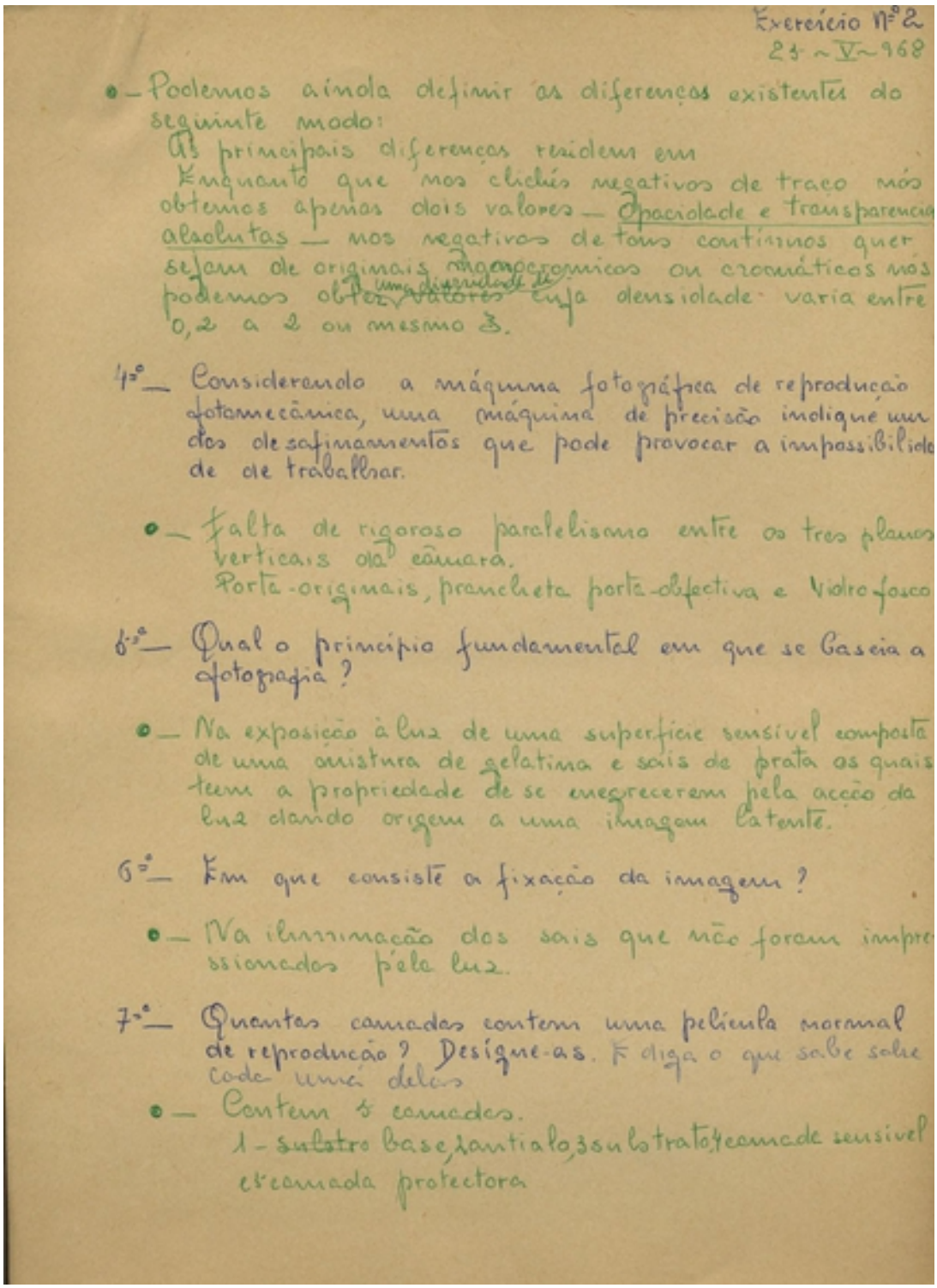
6º — Cite alguns exemplos de luz parasita.
Qualquer luz que não seja a luz reflectida pelo próprio original. Paredes objectos brilhantes, exterior etc.

7º — Como evitar na fotografia os inconvenientes motivad pelas variações da corrente electrica?
Usando a célula fotoelectrica

8º — O que entende por falta de paralelismo?
Desiquilibrio de distâncias entre os extremos dos tres plan verticais - P.te originais P.te objectiva P.te vidro despolido.

9º — Que alterações pode sofrer a imagem por falta de paralelismo?
a) Distribuição irregular de foco e alteração da sua forma nos extremos da imagem

Figura 134
Maria Alzira Monteiro, *1ºExercício,* novembro 1967, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR


Exercício nº2
21 - V - 968

• - Podemos ainda definir as diferenças existentes do seguinte modo:
As principais diferenças residem em
Enquanto que nos clichés negativos de traço nós obtemos apenas dois valores — Opaciedade e transparencia absolutas — nos negativos de tons continuos quer sejam de originais monocromicos ou cromáticos nós podemos obter ~~valores~~ uma diversidade de cuja densidade varia entre 0,2 a 2 ou mesmo 3.

4º — Considerando a máquina fotográfica de reprodução fotomecânica, uma máquina de precisão indique um dos desafinamentos que pode provocar a impossibilidade de de trabalhar.

• — Falta de rigoroso paralelismo entre os tres planos verticais da câmara.
Porta-originais, prancheta porta-objectiva e Vidro fosco

5º — Qual o principio fundamental em que se baseia a fotografia?

• — Na exposição à luz de uma superficie sensivel composta de uma mistura de gelatina e sais de prata os quais teem a propriedade de se enegrecerem pela acção da luz dando origem a uma imagem latente.

6º — Em que consiste a fixação da imagem?

• — Na eliminação dos sais que não foram impressionados pela luz.

7º — Quantas camadas contem uma pelicula normal de reproducão? Designe-as. E diga o que sabe sobre cada uma delas

• — Contem 3 camadas.
1 - substrato base, antihalo, 3 substrato, 4 camada sensivel e 5 camada protectora

Figura 135
Maria Alzira Monteiro, *Exercício nº2*, Maio 1968, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto aos exames de aptidão profissional do curso de gravador fotoquímico, um manuscrito de 18 de julho de 1969 descreve uma prova prática assente na reprodução de um desenho à pena com aguada, para traço-foto destinado à gravura, na qual deve ser realizada a reprodução de uma prova fotográfica para dois tons, com aplicação da rede de cristal de 60 l/cm trabalho destinado à gravura; seguidamente, a redução em quadricomia de um guacho no formato

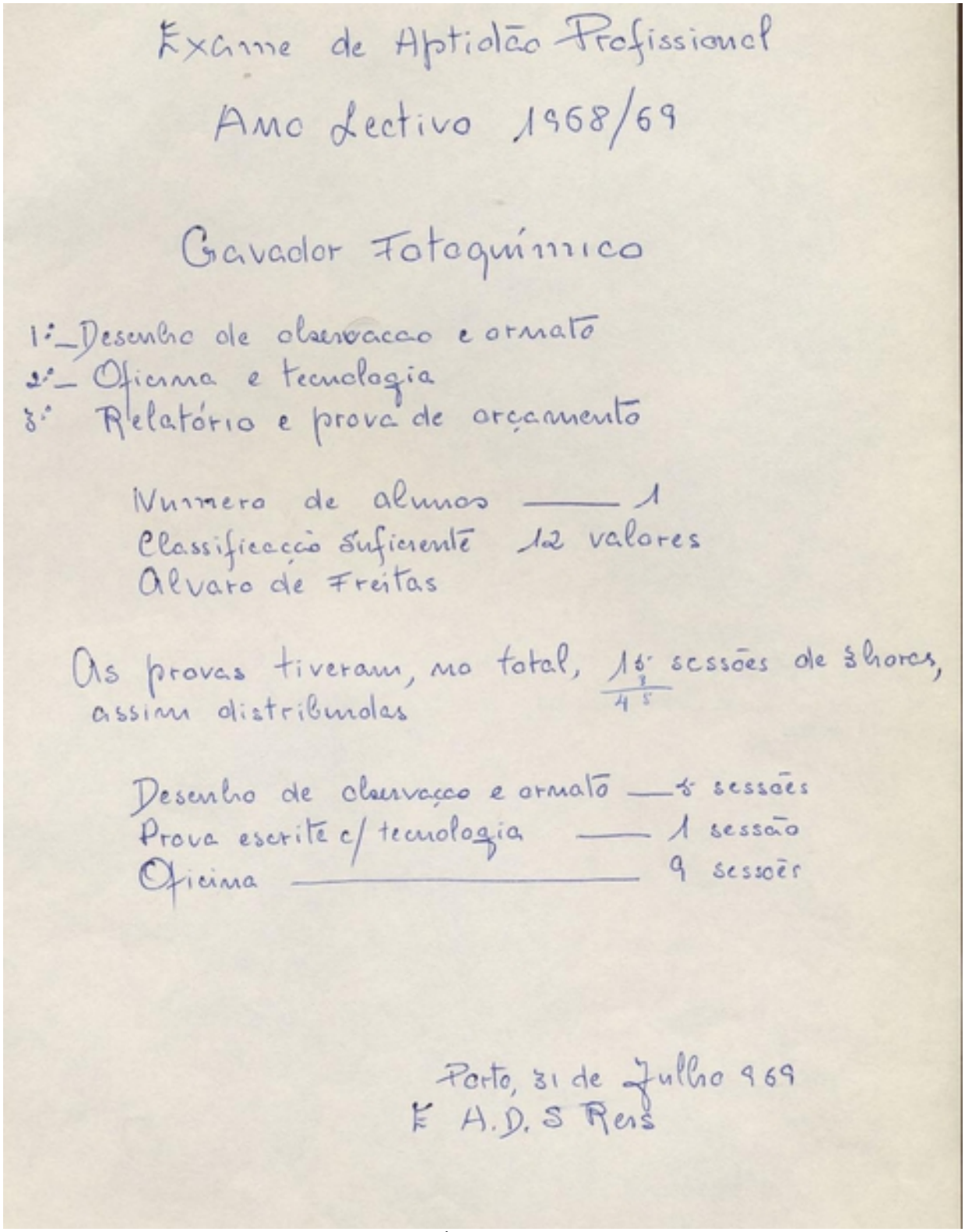
de 105x150 mm para o processo offset destinado a um cromo de Natal (com correcção de cor pelo processo Verismask e provas de cor pelo novo sistema agfa-gevaert "Gevaproof") e ainda o relatório completo do trabalho fotográfico assim como a prova de orçamento[541]. Por último, as páginas dois e três do documento correspondem ao ponto escrito de *Tecnologia,* composto por dez formulações[542], surgindo a Fotografia na pergunta, "Quem descobriu o princípio da formação da imagem em que ano e através de que meio."

Por outro lado, dois outros documentos manuscritos com a data de 31 julho de 1969 (fig.136-137), permitem o contacto com o olhar que Maria Alzira Monteiro dedica ao exame realizado pelo estudante Álvaro de Freitas (com a classificação final de 12 valores), ao longo de quinze sessões de três horas: cinco destinadas à disciplina de desenho de observação e ornato, uma reservada à prova escrita de tecnologia e nove exclusivamente dedicadas ao trabalho em oficina, com produção de relatório e prova de orçamento.

Nestas anotações, Maria Alzira Monteiro detém-se sobre a análise ao tempo dispendido pelo estudante na realização prática da prova assim como a relação possível de estabelecer entre esse facto e a pouca experiência demonstrada pelo estudante; constatando ainda que as gravuras para provas não deveriam "cair" na oficina de impressão no penúltimo dia da realização do exame, afirmando que ao contrário da ordem de trabalhos seguida pelo estudante, a prova a preto e branco deveria futuramente ser realizada em primeiro lugar, dado ser utilizado o sistema Gevaproof na prova de cor que permitia maior automatismo e rapidez no processo.

541 Os documentos colocam em evidência a existência de uma temática de aprendizagem denominada orçamento, que fazia parte dos itens avaliados em prova; com uma diferenciação na complexidade técnica do trabalho pedido dependendo se os destinatários eram os cursos diurnos ou nocturnos.

542 O domínio da gravura fotoquímica é abordado nas restantes nove questões e numa outra versão deste exame apresentando a letra B, a pergunta 1 aborda a gravura fotoquímica e as perguntas seis e sete a área da fotografia: "Qual a função do banho fixador?" e "O que entende por imagem latente?"



Exame de Aptidão Profissional

Ano Lectivo 1968/69

Gravador Fotoquímico

1º – Desenho de observação e ornato
2º – Oficina e tecnologia
3º Relatório e prova de orçamento

Número de alunos ——— 1
Classificação suficiente 12 valores
Álvaro de Freitas

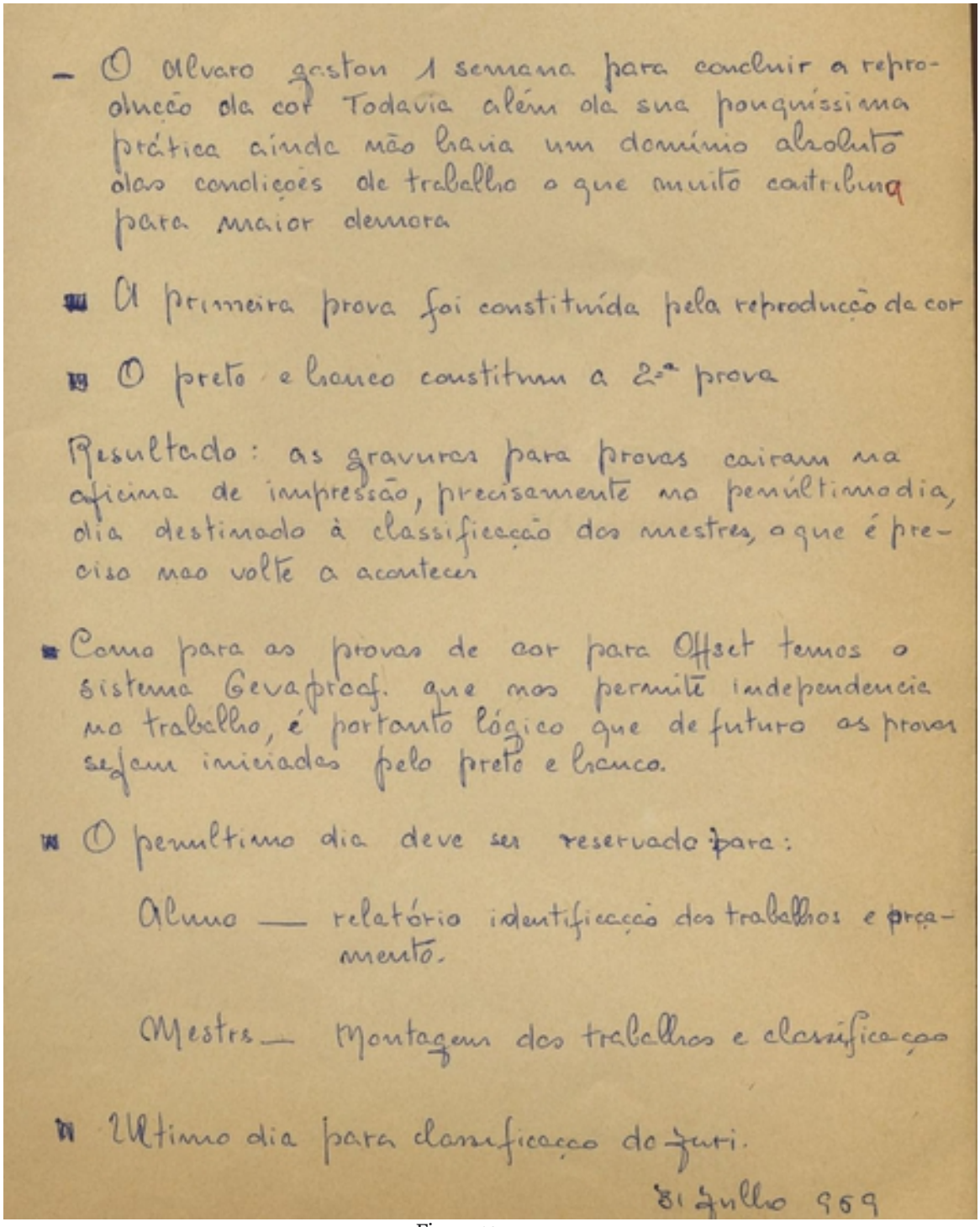
As provas tiveram, no total, 15 sessões de 3 horas, assim distribuídas

Desenho de observação e ornato — 5 sessões
Prova escrita c/ tecnologia — 1 sessão
Oficina — 9 sessões

Porto, 31 de Julho 969
E A.D.S Reis

Figura 136
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão e Observações,* 31 julho 1969, EADSR Porto, Manuscrito, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Explicitando ainda que o penúltimo dia da prova deveria ser reservado para a produção do relatório (com identificação dos trabalhos e o orçamento), cabendo aos professores a montagem dos trabalhos assim como a classificação, reservando-se o último dia para a classificação do júri.


- O Alvaro gastou 1 semana para concluir a reprodução da cor Todavia além da sua pouquíssima prática ainda não havia um domínio absoluto das condições de trabalho o que muito contribuiu para maior demora

- A primeira prova foi constituída pela reprodução da cor

- O preto e branco constituiu a 2ª prova

Resultado: as gravuras para provas caíram na oficina de impressão, precisamente no penúltimo dia, dia destinado à classificação dos mestres, o que é preciso não volte a acontecer

- Como para as provas de cor para Offset temos o sistema Gevaproof. que nos permite independencia no trabalho, é portanto lógico que de futuro as provas sejam iniciadas pelo preto e branco.

- O penultimo dia deve ser reservado para:

Alumo — relatório identificação dos trabalhos e preçamento.

Mestres — Montagem dos trabalhos e classificação

- Ultimo dia para classificação do juri.

31 Julho 969

Figura 137
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão e Observações,* 31 julho 1969, s/l, Manuscrito, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Em forma de balanço, encontramo-nos portanto num quadro pedagógico no qual a produção levada a cabo pelos estudantes inscreve-se no âmbito do programa oficial de 1966 e a, "escolha de trabalhos de maior responsabilidade artística e científica" deverá acontecer particularmente nos últimos anos do percurso académico.

Ao longo das décadas de cinquenta e sessenta do século XX e através da observação de duas dimensões deste ensino - os documentos programáticos e os instrumentos de avaliação - constatamos que o ensino da fotografia na Escola Soares dos Reis, continuou subordinado ao das

artes gráficas nos termos da gravura fotoquímica e assente num paradigma de reprodutibilidade técnica, embora sendo possível afirmar que o seu carácter de especialidade se encontrasse já material e oficialmente delineado.

Igualmente evidente é o início da distinção entre os conceitos de *fotografia normal* e de *fotografia aplicada* mas dos quais estão ainda ausentes os domínios estéticos e autorais, como as palavras de Maria Alzira Monteiro claramente cirscunscrevem, "Na fotografia aplicada à reprodução gráfica a área a fotografar é sempre plana, na fotografia normal os assuntos a fotografar possuem vários planos." (Monteiro, 1966)

Em cerca de setenta manuscritos e policópias que incluem exames de aptidão profissional, pontos e exercícios, constatamos a presença da fotografia enquanto componente pedagógica no âmbito do curso de G*ravador Fotoquimíco*[543] exclusivamente sobre uma perspectiva técnica, sendo maioritariamente abordados os fundamentos técnicos e os processos físicos e químicos[544], como revela a explicitação que Maria Alzira Monteiro faz do "Princípio fundamental em que se baseia a fotografia" ao responder, "Na exposição à luz de uma superfície sensível composta de uma mistura de gelatina e sais de prata os quais teem a propriedade de se enegrecerem pela acção da luz dando origem a uma imagem latente" (Monteiro, 1968).

Embora tendo um carácter eminentemente prático, na *Oficina de tecnologia* Maria Alzira Monteiro lecciona e avalia igualmente conteúdos ligados à história da fotografia. Mas não obstante este facto, a conceptualização em torno da estética assim como a experimentação artística estão ainda relativamente ausentes desta prática pedagógica, surgindo referenciados no programa oficial de 1966 exclusivamente num quadro de *ligação digna com a tradição* e não sendo demonstrável uma linguagem fotográfica exterior à concretização gráfica[545].

4.4.1 A afirmação da *fotografia normal* e uma revolução (1967-1975)

Se é possível afirmar que os documentos analisados referentes ao período balizado entre o final dos anos sessenta e 1974, traduzem uma continuidade pedagógica e institucional, após a revolução de abril, uma transformação burocrática e pedagógica marcada pela participação

543 Não encontrámos nenhum documento referente ao curso de fotógrafo de obras gráficas.

544 Verificando-se a presença da gravura e da sua história, assim como da especificidade do contexto português.
Pergunta 1, "Diga o que sabe sobre o início da similigravura em Portugal?"; sendo a resposta: "As primeiras fotogravuras com trama foram feitas no ano de 1894. Em Lisboa por Pires Marinho, no Porto por Germano Correge Junior e em Coimbra por Emilio Joc (não é legível a letra), professor da Universidade de Coimbra".
Pergunta dois, "Como se chama a gravura que serviu para ilustrar os primeiros livros?", sendo a resposta " Xilografia ou gravura em madeira".

545 Quanto à imagem institucional produzida a esse momento pela EADSR, o desdobrável concebido em 1966 materializa uma mudança de paradigma observável na ausência total do elemento humano no conjunto da representação fotográfica.
O foco imagético desloca-se para a austeridade da arquitectura escolar - cinco fotografias - e para os objectos utilitários e escultóricos em madeira, metal, cerâmica, ourivesaria e pinturas produzidos no interior deste ensino - dez fotografias - numa narrativa que atribui centralidade ao olhar sobre o espaço, ao profissionalismo do trabalho realizado na escola e à inovação tecnológica das oficinas gráficas, que a inovação da reprodução de imagens a cor indicia.
De um lado do documento, observamos cinco imagens a preto e branco de arquitectura: uma do exterior da escola que ocupa o espaço central do desenho gráfico e nas laterais quatro imagens de espaços escolares interiores, exclusivamente de áreas de passagem E do outro lado, no centro da paginação, uma ilustração a preto e branco de uma árvore representando a escola *e* identificando as onze áreas de formação existentes, entre as quais *gravura* e *fotoquímico*.
Em torno do desenho, dez fotografias de peças construídas nas diversas áreas da escola, entre as quais quatro reproduções cor.

colectiva e pela constante chamada à deliberação, decorre no interior da escola tal como no resto da sociedade.

Figura 138
Autor desconhecido, [s/título, s/d], Estúdio fotográfico EADSR, Positivo digital a partir de negativo médio formato nos quais figuram onze alunas acompanhas pelos professores Isolino Vaz e Eduardo Marques, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

> Em poucos dias e semanas, estava praticamente assegurada a substituição do regime político de ditadura por um regime político de democracia, mas tinham sido já lançadas as bases de uma outra revolução, social.
> (Varela e Santa, 2023, p.373)[546]

Vinte de maio de 1975, primeira reunião de professores do 12.º grupo[547]. Na acta n.º 23

546 Raquel Varela e Santa, Roberto Della, *Breve História de Portugal: A era contemporânea (1807-2020) (* Lisboa: Bertrand Editora, 2023).

547 O espectro dos professores que integram o 12.º grupo é definido pelos cinco sectores existentes na oficina gráfica: desenho gráfico, reprodução fotomecânica, composição tipográfica, impressão tipográfica e impressão offset, alguns deles desdobrados em especialidades.

transcrevem-se os resultados da sondagem realizada junto aos estudantes e proposta pelo Ministério da Educação, traduzindo-se em duas formulações o tom da acção ideológica, participativa e colectivista decorrente da revolução de 25 abril de 1974[548], "achas que o teu curso pode ser útil dentro de uma sociedade socialista?" e, "como poderá encarar a utilidade do seu curso numa sociedade socialista? "

A 22 de julho de 1974, Maria Alzira Monteiro redige o *Parecer sobre a Oficina de Fotogravura Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis* no qual se afirma que, "estão deficientemente instalados e apetrechados (...) e que no sector da fotogravura o caminho é o da "geração dos "scanners", impõe-se uma reestruturação total. Não se pretende, ou não parece aconselhável, situarmo-nos em nível tão avançado mas, positivamente, desligarmo-nos dos processos artesanais em que se vem processando o ensino." (Monteiro, 1974, p.1)

Considerando-se neste documento que o ideal será, "uma situação apoiada em sistemas mistos, através dos quais se conjuguem o tradicional e o electrónico" afirmando, "o desejo futuro de uma "Escola de Artes Gráficas independente. Nessa Escola, poderíamos então disfrutar de condições próprias que nos permitissem autênticas instalações e apetrechamento de vanguarda" e, "que a escola há muito não está preparada para corresponder às necessidades da indústria tendo suscitado já "a comparticipação da iniciativa privada"(*ibidem*).

No quadro da nova reforma do ensino[549], são atribuídos Cursos Gerais de Artes Visuais e Cursos Complementares de Ensino Técnico Secundário às escolas Soares dos Reis e António Arroio, consideradas como escolas de carácter específico, "como apoio às Artes Visuais e muito principalmente, nos Cursos Complementares que visam a preparação de técnicos, destinados a integrarem-se numa indústria complexa e em franca evolução, não podemos de forma alguma assumir a responsabilidade de arcar com tão difícil missão. A menos que se proceda a uma autêntica e profunda reestruturação." (*ibidem*, p.2)

Desenhando este grupo de professores um balanço político e profissional, descrevendo igualmente as reais necessidades da escola e em particular, do departamento de artes gráficas.

> Pretendemos vivamente, comparticipar no esforço a que o país está votado. Todavia, se o problema candente das técnicas gráficas não for encarado e solucionado num curto

548 Cenário que Varela e Santa (2023) descrevem, "O último império colonial, anacrónico, caiu em 1974. Em quarenta e oito anos de ditadura, o Estado não tinha forjado mecanismos de mediação com a população em geral. Este povo em revolução criou, ao princípio espontaneamente, formas de poder próprias, as mais importantes no exército, nos locais de trabalho e na habitação, as comissões de soldados, de moradores e de trabalhadores. Formas análogas aos "sovietes" de 1917: onde o Estado falhava, a população organizava-se, autonomamente. A Revolução dos Cravos não se resume a um pronunciamento, no dia 25 de abril. É um processo histórico de quase dois anos, que começa nessa data e se torna no momento mais extensamente democrático e revolucionário da história de Portugal. A democracia participativa que vigorou, e que tinha o seu centro nos locais de trabalho e habitação, colocou qualquer coisa como 3 milhões de pessoas a decidir, não por delegação de poderes de quatro em quatro anos, mas dia a dia, como a sociedade devia produzir, ser gerida. Nunca tanta gente decidiu tanto em Portugal como entre 1974 e 1975."
Raquel Varela e Santa, Roberto Della, Breve História de Portugal: A era contemporânea (1807-2020) (Lisboa: Bertrand Editora, 2023): 374.

549 É referida a reforma educativa de 1972/73 desenhada pelo ministro Veiga Simão e abordada no capítulo dois desta tese.

> prazo de tempo, não haverá qualquer hipotese de cumprir, o que por força da lei está determinado. Atingimos o fim de um plano inclinado e para os responsáveis nada mais resta, do que uma situação falsa e injusta. Impõe-se pois, urgentemente, um alargamento do quadro, de instalações e seu reapetrechamento.“
> (*ibidem*)

No seguimento deste parecer, será elaborada entre janeiro e fevereiro de 1975 uma análise pluridisciplinar do departamento de artes gráficas, referindo Maria Alzira Monteiro na introdução desse documento que, “Perante uma sociedade que se encaminha irremediavelmente para uma transformação total afigura-se-me talvez prematuro tentar de imediato definir caminhos no âmbito do ensino.” (Monteiro, 1975, p.1)

Num discurso que alterna primeira pessoa (*penso)* e plural magestático *(teremos)* a mestra afirma, “Penso que, no contexto presente revestido de multiplos e dificeis aspectos serão traçados pelos políticos[550] e economistas as directrizes principais e renovadoras em todos os sectores da vida nacional a partir das quais teremos de organizar um ensino que se ajuste às necessidades“, definindo ainda a, “necessidade urgente de organizar criar a formação de grupos de trabalho que tentarão recolher elementos, apresentar ideias e discutir problemas primeiramente a nível de grupo.“ (*ibidem*)

Uma das propostas apresentada é a da criação de três grupos no sector gráfico, dedicando-se o grupo A ao desenho gráfico, o grupo B a toda a fotografia normal e específica destinada à fotogravura tipográfica, litográfica e heliográfica, o grupo C dedicando-se à composição manual, mecânica e fotográfica, à impressão tipográfica, serigráfica e heliográfica[551](*ibidem*, p.2), sendo o curso de Gravador Fotoquímico apontado como elemento central do departamento, referindo-se a data de 1943 como ponto inicial no ensino da Fotogravura[552], afirmando-se a relação do curso com a indústria e o tecido social envolvente assim como a necessidade de alargar o estudo, a análise e o debate a um contexto exterior à escola.

Surgindo como evidente a necessidade de repensar o ensino praticado sob a forma de diálogo entre a escola e um conjunto diversificado de agentes: sociedade civil, políticos, indústria e empresas fornecedoras de material gráfico[553], numa discussão multi-disciplinar e transversal que permitiria identificar as necessidades reais das empresas do sector para a partir daí implementar formações, considerando-se que os profissionais daí resultantes, seriam integrados pelo tecido empresarial, artístico e artesanal. Ponderando-se ainda o desenvolvimento de novos produtos em resposta às características do mercado de trabalho assim como a possibilidade de pensar

550 Entre abril de 74 e julho de 1976, Portugal terá sete governos (contando com a Junta Salvação Nacional) e ao momento da redacção do documento, julho de 1975, o país é gerido pelo III governo provisório, Vasco Gonçalves ocupa o cargo de primeiro ministro e Manuel Rodrigues de Carvalho desempenha as funções de ministro da Educação e Cultura.

551 À frente desta palavra encontramos um ponto de interrogação.

552 Data igualmente do início do trabalho de Maria Alzira Monteiro enquanto mestra na oficina de gravura química na EIIDH.

553 Ponderando-se a possibilidade de participação de um (ou mais) professores do 5.º grupo, a inclusão de professores de letras, de física e química e português assim como a possibilidade da presença de técnicos, técnicos da indústria e técnicos assistentes à indústria, questionando-se a pertinência da participação de industriais.

alternativas e caminhos diferenciados em termos políticos e de perspectivas de construção social[554].

São ainda avançadas duas soluções para o futuro da escola: a longo prazo, a criação de uma Escola de Artes Gráficas independente (não se definindo a natureza dessa independência) antevendo-se a necessidade de aprendizagem com modelos já existentes em Espanha e em outros países (Monteiro, 1975, p.4) e numa temporalidade mais curta, a adaptação física dos espaços já existentes, a re-estruturação do quadro de professores e uma renovação material do sector da fotomecânica, a esse momento o mais desfazado da realidade do seu tempo e das necessidades da indústria.

Este grupo de professores afirma a estagnação a que a escola esteve sujeita em termos de investimento durante cerca de vinte anos, "quando essa Escola deveria ocupar sempre um lugar de vanguarda" (*ibidem*)[555], discutindo o tipo de ensino que a desejada escola de Artes Gráficas poderia oferecer, entre um ensino superior artístico de curta duração e um de longa duração ou universitário.

Quanto ao, "ensino superior curto de carácter profissionalizante", consideram que, "permitirá a curto prazo a formação de artistas profissionais e de técnicos de apoio às profissiões artísticas."(*ibidem,* p.6)[556]

N a continuação da argumentação em torno da centralidade dos sindicatos na escola em particular na área das artes gráficas, é referido que o sindicato dos trabalhadores gráficos apontara no seu programa pós-25 de abril, a necessidade de criação de cursos profissionais para a valorização profissional da classe gráfica na Escola Soares dos Reis.

> Depois de uma definição política e das linhas mestras traçadas por homens competentes quer no campo político quer no económico então sim, saberemos para onde caminhamos e poderemos conjuntamente com a Indústria não esquecendo os técnicos de vendas e a Empresas fornecedoras de materiais gráficos, atingir soluções positivas ou encontrar as melhores soluções para o nosso curso.
> (*ibidem*, p.3)

No âmbito de um discurso várias vezes personificado por Maria Alzira, consideramos a referência "aos homens competentes", sintomática do contexto político específico da escrita do texto[557] no qual a maioria dos membros do governo são homens (18 em 19) e que poderá ter contribuído para a adopção dessa expressão assim como a prática na escrita e na oralidade da língua portuguesa de nomeação do conjunto pela sua formulação no masculino.

554 Posicionamento este que ao estabelecer uma ligação entre a educação e o mundo do trabalho, coloca em diálogo no interior do ensino das artes gráficas, as organizações patronais e os sindicatos de trabalhadores.
Não podendo a escola ter como única função o fornecimento de mão-de-obra qualificada para o mercado de trabalho nem devendo esta ser sequer uma formulação associada ao ensino público, no entanto, e porque o desfasamento face à política, às questões sociais e económicas, ao trabalho e à complexidade das relações laborais da realidade onde a escola se inscreve é uma impossibilidade material, um dos caminhos possíveis parece ser o da formulação e definição das modalidades da sua inscrição.

555 Segundo os professores, apenas no sector da reprodução a preto e branco existia alguma equivalência entre as condições existentes na escola e no mercado de trabalho.

556 Os sublinhados correspondem aos existentes no original.

557 No quadro do III governo provisório, em funções ao momento da escrita do texto (entre 30 de setembro de 1974 e 26 de março de 1975), das dezanove figuras que o integram dezoito são homens, sendo Maria de Lurdes Pintassilgo a única mulher indigitada enquanto Ministra dos Assuntos Sociais.

Posteriormente, será ainda redigido por este grupo de professores um conjunto de relatórios sobre o sector da fotografia, da fotomecânica e sobre a oficina de reprodução gráfica e quanto ao *Parecer sobre o sector de fotografia e fotomecânica* (s/d) destinado à Comissão Executiva da escola, descreve-se de forma introdutória que o sector instalado, "à cerca de um quarto de século, está muito ultrapassado, não oferecendo condições que nos permitam ministrar um ensino correspondente às necessidades da vida actual." (p.1)

Sendo nele apontado o facto que antes do aparecimento dos cursos complementares, a frequência do sector era em média de cerca de 30 a 50 alunos, tendo com esses cursos sido atingida a média de 130 a 150 alunos[558], solicitando-se um investimento em instalações e equipamento sendo referida a fotografia, "dado que a consideramos básica a todo um processamento de técnicas (…) e no caso específico do ensino, ligada ao campo da Educação Visual ela deveria ocupar um lugar destacado no processo escolar. "(*ibidem,* p.1-2)

São formuladas um conjunto de questões, "Como ensinar fotografia, como classificar turmas de trinta alunos, qual o rendimento obtido dispondo de tempos, espaços, câmaras, tão limitados? Numa época em que a cor domina quase por completo o amplo campo da reprodução, nem sequer para o preto e branco estamos apetrechados"(*ibidem,* p.2) face às quais, a conclusão não se faz esperar, "A frustração é completa!"(*ibidem*)[559]

Em nota final, apela-se à necessidade de manutenção do sector de fotografia e fotomecânica que ao longo da sua existência e até esse momento, teve o apoio de empresas como a *Lourilleux* e a *Agfa Gevaert* e cujas ofertas à escola, "correspondentes a importâncias muito elevadas, na ordem da dezena de contos" vinha sofrendo, "uma forte redução" e, "sendo muito possível que estas firmas nos vem a retirar o seu total apoio, dado que o material oferecido não é isento do respectivo desconto." (*ibidem*)

Num outro documento, Maria Alzira Monteiro descreve as condições técnicas do sector de fotogravura que, "instalado à cerca de 20 anos, está ultrapassado." (Monteiro, s/d, p.1) apontando em particular o desfazamento do sector face à realidade do mercado de trabalho assim como a inexistência de sistemas ligados à reprodução de cor e a insuficiência na reprodução a preto e branco, situação que afirmam já ter sido reportada por diversas vezes. Num contexto em que, "há cerca de um mês, quando da passagem por esta Escola do Secretário do ministério da Educação e da Cultura, foi-nos declarada a possibilidade de pedir tudo quanto fosse necessário, e de uma só

558 "O aumento excessivo da frequência, face às condições existentes, a evolução constante das técnicas, e a falta de uma reestruturação que há muito se impõe, tem automaticamente contribuído para uma degradação constante, não obstante o empenhamento dos docentes." (*ibidem*)

559 É esmiuçada a situação material das várias áreas. A Reprodução Fotomecânica é abordada e em particular o afastamento da escola em relação ao mundo do trabalho, exemplificado no caso da gravura tipográfica de traço "que na escala de dificuldades das técnicas gráficas corresponde ao mais simples."(*ibidem,* p.2) Sublinha-se a necessidade de uma máquina de gravação contínua, que poderá nem ser já a melhor solução mas de modo a que se possa reduzir em termos de horas a produção de trabalhos "podemos gastar 4 a 6 horas para a realização da referida matriz (simples matriz de traço para multiplicação), o sector da impressão tipográfica, pode obter 5.000 imagens/hora." (*ibidem* , p.2)
Quanto às oficinas de Impressão Tipográfica e Offset, na primeira é possível efectuar 5000 imagens/hora e na segunda 100 imagens/hora. E para se atingir o mesmo patamar do que a impressão tipográfica, seria necessário na oficina offset uma jornada de 50 horas, dado que apenas possuem um "simples prelo mecânico." (*ibidem*, p.2)
A escola encontra-se numa fase, "limiar dos novos cursos complementares (10.º, 11.º e 12.º anos) e o surgir de um novo plano de estudos que visa um 12º ano como reforço para uma mais intensa formação vocacional, a intenção é na realidade evidente: há que facultar uma integração dos estudantes no mundo de trabalho." (*ibidem,* p.3)

vez, para o completo reapetrechamento do sector da fotografia" e porque esse processo implica verbas avultadas, "pensamos que, antes de mais, seria necessário uma directriz definida, sem a qual não nos é possível pedir conscientemente o apetrechamento necessário." (*ibidem*)

Referindo por último o contexto sociológico e material em termos de números de alunos e do nível deficitário do equipamento assim como a impossibilidade de com base nesse quadro, dar resposta a novas necessidades em termos de incremento do número de cursos, turmas e estudantes.

A 20 de maio de 1975, realiza-se nova reunião dos professores do 12.º grupo para, "discussão de assuntos mencionados na circular nº2 040/0175 de 7/4/1975 MEC dimanada pela Direcção Geral do Ensino Secundário através do Sector da Divisão de Programas e Métodos". Incluindo-se no esboço da acta, uma análise ao departamento de artes gráficas na qual se aborda a, "necessidade urgente de organizar criar a formação de grupos de trabalho que tentarão recolher elementos, apresentar ideias e discutir problemas primeiramente a nível de grupo."(Monteiro, 1975, p.1)[560]

Afirmando-se no ponto um, que os professores responsáveis pelas diferentes especialidades foram unânimes em reconhecer o valor pedagógico do curso geral de artes visuais, num contexto de abertura para novos cursos, reconhecendo-se que o mesmo não sucede quando é situado numa linha exclusivamente profissional e sugerindo-se, "a reestruturação imediata destes cursos transformando-os em cursos profissionalisados"(*ibidem*) que, "em assembleia foi aprovado pela maioria, aceitar de futuro o 1ºano de Artes Visuais como sondagem de vocações aos alunos permitindo aos alunos no ano imediato à sua fixação no caminho profissional."[561]

Por outro lado, no documento *Oficina de Reprodução Gráfica* de 28 maio de 1975[562], é mais uma vez abordado o inquérito feito aos estudantes, adereçando o aumento do número de horas para as oficinas, as melhorias das condições de trabalho através de um bom apetrechamento e a valorização dos cursos através da profissionalização com direito à obtenção de diploma final (ibidem), assim como as reuniões efectuadas com todos os professores do 12ºgrupo, realizadas na sequência da circular acima mencionada (Monteiro, 1975, p.1).

Assumindo a mestra na conclusão, a escrita na primeira pessoa.

> como parecer individual sobre o Curso Geral de Artes Visuais, confirmo o que em assembleia de grupo se concluiu. Reconheço o seu alto valor pedagógico quando inserido numa linha de cultura geral; quando inserido numa linha técnico-profissional, perde consistência não permitindo a recolha necessária de resultados positivos. É impossível fazer-se ensino, improvisando! Pessoalmente considero uma

560 Dada a, "complexidade das Artes Gráficas ficou decidido em reunião escolar e por vontade expressa de Eduardo Marques, cada elemento responsável dedicar-se individualmente aos problemas do seu sector"; a saber "Eduardo (Marques) na área da impressão tipográfica- serigrafia; Manuel Pedro na composição manual, mecânica e fotográfica e Maria Alzira (mais grupo) nas áreas da reprodução fotomecânica e impressão offset e o que se define como "Fotografia normal" (Monteiro, 1975, p.1-3).

561 Actualmente, o primeiro ano na EASR (10.º ano) é geral, tendo os alunos contacto com todas as áreas que são leccionadas na escola, de forma a que no 11.º ano façam a sua escolha curricular.

562 Duas folhas A4 policopiadas a partir de original manuscrito por Maria Alzira Monteiro.

> Escola capaz, quando ela possa ser um autêntico refexo da vida! Tudo quando se afaste deste princípio, parece-me errado e estéril.
> (*ibidem*)

A mudança simbolizada pelo Curso Geral de Artes Visuais é considerada como pedagogicamente válida, não devendo no entanto alinhar-se ao ensino técnico-profissional mas sim a uma premissa de "cultura geral", materializando-se a necessidade da escola ser um reflexo do mundo real, passando pela dotação do sector de Reprodução Gráfica de meios e estruturas suficientes para estar adaptado às características, exigências e necesssidades do mercado de trabalho.

> O nosso afastamento quási já não tem medida.
> Não própriamente pelo trabalho realizado mas pelos meios e processos utilizados.
> Pensamos que de pouco servirá transformar programas, se não existirem as possibilidades de as poder cumprir. Para que nos aproximemos dos princípios que defendemos e em relação ao sector da Reprodução Gráfica apontamos sem a menos hesitação, para a necessidade premente de se criar estruturas capazes de suportar toda uma reestruturação que se impõe fazer, num sector difícil, pela sua múltipla complexidade de técnicas altamente evoluídas.
> (Monteiro, 1975, p.2)

Em nota final, solicita-se que seja prestado todo o apoio e de forma imediata, "à 'Fotografia normal' pelo muito que ela nos pode oferecer, exigindo relativamente pouco. Além das suas largas possibilidades de comparticipação em todos os sectores da vida escolar, ela constitui vasta matéria de ensino, não só a nível técnico, como artístico e científico"(*ibidem*), numa explicitação inequívoca da centralidade[563] da Fotografia neste ensino. No seguimento, serão contactados os sindicatos dos técnicos de desenho, dos trabalhadores gráficos do Porto assim como a associação portuguesa das indústrias gráficas e transformadoras do papel[564].

563 É ainda produzida uma *Relação de material destinado à secção de fotografia* assim como o esboço de uma contextualização histórica deste ensino, "Presentemente, ministra-se o ensino da fotografia normal ao nível dos cursos complementares de Artes Gráficas com pouco mais do que uma existência adquirida há meio século. Desta existência, nasceu o primeiro contributo para a fotografia no Ensino Técnico em Portugal, na Escola Industrial Infante D. Henrique, no Porto. "(Monteiro, s/d, p.1).
O aumento excessivo de frequencia, face às condições existentes, que se situa entre 130 a 150 alunos; a evolução constante das técnicas e a falta de uma reestruturação que de há muito se impõe, teêm automaticamente contribuído para uma degradação progressiva, cujo maior empenhamento jámais poderá deter. (*ibidem*)
Num outro documento com a data de 18 Julho 78, Maria Alzira Monteiro esboça uma contextualização histórica, "na intenção de dar uma perspectiva de um passado que, desejamos, não se dilua no tempo e possa valorizar o presente, tomamos a liberdade de fazer algumas considerações ? alusivas ao início da fotografia no ensino. (...) O primeiro contributo da fotografia para o Ensino Técnico em Portugal, data, apróximadamente de 19 (sem as datas finais). Processou-se no Porto, na Escola Industrial Infante D. Henrique e deve-se ao insigne mestre, fotografo e gravador, Marques Abreu que solicitado pelo então Director *Engenheiro Mário do Carmo Pacheco,* se manteve na referida escola, como professor, durante alguns anos." (Monteiro, 1978, p.1)
Concluindo, "Entretanto procuraram desenvolver a fotomecânica e a fotografia entrou numa certa estagnação. Porquê? Porque nunca foi possível nem será, fazer ensino capaz, sem estruturas capazes! Evidentemente a época era outra, a visão até fosse certa. Todavia os recursos falharam de tal modo, que Marques Abreu, cansado e desiludido, abandonou o Ensino. Durante um certo tempo, houve alguns assomos(?) individuais sem consequências. Instalou-se o sector na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, atingiu um certo incremento e rápidamente entrou em declínio dado que não lhe foi possível acompanhar o ritmo evolutivo das técnicas.
Em 19 (sem os dois últimos algarismos) surge a oportunidade fazer um estudo de projecto para o sector onde se criassem espaços para instalar a fotografia e a fotomecânica o que exigia pela área ocupada, uma profunda alteração na estrutura geral da Escola."(Monteiro, 1978, p.2)

564 Num manuscrito em papel de carta, sem data e dirigido à Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel com sede em Lisboa afirma-se, "Impondo-se neste momento à Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis – Porto, a reestruturação dos seus cursos, foram para este efeito nomeados vários grupos de trabalho. Paralelamente aos estudos e conclusões a que se possa chegar, o grupo encarregado do sector da fotogravura e fotolitografia entende imprescindível a colaboração da

Tempo agora de traçar um perfil global dos conteúdos pedagógicos inscritos no material de apoio às aulas, observando em particular as questões que assumiram maior centralidade neste ensino da fotografia e em que temporalidades.

Numa primeira fase que decorre entre 1935 na Escola Industrial Infante D. Henrique até à década de sessenta já no contexto da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, a química fotográfica ocupa um espaço importante, traduzido por cerca de noventa documentos sob o tema *Fórmulas químicas*[565] e segmentados em três eixos processuais: colódio, goma bicromatada e reveladores. Indicando a heterogeneidade de tamanhos, tonalidades de papel e caligrafias que a sua produção aconteceu em temporalidades distintas e por autores diferentes.

Quanto ao processo de goma bicromatada, encontramo-lo descrito num documento de 20 de fevereiro de 1979 (fig.139), intitulado *1.ª experiência conforme o livro - Química fotográfica - Námias* e nele sendo abordados processos, técnicas e autores oriundos de uma fase primeva da história da fotografia, exemplificando a centralidade da abordagem à química fotográfica[566] assim como a continuidade bibliográfica de Maria Alzira Monteiro face aos seus mestres do *Infante*[567], expressa aqui pela referência a Rodolfo Námias.

Associação (...) Dentro deste princípio e de imediato, tomamos a liberdade de vos solicitar um parecer sobre a viabilidade destes estudos e a colaboração que aos mesmos essa Associação possa dar." (Monteiro, s/d)
Não temos informação se a carta terá efectivamente sido expedida e se a Associação em causa terá respondido ao pedido nela formulado.
Num outro esboço de carta, manuscrito em folha A4 com a data de 28 maio de 1975 e destinada à direcção do Sindicato dos Técnicos de Desenho da secção regional do Norte- Porto, Monteiro descreve sucintamente que a escola se encontra em processo de reestruturação dos seus cursos solicitando a este sindicato, "um parecer sobre a importância futura e grau de projecção, atribuidos por esse organismo aos cursos gráficos de desenho e retoque."
Quanto ao esboço da carta manuscrita por Monteiro com a data de 28 maio de 1975 dirigida ao presidente do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos do Porto podemos ler, "Em conformidade com a conversa tida com o mestre Afonso de Jesus Nogueira da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis – Porto, venho lembrar a V Exª, a urgência em satisfazer a prometida visita à secção de Fotomecânica deste Escola, ou o obséquio de nos informar, onde e quando poderiamos consultá-lo."
Estas cartas consubstanciam a diferenciação dos pedidos e da comunicação face a cada instituição, existindo nalguns casos para além das missivas escritas um acompanhamento verbal mais informal.
Encontramos um segundo esboço mais finalizado, com a data de 28 de maio da autoria da mestra e destinada à direcção do Sindicato dos Técnicos de Desenho, da secção regional do Norte- Porto informando que, "Está neste momento a Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis no Porto, debruçada sobre problemas de reestruturação dos cursos nela existentes Nesta conformidade tomamos a liberdade de vir junto da Excelentísssima Direcção, solicitar um parecer, sobre a importância futura e grande projecção atribuídos por esse organismo, aos cursos gráficos de desenho e retoque." (Monteiro, 1975)
Estabelece-se também contacto com o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos do Porto, através de esboço manuscrito sem data, na qual "em conformidade com a conversa tida com o Mestre Afonso de Jesus Nogueira da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis"
Lembrando ainda, "a urgência em satisfazer a prometida visita à Secção de fotomecânica desta Escola, ou o obséquio de nos informar, onde e quando poderíamos consultá-lo."(Monteiro, 1975)
Existe um segundo esboço desta carta, com a data de 28 maio de 1975.

565 Observamos um conjunto nomeado *Fórmulas verificar* contendo trinta e três documentos, arquivados no interior de um envelope cujo remetente é *Original Heildelberg* e a destinatária Maria Alzira no seu domicílio pessoal; um segundo intitulado *Formulas Gravura antiga,* contém vinte e três documentos guardados no interior de um envelope com o remetente *Original Heildelberg* e Maria Alzira enquanto destinatária incluindo uma anotação manuscrita com a sua letra. E um terceiro conjunto de fórmulas com a indicação - *Colodio* – contém vinte e nove documentos igualmente guardados no interior de um envelope com o remetente *Original Heildelberg* e Maria Alzira enquanto destinatária, contendo o envelope a letra de Monteiro.

566 Existem igualmente apontamentos sobre a heliografia (cinco páginas) e a água forte (seis páginas).

567 Na biblioteca pessoal de Maria Alzira Monteiro, encontram-se dois livros deste autor, um deles oferecido por Marques Abreu.

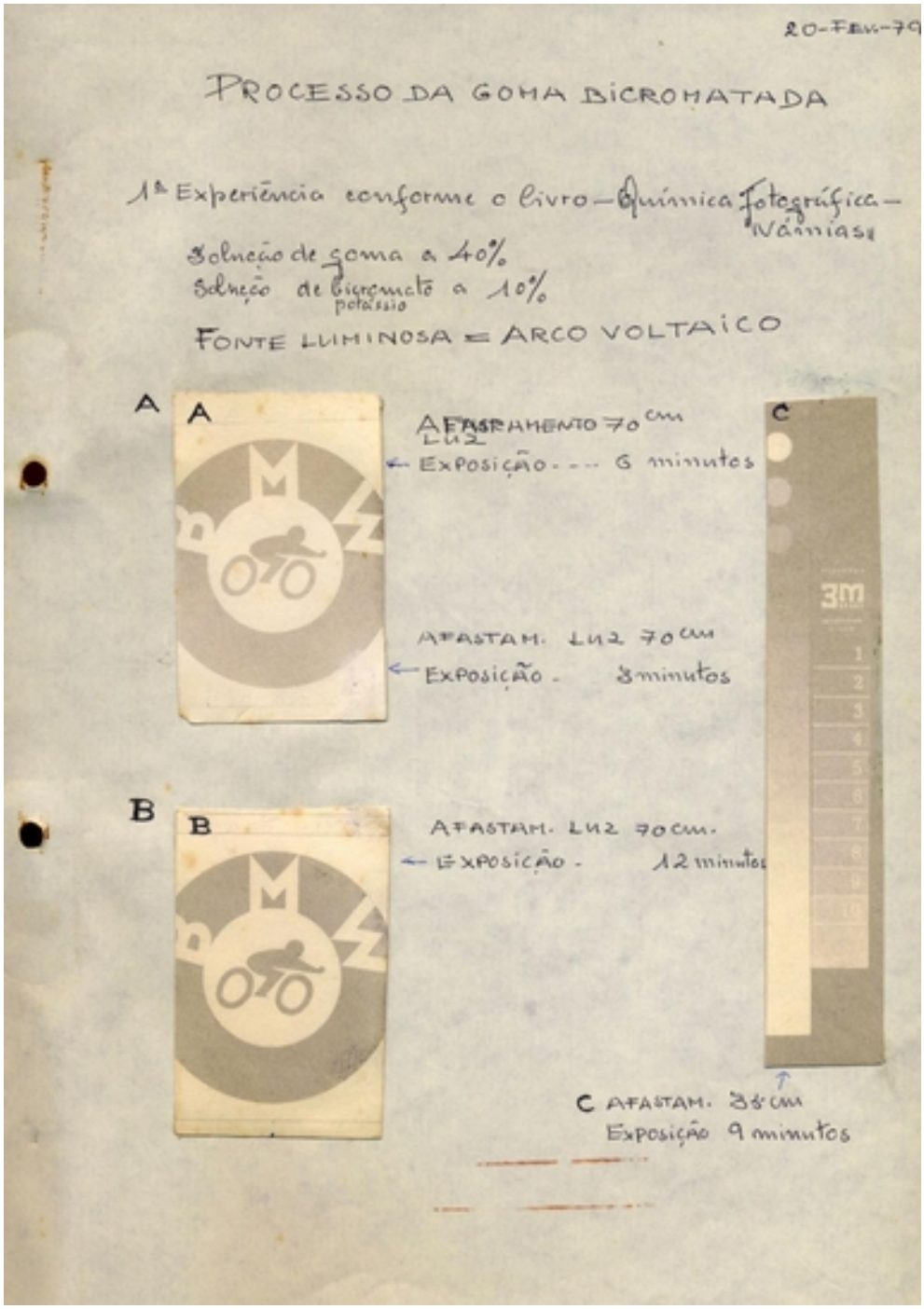
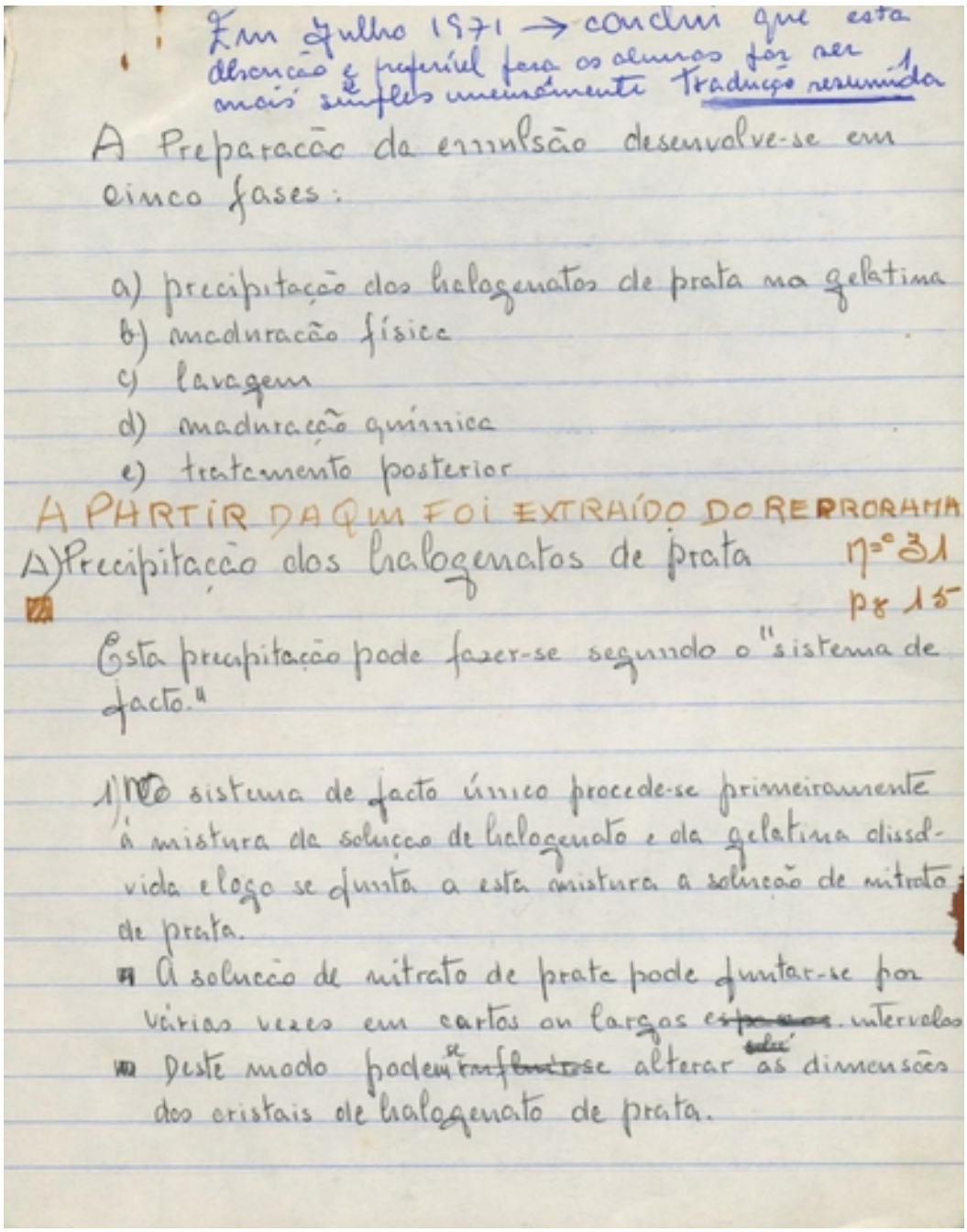


Figura 139
Maria Alzira Monteiro, *Processo da goma bicromatada,* 1979, s/l, Folha manuscrita com colagens, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto à documentação analisada referente ao período a partir dos anos setenta, inclui uma maior heterogeneidade de temáticas: um conjunto de apontamentos adereçando o filme de cor, a tricromia, a preparação de emulsão, a relação entre os grãos de halogeneto de prata e as características da emulsão, assim como o esboço de um balanço pedagógico no qual Maria Alzira Monteiro conclui, "que esta descrição é preferível para os alunos por ser mais simples".


Em Julho 1971 → concluí que esta abrangência é preferível para os alunos for ser mais simples inicialmente Tradução resumida

A Preparação da emulsão desenvolve-se em cinco fases:

a) precipitação dos halogenatos de prata na gelatina
b) maduração física
c) lavagem
d) maduração química
e) tratamento posterior

A PARTIR DAQUI FOI EXTRAÍDO DO REPERTÓRIO

A) Precipitação dos halogenatos de prata nº 31 pg 15

Esta precipitação pode fazer-se segundo o "sistema de facto."

No sistema de facto único procede-se primeiramente à mistura da solução de halogenato e da gelatina dissolvida e logo se junta a esta mistura a solução de nitrato de prata.

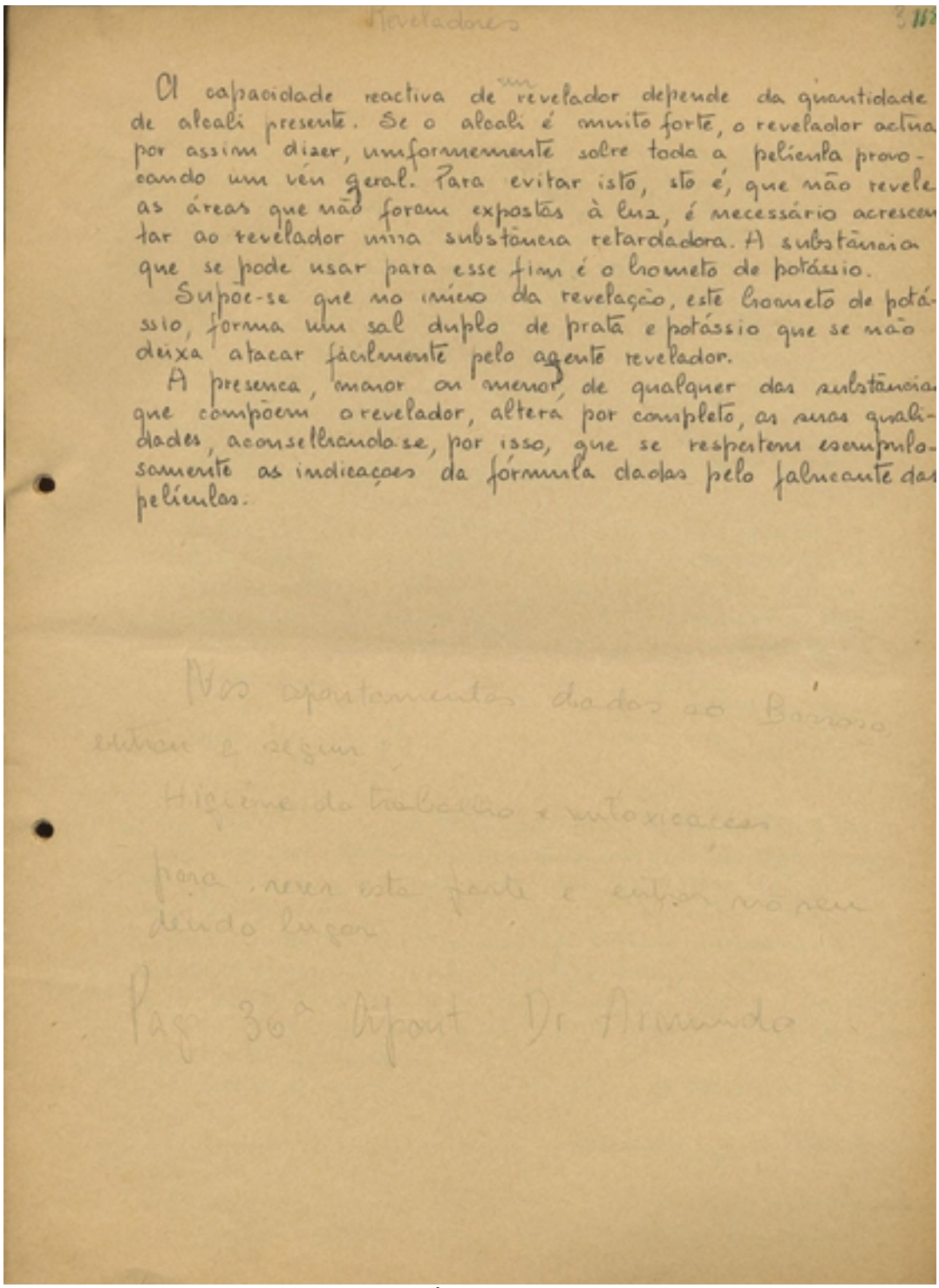
A solução de nitrato de prate pode juntar-se por várias vezes em curtos ou largos ~~espaços~~ intervalos

Deste modo podem ~~influir~~ se alterar as dimensões dos cristais de halogenato de prata.

Figura 140
Maria Alzira Monteiro, s/título,[1971], s/l, Manuscrito a três cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

A relação entre os argumentos científicos e a análise da acção pedagógica, observamo-la igualmente num outro conjunto de documentos[568] nos quais, para lá das informações técnicas sobre banho de paragem, fixação de negativos, precauções gerais para o trabalho em laboratório, importância da temperatura e do tempo de revelação, preparação dos reveladores, produtos químicos utilizados no revelador e a sua ação específica, Maria Alzira Monteiro pondera numa pequena anotação a lápis, a relação entre os conteúdos pedagógicos e a análise das diferentes experiências práticas realizadas pelo conjunto dos professores (fig.141).

568 Onze páginas A4 manuscritas.


Reveladores

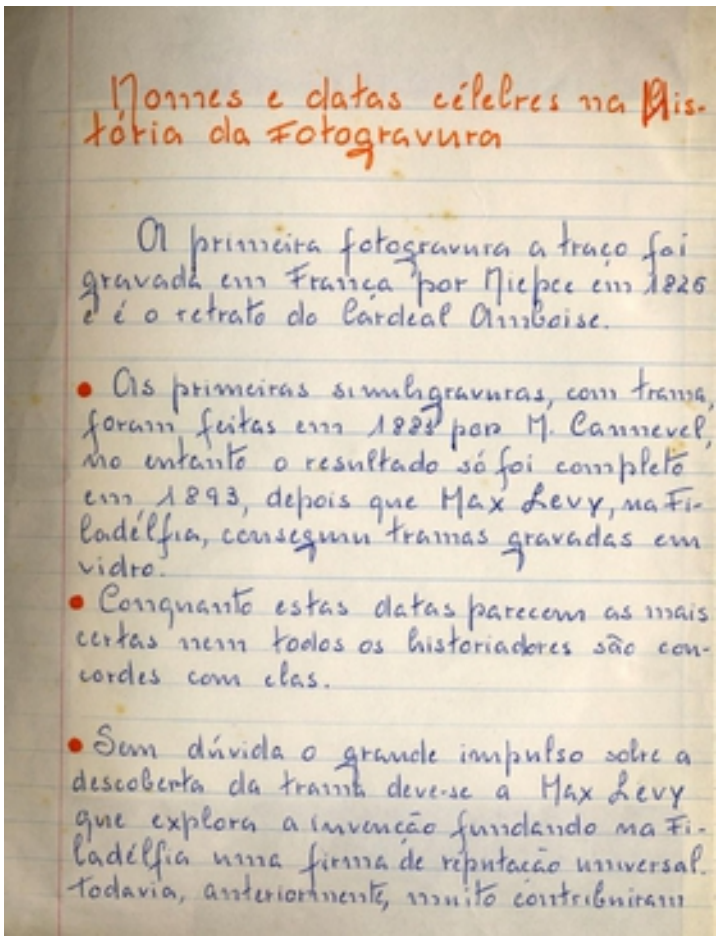
A capacidade reactiva de um revelador depende da quantidade de alcali presente. Se o alcali é muito forte, o revelador actua por assim dizer, uniformemente sobre toda a película provocando um véu geral. Para evitar isto, isto é, que não revele as áreas que não foram expostas à luz, é necessário acrescentar ao revelador uma substância retardadora. A substância que se pode usar para esse fim é o brometo de potássio.

Supoe-se que no início da revelação, este brometo de potássio, forma um sal duplo de prata e potássio que se não deixa atacar fácilmente pelo agente revelador.

A presença, maior ou menor, de qualquer das substâncias que compõem o revelador, altera por completo, as suas qualidades, aconselhando-se, por isso, que se respeitem escrupulosamente as indicações da fórmula dadas pelo fabricante das películas.

Figura 141
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Manuscrito a caneta e lápis, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Nesta temporalidade, a questão da historiografia fotográfica assume igualmente maior expressão, tal como a cronologia *Nomes e datas célebres na História da Fotogravura* (1974) exemplifica (figs.142-143).



Nomes e datas célebres na História da Fotogravura

A primeira fotogravura a traço foi gravada em França por Niepce em 1826 e é o retrato do Cardeal Amboise.

- As primeiras simulgravuras, com trama, foram feitas em 1828 por M. Cannevel, no entanto o resultado só foi completo em 1893, depois que Max Levy, na Filadélfia, conseguiu tramas gravadas em vidro.
- Conquanto estas datas pareçam as mais certas nem todos os historiadores são concordes com elas.
- Sem dúvida o grande impulso sobre a descoberta da trama deve-se a Max Levy que explora a invenção fundando na Filadélfia uma firma de reputação universal. Todavia, anteriormente, muito contribuiram

Figura 142
Maria Alzira Monteiro, *Nomes e datas célebres na História da Fotogravura,*1974, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 143
Maria Alzira Monteiro, *Nomes e datas célebres na História da Fotogravura,* 1974, s/l, Folhas com colagens, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Observando-se igualmente o esboço de propostas de exercícios práticos em torno da câmara e dos seus componentes.

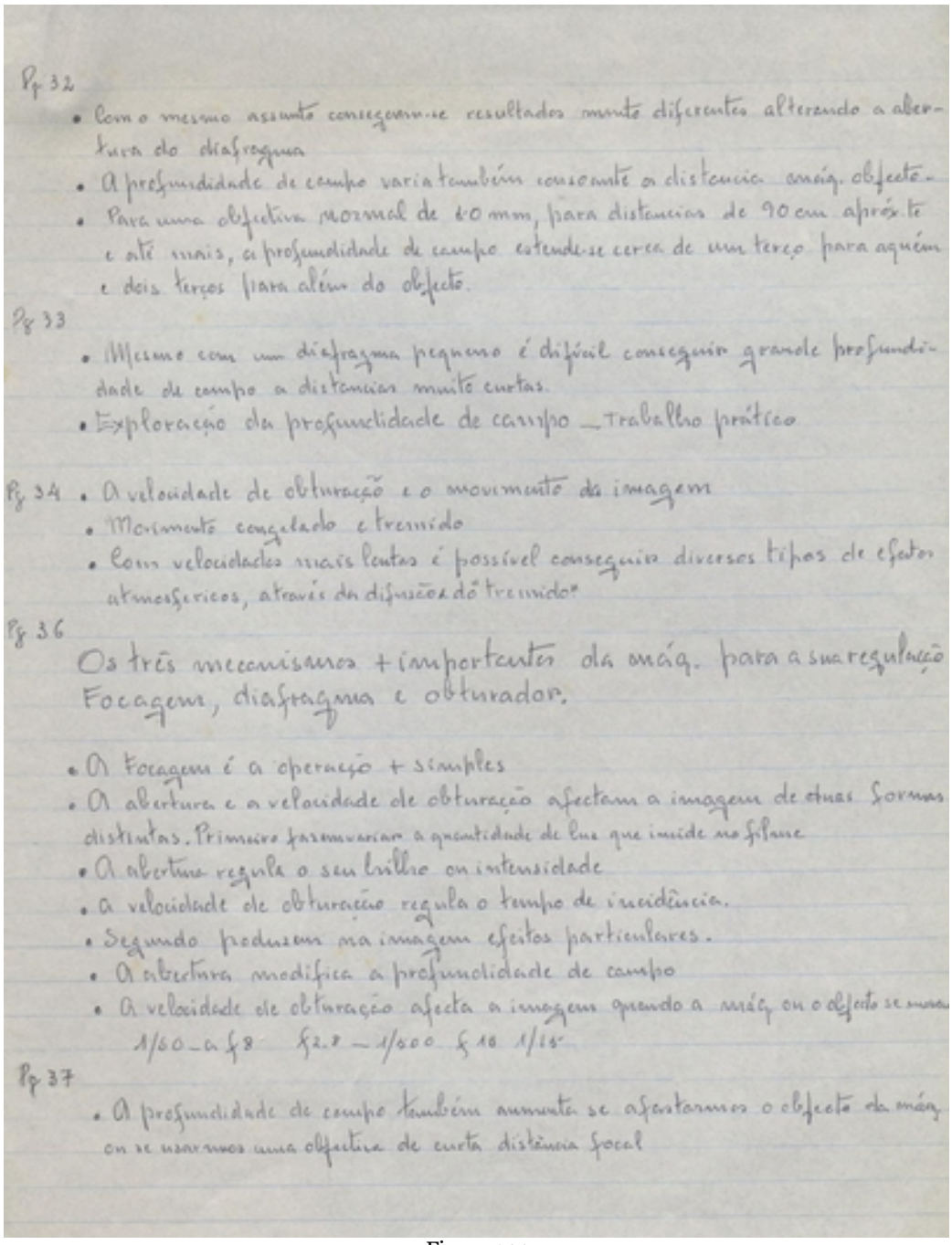

Pg 32
• Com o mesmo assunto conseguem-se resultados muito diferentes alterando a abertura do diafragma
• A profundidade de campo varia também consoante a distancia entre máq. objecto.
• Para uma objectiva normal de 50 mm, para distancias de 90 cm aprox. te e até mais, a profundidade de campo estende-se cerca de um terço para aquém e dois terços para além do objecto.
Pg 33
• Mesmo com um diafragma pequeno é difícil conseguir grande profundidade de campo a distancias muito curtas.
• Exploração da profundidade de campo — Trabalho prático
Pg 34 • A velocidade de obturação e o movimento da imagem
• Movimento congelado e tremido
• Com velocidades mais lentas é possível conseguir diversos tipos de efeitos atmosfericos, através da difusão do tremido.
Pg 36
Os três mecanismos + importantes da máq. para a sua regulação
Focagem, diafragma e obturador.
• A focagem é a operação + simples
• A abertura e a velocidade de obturação afectam a imagem de duas formas distintas. Primeiro faz-me variar a quantidade de luz que incide no filme
• A abertura regula o seu brilho ou intensidade
• A velocidade de obturação regula o tempo de incidência.
• Segundo produzem na imagem efeitos particulares.
• A abertura modifica a profundidade de campo
• A velocidade de obturação afecta a imagem quando a máq ou o objecto se move
1/60 — a f 8 f 2.8 — 1/500 f 16 1/15
Pg 37
• A profundidade de campo também aumenta se afastarmos o objecto da máq ou se usarmos uma objectiva de curta distância focal

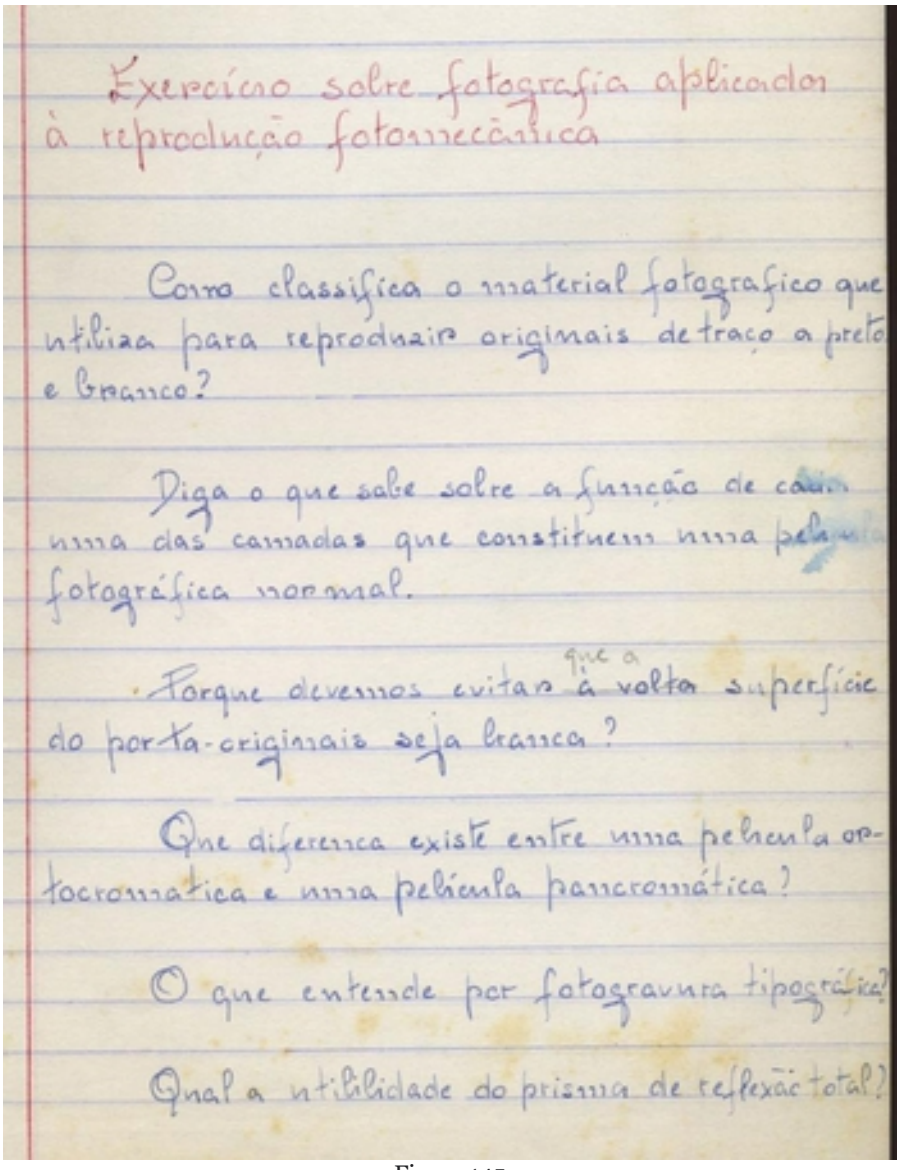
Figura 144
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Manuscrito a caneta, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto aos instrumentos de avaliação produzidos na década de setenta, noventa e quatro documentos incluindo exercícios, pontos únicos e exames[569], permitem constatar uma segmentação entre o período que decorre até julho de 1975 e o que se inicia em 1977. E se no bloco temporal que

569 Assim como questionários de preparação - manuscritos soltos, em caderno e versões finais - de Fotografia Aplicada à reprodução fotomecânica/gravura fotomecânica e similigravura/ cópias no metal e de orçamento.

se estende até julho de 1975, encontramos exemplos de provas teóricas[570] sob o nome de *Tecnologia* assim como provas práticas para os exames de aptidão profissional do *Curso de gravador fotoquímico*, após 1977 observamos exclusivamente provas práticas de *fotografia* para os exames do *curso complementar de artes gráficas*[571], constatando-se a diferenciação entre a fotografia e a sua aplicação à fotomecânica assim como uma cada vez maior especificação das noções de história e técnica, exclusivamente fotográficas.

A título de exemplo, o manuscrito *Exercício sobre fotografia aplicada à reprodução fotomecânica* (fig.145) traduz esta estruturação técnica, prática e processual, com três blocos de questões que abordam respectivamente a película (classificação e composição), o ampliador (processo laboratorial) e os prismas (óptica).


Exercício sobre fotografia aplicada à reprodução fotomecânica

Como classifica o material fotográfico que utiliza para reproduzir originais de traço a preto e branco?

Diga o que sabe sobre a função de cada uma das camadas que constituem uma película fotográfica normal.

Porque devemos evitar que a à volta superfície do porta-originais seja branca?

Que diferença existe entre uma película ortocromática e uma película pancromática?

O que entende por fotogravura tipográfica?

Qual a utilidade do prisma de reflexão total?

Figura 145
Maria Alzira Monteiro, *Exercício sobre fotografia aplicada à reprodução fotomecânica,* [s/d, s/l], Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

570 Variando o número de perguntas entre seis, sete, dez e onze.
571 Por norma compostos por doze perguntas.

Dois outros manuscritos intitulados *Exercício de fotografia aplicada à reprodução fotomecânica* (fig.146-147), cristalizam a diferenciação de conteúdos programáticos entre o 1.º e o 4.º ano, podendo afirmar-se que no 1.º ano eram ensinados e avaliados os princípios técnicos da fotografia, introduzindo-se no 4.º ano a componente histórica.

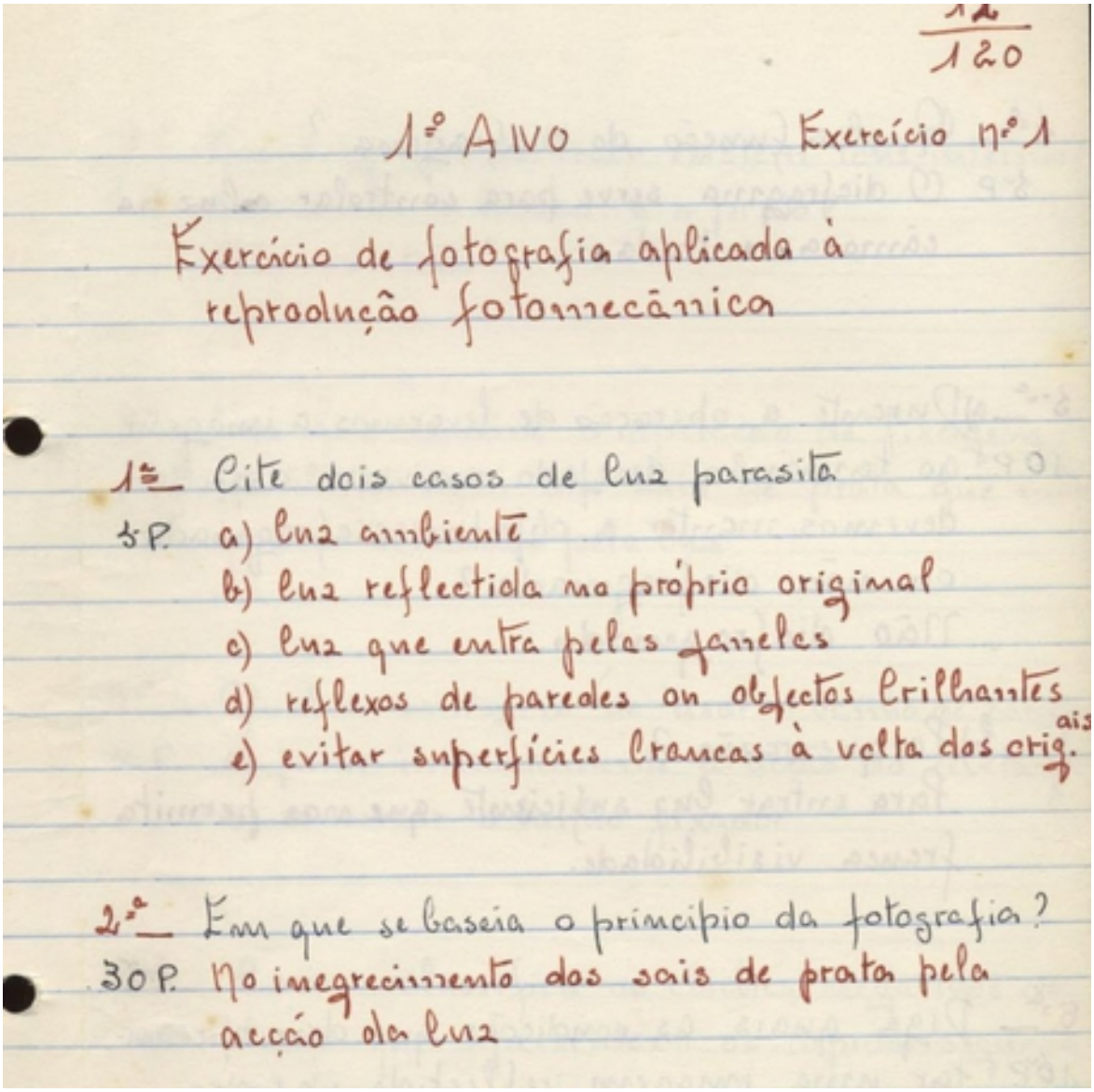
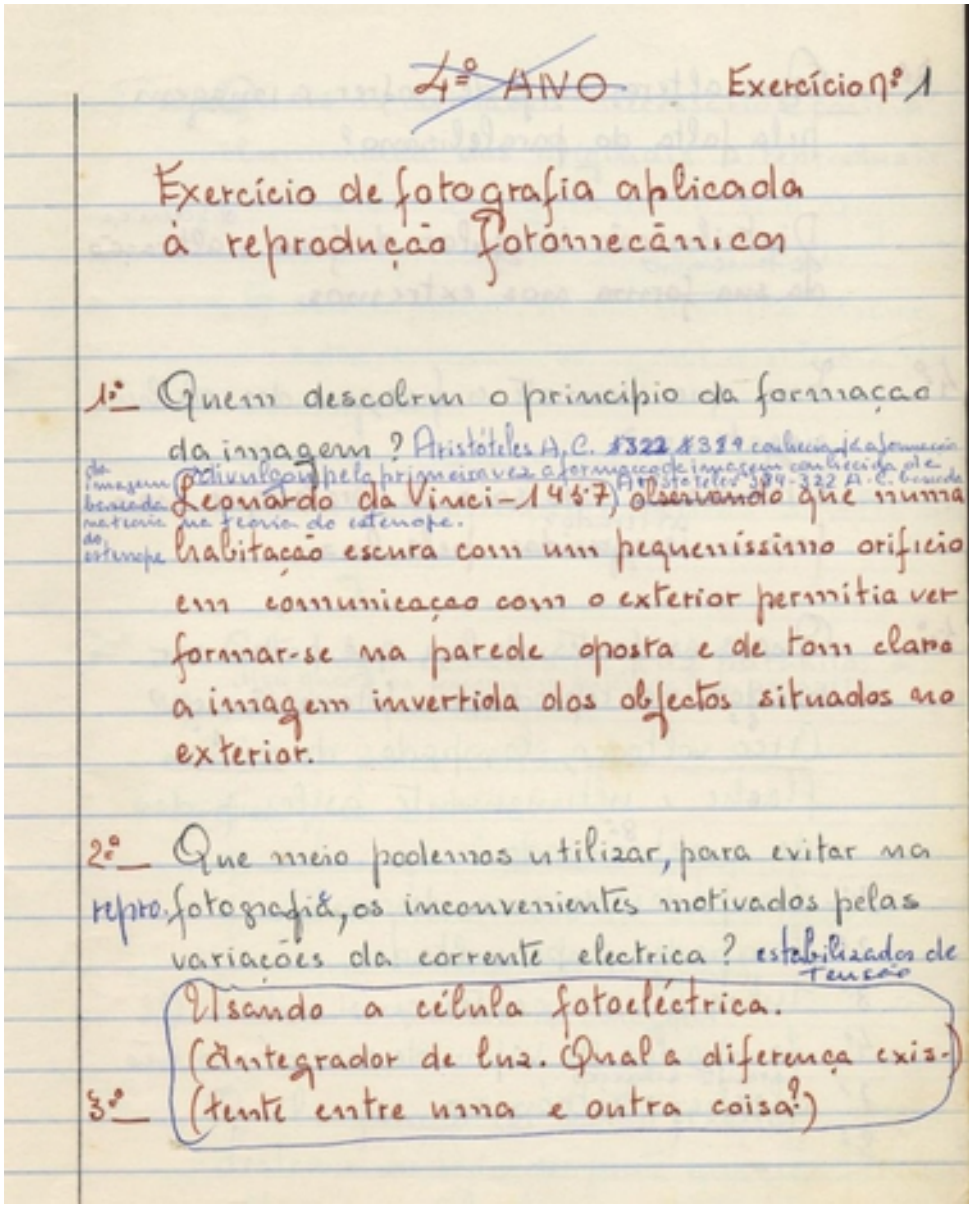


Figura 146
Maria Alzira Monteiro, *Exercício de fotografia aplicada à reprodução fotomecânica*, [s/d, s/l], Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR



4º ANO Exercício nº 1

Exercício de fotografia aplicada à reprodução fotomecânica

1º — Quem descobriu o princípio da formação da imagem? Aristóteles A. C. 322 #384 conhecia já a formação da imagem baseada na teoria do estenope. Foi vulgarizado pela primeira vez a formação de imagem conhecida pelo Leonardo da Vinci – 1457) observando que numa habitação escura com um pequenissimo orificio em comunicação com o exterior permitia ver formar-se na parede oposta e de forma clara a imagem invertida dos objectos situados no exterior.

2º — Que meio poderemos utilizar, para evitar na repro. fotografia, os inconvenientes motivados pelas variações da corrente electrica? estabilizador de tensão

3º — Usando a célula fotoeléctrica.
(Integrador de luz. Qual a diferença exis-
(tente entre uma e outra coisa?)

Figura 147
Maria Alzira Monteiro, *Exercício de fotografia aplicada à reprodução fotomecânica*,[s/d, s/l], Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Outro exercício escrito apresenta o espectro dos conteúdos avaliados: noções de óptica, química e revelação, fontes de luz para a reprodução e técnica de iluminação, sendo constante o pedido de diferenciação teórica entre os conceitos de *fotografia aplicada* e de *fotografia normal*. Enquanto que o documento E*xercicios escritos,* especificado como *treinos para o exame de aptidão profissional de 1971-1972,* é segmentado em quatro partes, sendo a questão fotográfica abordada por último.

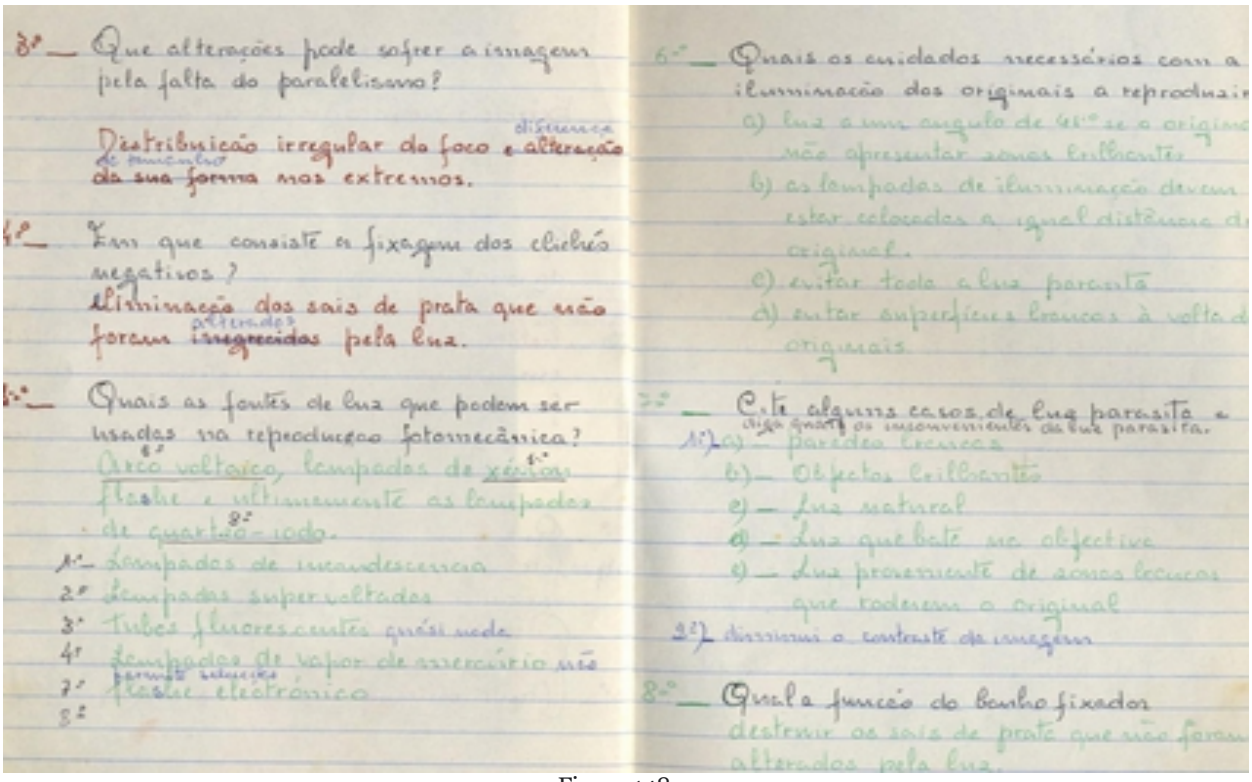


Figura 148
Maria Alzira Monteiro, *Manuscritos de questionários*,[s/d, s/l], Manuscritos a quatro cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Por outro lado, num ponto único de fotografia de maio de 1975 destrinçamos as temáticas que as onze perguntas adereçam: obturador, velocidade, graus do papel fotográfico, película para reprodução traço, reveladores de alto contraste, processo técnico de tomada de vista em câmara de grande formato.

Embora considerando a hipótese de serem solicitadas respostas sucintas, todo o processo de produção de uma imagem fotográfica em estúdio com uma câmara de grande formato é incluído, sendo necessário um conhecimento relativamente consistente de forma a atingir uma avaliação positiva. Afirmação de um contexto pedagógico que incide num certo grau de circularidade: exposição teórica pela parte do professor, replicação da prática pelo estudante e exposição teórica deste por via de instrumento de avaliação escrito.

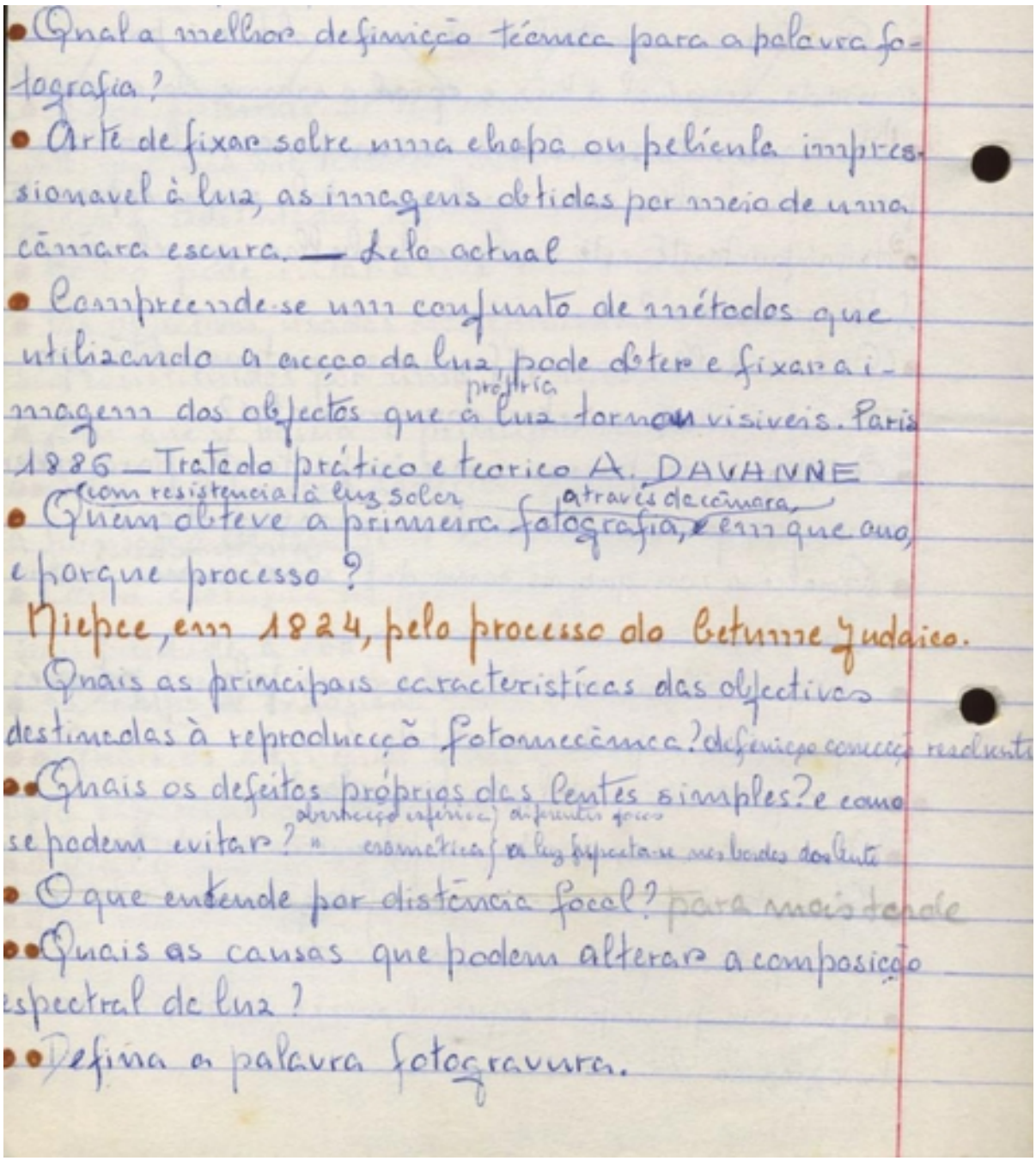
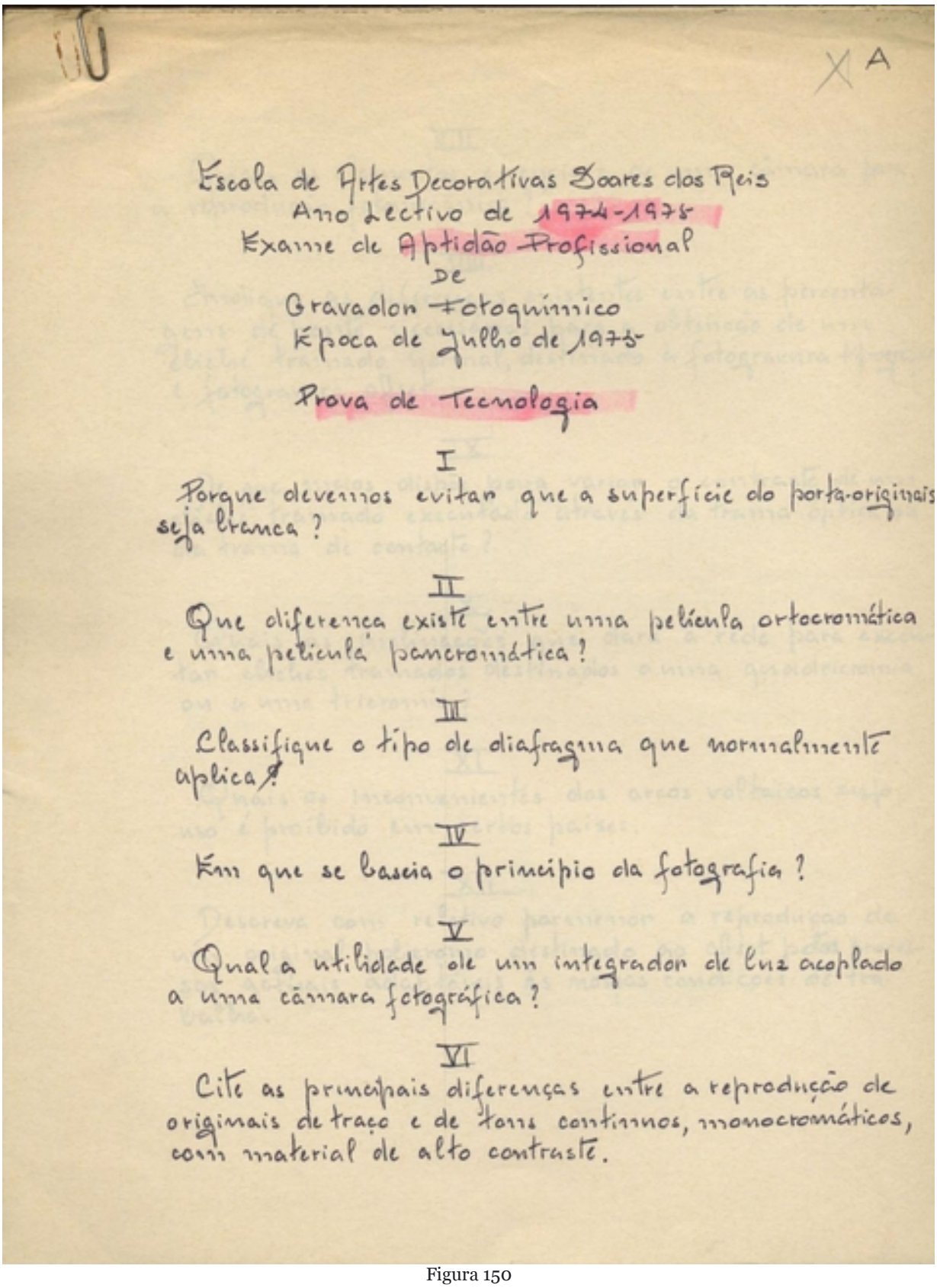

• Qual a melhor definição técnica para a palavra fotografia?
• Arte de fixar sobre uma chapa ou película impressionavel à luz, as imagens obtidas por meio de uma câmara escura. — Lelo actual
• Compreende-se um conjunto de métodos que utilizando a acção da luz, pode obter e fixar a imagem dos objectos que a luz própria torna visiveis. Paris 1886 — Tratado prático e teorico A. DAVANNE
• Quem obteve a primeira fotografia, com resistencia à luz solar através de câmara, em que ano, e porque processo?
Niepce, em 1824, pelo processo do betume judaico.
Quais as principais características das objectivas destinadas à reprodução fotomecânica? definição concisão resolvente
•• Quais os defeitos próprios das lentes simples? e como se podem evitar? distorção (aberração esférica) diafragma foco » cromática) a luz separa-se nas bordas da lente
• O que entende por distância focal? para mais tarde
•• Quais as causas que podem alterar a composição espectral da luz?
•• Defina a palavra fotogravura.

Figura 149
Maria Alzira Monteiro, *Exercícios escritos,* 1971-72, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto aos exames de aptidão profissional de Gravador Fotoquímico referentes a julho de 1975 (fig.150-151), mantêm uma estrutura em quatro partes incluindo prática, teoria, orçamento e relatório, integrando a prova teórica de tecnologia (com duas versões) - composta por doze perguntas - e na qual apenas uma aborda a fotografia e variando entre, “Em que se baseia o princípio da fotografia?” (versão A) e, “O que entende por imagem latente?” (versão B).



Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis
Ano Lectivo de 1974-1975
Exame de Aptidão Profissional
De
Gravador Fotoquímico
Época de Julho de 1975

Prova de Tecnologia

I

Porque devemos evitar que a superfície do porta-originais seja branca?

II

Que diferença existe entre uma película ortocromática e uma película pancromática?

III

Classifique o tipo de diafragma que normalmente aplica?

IV

Em que se baseia o princípio da fotografia?

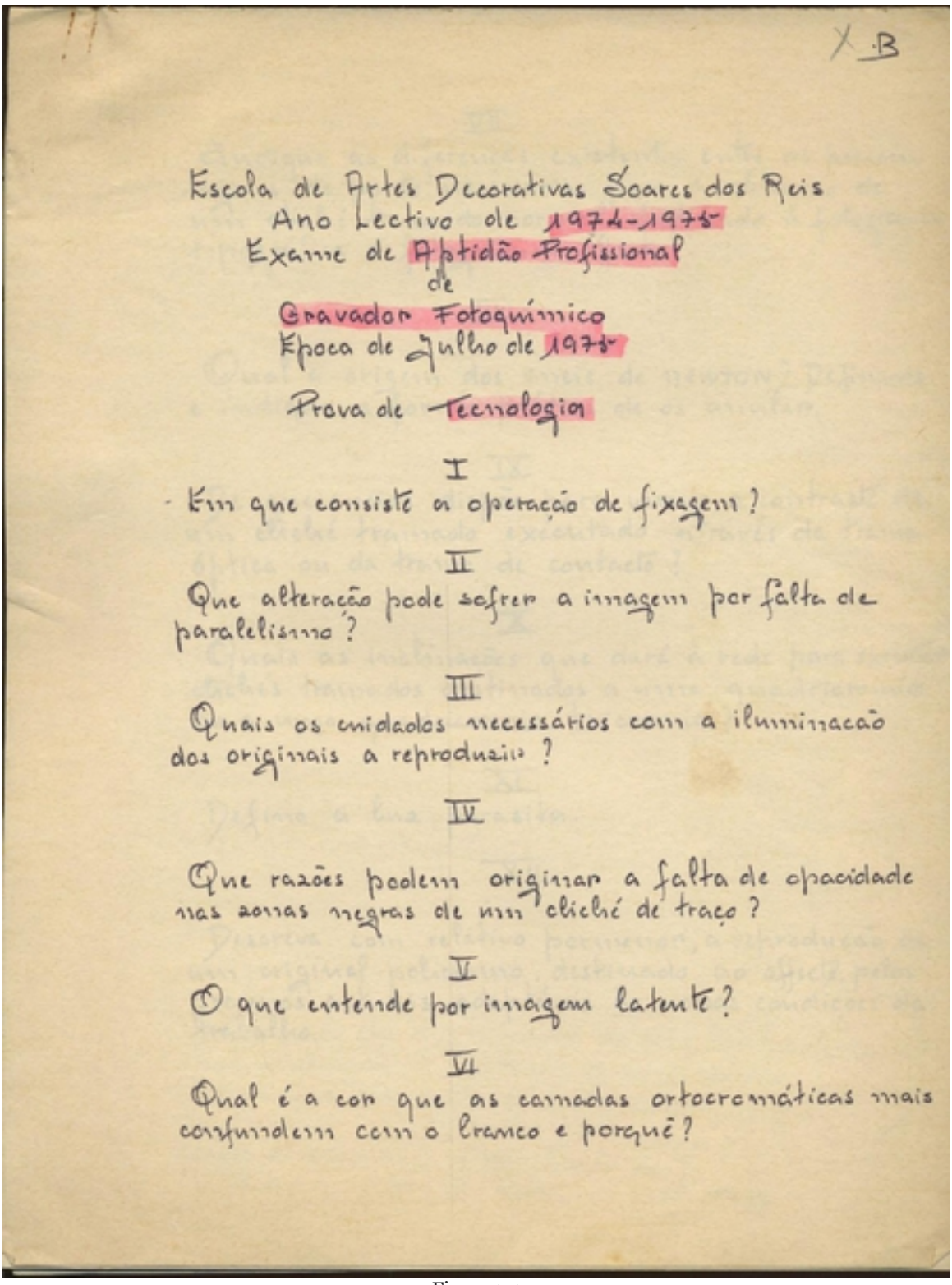
V

Qual a utilidade de um integrador de luz acoplado a uma câmara fotográfica?

VI

Cite as principais diferenças entre a reprodução de originais de traço e de tons contínuos, monocromáticos, com material de alto contraste.

Figura 150
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão profissional prova de tecnologia versão A,* julho 1975, EADSR, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR



X B

Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis
Ano Lectivo de 1974-1975
Exame de Aptidão Profissional
de
Gravador Fotoquímico
Epoca de Julho de 1975

Prova de Tecnologia

I

Em que consiste a operação de fixagem?

II

Que alteração pode sofrer a imagem por falta de paralelismo?

III

Quais os cuidados necessários com a iluminação dos originais a reproduzir?

IV

Que razões podem originar a falta de opacidade nas zonas negras de um clichê de traço?

V

O que entende por imagem latente?

VI

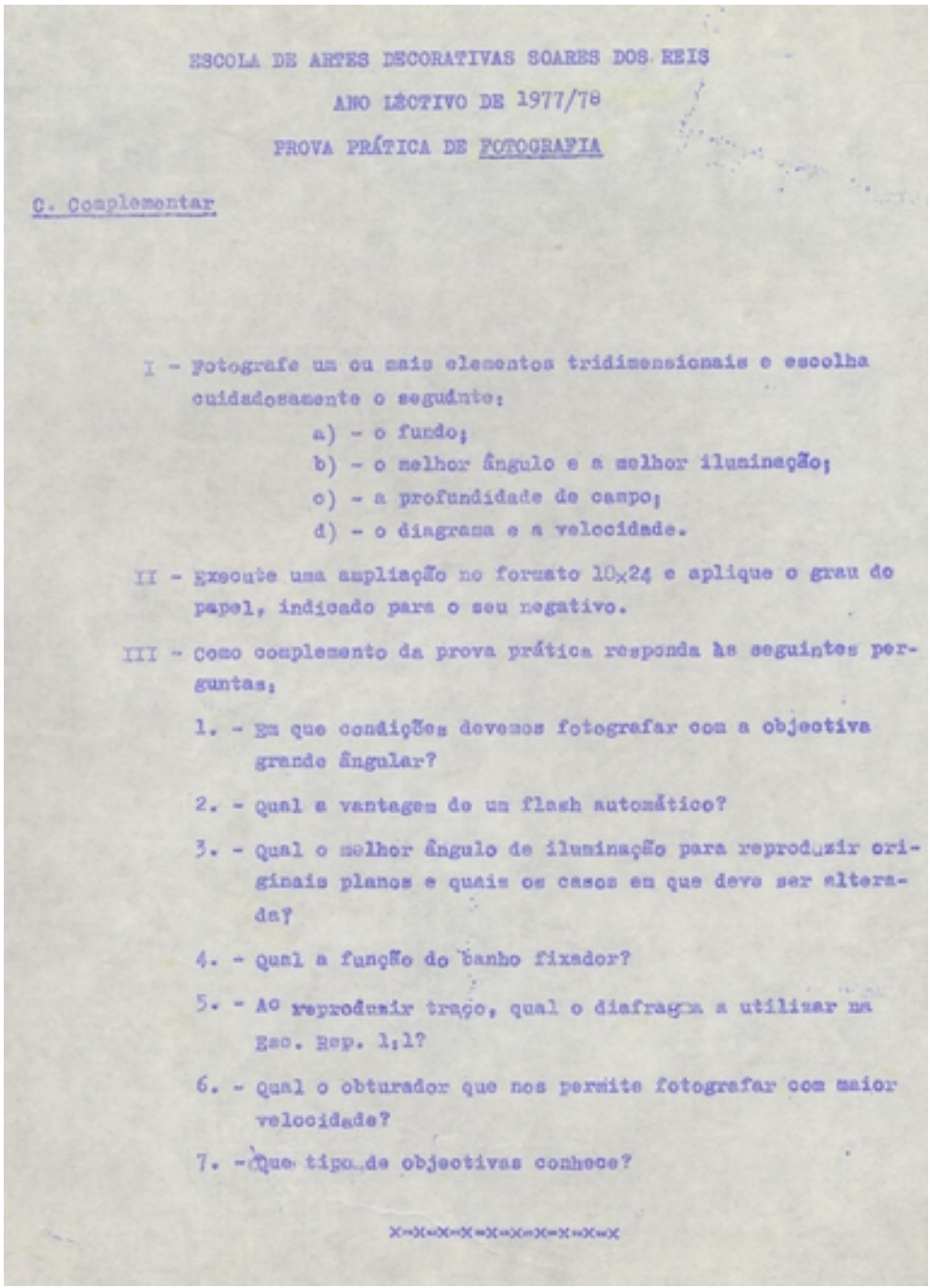
Qual é a cor que as camadas ortocromáticas mais confundem com o branco e porquê?

Figura 151
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão profissional prova de tecnologia versão B*, julho 1975, EADSRl, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

No questionário do exame de Fotografia do Curso Complementar de Artes Gráficas referente ao ano lectivo 1977/78[572], o foco é totalmente técnico e o âmbito de oito das dez perguntas

572 Do ano lectivo, 1978/79, observamos uma prova prática de fotografia incluindo três partes.
I- fotografia de objectos em contexto de iluminação artificial e ampliação.
II- reprodução de desenho destinado a impressão tipográfica

é fotográfico (fotografia normal), com excepção da pergunta dois que adereça a máquina gráfica e da três que aborda a reprodução de originais planográficos.



ESCOLA DE ARTES DECORATIVAS SOARES DOS REIS

ANO LÊCTIVO DE 1977/78

PROVA PRÁTICA DE FOTOGRAFIA

C. Complementar

I - Fotografe um ou mais elementos tridimensionais e escolha cuidadosamente o seguinte:

a) - o fundo;
b) - o melhor ângulo e a melhor iluminação;
c) - a profundidade de campo;
d) - o diagrama e a velocidade.

II - Execute uma ampliação no formato 10x24 e aplique o grau do papel, indicado para o seu negativo.

III - Como complemento da prova prática responda às seguintes perguntas;

1. - Em que condições devemos fotografar com a objectiva grande ângular?
2. - Qual a vantagem de um flash automático?
3. - Qual o melhor ângulo de iluminação para reproduzir originais planos e quais os casos em que deve ser alterada?
4. - Qual a função do banho fixador?
5. - Ao reproduzir traço, qual o diafragma a utilizar na Esc. Rep. 1:1?
6. - Qual o obturador que nos permite fotografar com maior velocidade?
7. - Que tipo de objectivas conhece?

x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x-x

Figura 152
Autor desconhecido, *Provas práticas de Fotografia Complementar,* 1977-78, EADSR, Testes dactilografos , Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Embora nos documentos de avaliação referentes ao ano lectivo de 1979-80, seja utilizada a nomenclatura *fotografia* para identificar o conjunto das áreas de estudo, o trabalho solicitado aos estudantes é de facto do âmbito da *fotografia aplicada* à fotomecânica, com foco na componente técnica e prática.

III- questionário de dez perguntas.
A parte II, embora abordando a questão da fotomecânica, integra a nomenclatura *fotografia aplicada*.

Em forma de síntese, no contexto dos instrumentos de avaliação produzidos na década de setenta verificamos a transformação das nomenclaturas utilizadas, que por sua vez traduz uma mudança estrutural: a Fotografia passa a denominar todas as provas e exames, cessando-se as referências à fotomecânica ou à gravura fotoquímica. Mas tal facto acontece essencialmente porque os conteúdos de fotomecânica e gravura química são integrados nas provas sob o nome de Fotografia, sendo efectivamente solicitado trabalho de "fotografia, normal" apenas num dos manuscritos analisados.

Quanto aos exercícios teóricos e face à decada de sessenta, encontramos uma maior presença de conteúdos fotográficos nos seus vários domínios técnicos - óptica, física, química, iluminação, tomadas de vista e processos laboratoriais - assim como um espaço crescente para a história da fotografia, não existindo evidências da descrição de elementos do domínio estético, que podem definir uma concepção da fotografia expressiva para lá dos contornos definidos pelo processo prático e/ou reprodutivo.

Por outro lado, um conjunto de exames da disciplina de oficinas "Fotografia e cinema" do Curso Geral de Artes Visuais realizados nos anos lectivos 1977-78, 1978-79 e 1979-80, permite-nos encetar uma análise da produção fotográfica neles presente.

No enunciado da Prova de Fotografia, estabelecem-se as mesmas quatro etapas que tinham definido os exames de gravura fotoquímica nas duas décadas anteriores: a reprodução de um original de traço, a prova positiva por contacto sobre papel c/90, a fotografia de um ou mais elementos tridimensionais em película (6,5 x 9 cm) estudando o melhor ângulo e luz, a realização do negativo, a execução de uma ampliação fotográfica (18 x 24 cm) e por último, a elaboração de um relatório completo dos trabalhos realizados.

Na sua prova de 13 de julho de 1978[573], o estudante Mário Martins distingue as imagens realizadas com máquina de traço das produzidas com máquina fotográfica e nas imagens realizadas com máquina de traço, acrescenta os valores técnicos utilizados de película, o tempo de exposição, a revelação e o diafragma. Indicando junto às imagens realizadas com máquina fotográfica, os valores de película, velocidade, diafragma e química usada assim como os tempos de revelador, fixador, ampliador, referindo ainda a química, os tempos e papel utilizados.

Quanto à *fotografia aplicada à reprodução gráfica*, este estudante apresenta três clichés de um padrão - dois deles com tipografia (um negativo e um positivo) - e no âmbito da *fotografia normal* apresenta dois negativos de uma coluna de cerâmica e três ampliações - uma imagem inteira e dois pormenores.

Por sua vez, a estudante Maria Pinho estabelece na sua prova - sem data e com a nota de 10 valores - uma distinção entre *fotomecânica* e *máquina fotográfica de fole*, descrevendo em texto corrido o processo técnico mediado entre a tomada de vista, a revelação e a impressão, apresentando em termos fotográficos o negativo de uma lâmpada e a sua ampliação, assim como o negativo e positivo de um padrão gráfico.

573 Inclui a assinatura de Maria Alzira Monteiro, a nota treze e a anotação "aprovado".

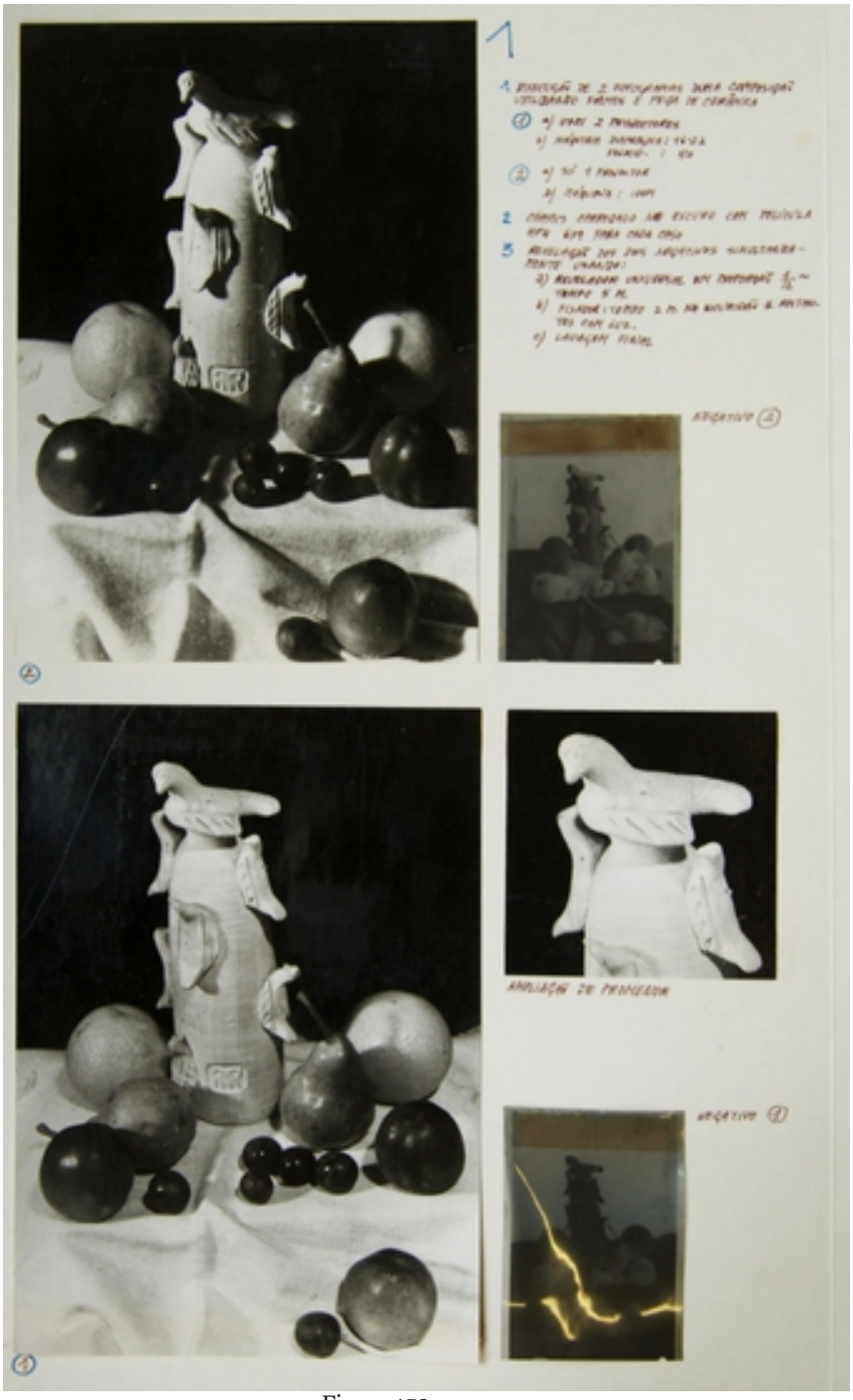


Figura 153
Aurélio do Vale Mesquita, Prova Prática de Fotografia, 1980, s/l, Cartolina, Colecção do Acervo EASR

Quanto ao estudante Aurélio do Vale Mesquita, no seu exame de três de julho de 1980 (fig.153), identifica o exercício fotográfico com o número 1, apresentando dois negativos de grande formato e três impressões em papel (uma delas de um pormenor), atribuindo o número 2 ao exercício de fotografia a traço, incluindo um negativo e a ampliação correspondente.

Por sua vez, o estudante Paulo Hêrnani, cuja prova surge com a qualificação de 13 valores, utiliza as nomenclaturas "fotografia normal" no exercício fotográfico e "fotografia específica" no exercício de reprodução de traço, numa clara demonstração da utilização destes termos em

contexto de aula, dado que os mesmos não são evocados no conjunto dos enunciados analisados. Por outro lado, ao utilizar no seu exercício de "fotografia específica", o mesmo padrão gráfico que a estudante Maria Pinho, indica-nos também a possibilidade de existência de padrões pré-produzidos à disposição dos estudantes.

4.4.2 As imagens: os objectos, a paisagem, o retrato

Numa outra dimensão de análise, um conjunto de documentos identificados e guardados sob o nome *Experiências exame de fotografia* referente à epoca de exames de 1978, permite observar uma série de experiências fotográficas realizadas pelos estudantes aquando das suas provas mas não incluídas nos relatórios finais.

Detemo-nos em particular sobre três ampliações fotográficas assinadas por um(a) estudante de apelido Veiga[574], com a data de quatro de julho de 1979 (fig.154).

Uma a*ssemblage* enquadrando um prato fundo com fruta, legumes e formas geométricas em gesso colocados em evidência por um círculo de luz, aproxima-nos da abordagem estética experimental da série *Quiet Afternoon* (1984-85) dos fotógrafos Peter Fischili e David Weis, conduzindo-nos à indagação a que de seguida procuraremos responder: que tipo de fotografia foi produzida no seio dos percursos pedagógicos da Soares dos Reis?

Segundo Jorge Rego, professor de Fotografia na Escola Artística Soares dos Reis entre 1989 e 2019, operava-se uma segmentação no Curso de Artes Gráficas (denominado Curso de Gravador Fotoquímico até à década de setenta) entre a "fotografia de fotolito" e a "fotografia para a elaboração de produto", enquadrando-se nesta última a fotografia de exterior e de estúdio (Rego, 2022).

A partir deste ponto, estabelecemos uma proximidade entre a noção de "fotografia de fotolito" e a denominação *fotografia aplicada*[575] utilizada nos instrumentos de avaliação, assim como entre a "fotografia para elaboração de produto" e o conceito de *fotografia normal*.

574 Nos anos posteriores, o arquivo das experiências dos estudantes incluirá uma folha A5, no qual de forma manuscrita surge a data e o nome.

575 Nas colecções do departamento de fotografia e de artes gráficas, existe um grande número de reproduções de imagens bidimensionais, realizadas no âmbito da fotografia aplicada às artes gráficas.

Figura 154
Veiga, *Provas fotográficas,* 1979, s/l, Impressão fotográfica 18x24cm, Colecção do Acervo EASR

E, de forma a compreender os conceitos de "fotografia normal" e "fotografia aplicada", regressamos às palavras de Maria Alzira Monteiro em resposta a um dos seus testes, "Na fotografia aplicada à reprodução gráfica a área a fotografar é sempre plana, na fotografia normal os assuntos a fotografar possuem vários planos." (Monteiro, 1966)

Nesta prática de ensino de fotografia, constatamos portanto uma bifurcação entre a *fotografia aplicada* e *a fotografia normal.*

Quando é considerada enquanto *fotografia aplicada*, a fotografia é pensada enquanto elemento e etapa do processo de reprodução gráfica, podendo consoante o narrador e o período temporal em causa enquadrar-se ainda no conceito de fotografia de fotolito. E quando se define que, "a área a fotografar é sempre plana", estreita-se o eixo de possibilidades materiais passíveis de serem o sujeito desta prática fotográfica, sendo possível afirmar que quando é *aplicada,* a fotografia concentra-se no contexto da reprodução de objectos bidimensionais (papéis, clichés e cartazes).

POSITIVO DO EXERCÍCIO N=13

TEMP. EXP. 10" LUZ 140 REV. 2' REVL G-8

PEL. P81 P. GEVAERT

PRENSA PEWO

Figura 155
Autor desconhecido, P*ositivo do exercício nº13* , [s/d, s/l], Folha manuscrita com positivo colado, Colecção do departamento de Artes Gráficas da EASR

Desta forma considerando-se que, pese embora a fotografia perspectivada no conceito de "fotografia normal" albergue em si o mesmo desejo de autonomia ontológica, serve ainda um outro meio e prática - o da comunicação gráfica - finamente expressa na definição correntemente utilizada de, "fotografia para elaboração de produto".

Por fim, a descrição do professor Lopes Cardoso das duas actividades fotográficas (normal e em estúdio) assim como da prática de laboratório levadas a cabo, atribuem um sentido preciso à produção escolar, em particular a realizada durante os anos setenta do século XX, "fotografia normal com máquina fotográfica, mostrava as máquinas, funcionamento e fotografavam na rua segundo as possibilidades. Uma boa imagem, monumentos, o que quisessem. Assim como a, "fotografia de estúdio (...) laboratório, e como trabalhar a imagem a partir dos negativos, alto contrastes, cianotopia, viragens." (Cardoso, 2022)[576]

Quanto ao material fotográfico produzido no âmbito da *Fotografia normal*, constatamos a existência de uma segmentação entre imagens de espaços, de pessoas e de objectos, no que consideramos como tradução dos três géneros pictórico-fotográficos respectivamente paisagem, retrato e natureza-morta[577], embora esta distinção não surja identificada em nenhuma delimitação formal produzida por Maria Alzira Monteiro.

Sustentando as imagens analisadas o estabelecer de dois paralelos: um entre o campo nomeado *fotografia exterior* e o género de paisagem, e outro entre os géneros fotográficos retrato e natureza-morta e a prática de *fotografia de estúdio*.

A fotografia de objectos em estúdio por sua vez, representa a produção mais expressiva em termos quantitativos, considerando-se a possibilidade de ter sido a prática mais incentivada neste quadro pedagógico também por uma questão de praticidade de execução. E no caminho da sua categorização, ponderamos que objectos foram fotografados, através de que meios técnicos e com que objectivos? E ainda, se é possível identificar padrões de execução e excepções?

Figura 156 a 159

576 Conversa mantida em 2022 no departamento de Fotografia da EASR.

577 Para David Bate (2009), a fotografia de objectos, denominada também *still life e natureza-morta,* é um dos géneros fotográficos mais neglicenciados tanto na fotografia como na história da arte (p.111), considerando o retrato como um evento semiótico para a identidade social (*ibidem*, p. 67) e a paisagem enquanto geometria do espaço e organização de um ponto de vista sobre ele (*ibidem*, p. 89).
David Bate, *Photography the key concepts (*Oxford: Berg, 2009).

Autor desconhecido, *Ampliações 9x12 11ºano 1985/1986,* s/l, Impressões em papel, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

A totalidade das imagens observada foi realizada em estúdio, apresenta composições verticais e quando um cenário é visível trata-se de um fundo preto, sendo igualmente esta a prática que vemos replicada pelos estudantes na produção fotográfica realizada no âmbito dos exames, encontrando-se representados objectos cerâmicos mas igualmente instrumentos técnicos de trabalho, peças de artesanato (têxtil, bordado, madeira), objectos de carácter religioso e de laboratório.

Num contexto de utilização exclusiva de filme negativo a preto e branco, observamos um espectro técnico alargado que engloba vidro e película em formato 9x12cm, *clichés* em película 4x6cm, película 6x6cm e impressões em papel de pequenas dimensões, permitindo a descrição deste percurso tecnológico, recortar a prática de fotografia de objectos enquanto método pedagógico utilizado na escola Soares dos Reis numa baliza temporal provável, entre a década de 1940 e de 1990[578] do século XX.

Figura 160
Autor desconhecido, *"4x6 Retratos e Reproduções"*, [s/d, s/l], Disposição dos negativos guardados juntamente com a anotação *"4x6 Retratos e Reproduções"*, Colecção departamento de Fotografia EASR

Num envelope contendo a nota escrita A*mpliações 9x12 11ºano 1985/1986*[579]*,* aglomeram-

578 Quanto ao formato de 35 mm foi adoptado no seio da escola, particularmente a partir dos anos oitenta do século XX, não existindo nenhum exemplo desta técnica nas imagens por nós analisadas de prática pedagógica, concentrando-se no registo de eventos sociais reunindo os mestres ou conjuntamente os mestres, os professores e os estudantes.

579 Consideramos a possibilidade dos negativos originais terem a dimensão *9x12cm,* e que tanto os negativos como as cópias em papel tenham sido realizadas no contexto das aulas do 11.º ano em 1985-1986. Quanto à origem desta anotação exibindo a letra de Maria João Barros (a mesma de outras anotações existentes nos departamentos de artes gráficas e de fotografia da EASR), consideramos duas hipóteses. A primeira entre elas é que resultou de uma nota com essa informação que já se encontrava junto ao material, tendo sido copiada por Barros aquando do seu trabalho de arquivo, e a segunda hipótese consiste em afirmar que a nota foi realizada por

se quarenta e nove impressões a preto e branco, de estruturas tridimensionais - estátuas, bustos, baixo-relevos e objectos geométricos - aparentemente construídas em gesso[580] (fig. 156 - 159).

Ponderamos em primeiro lugar, os pontos de contacto estéticos e de enquadramento científico, entre esta produção e a fotografia de objectos realizada no contexto museológico da arqueologia[581] e de forma mais ampla ainda, aquela que serviu o comércio e indústria mundiais.

Maria João Barros entre 1987 e 1992, período no qual enquanto estudante da Soares dos Reis ajudou com regularidade Maria Alzira no laboratório. Contactada, Maria João Barros afirma não se recordar em que contexto foi produzida esta nota, tendo no entanto referido que em 2003 nenhum documento tinha sido deitado fora.

580 Ponderando-se a hipótese de terem sido realizadas na oficina de Escultura decorativa.

581 Colecção Museo Torlonia.
Disponível em https://www.fondazionetorlonia.org/torlonia-collection, consultada a 08 de setembro de 2024.

Figura 161
Autor desconhecido, "*Ampliações 9x12 11ºano 1985/1986",* 1985-1986, s/l, Mesa com dezoito impressões em papel e anotação, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

David Bate (2009) traça historicamente a transformação do objecto industrial em herói para uso das massas assim como as suas implicações fotográficas[582], referindo a análise realizada por Lucia Moholy em 1939, do contexto político-económico e cultural que acolhe e nutre a fotografia de objecto[583]. Para a fotógrafa alemã, após o impressionismo e um contexto de uma

582 Citação completa, "O produto industrial tornou-se uma espécie de objeto heróico, algo a ser representado para as massas."
David Bate, *Photography the key concepts (*Oxford: Berg, 2009), 123.
583 Citação completa,"O elevado padrão técnico, a perfeição do material e os métodos científicos, introduzidos apenas recentemente

sensibilidade crescente face ao equilíbrio dos tons que se estabelece no mundo da fotografia, define-se um movimento artístico de reacção tendo por foco, o objecto.

> Este foi o início de um contra-movimento: os fotógrafos, depois de terem ficado excessivamente conscientes dos valores e equilíbrio dos tons, começaram a ter uma maior consciência do objeto. O objeto da imagem tornou-se auto-afirmativo; e o mesmo aconteceu com os detalhes do objeto. Nada era desprovido de significado. A minúcia dos detalhes tornou-se essencial. A textura impressionista da superfície e da técnica do papel foram rejeitadas. A textura do objeto, a sua própria superfície, foram enfatizadas. Recortes e ângulos incomuns eram favoráveis (sendo os ângulos incomuns um efeito de influências mistas – e bastante contrárias – expressionismo, consciência de objecto etc.). Foi o início da moderna fotografia de objetos, às vezes chamada de "straight photography".
> (Moholy, 1939, p. 164)

O início da fotografia de objectos modernista segundo Moholy, assenta em três pilares: técnico, ideológico e formal. Decorrendo a questão técnica do nível altamente desenvolvido do material e dos métodos científicos; a questão ideológica sendo definida pela posição central do objecto no comércio e indústria no seio da sociedade capitalista do século XX e a questão formal tendo por apoio o ênfase criativo dado aos valores de equilíbrio de tom assim como ao nível de perfeição do filme fotográfico.

Embora tardio - sendo evidente o hiato temporal entre o texto de Lucia Moholy publicado em 1939 e a experimentação educativa da Soares dos Reis balizada entre as décadas de cinquenta e de setenta - consideramos ser este o contexto técnico, ideológico e formal que sustenta a prática da fotografia de objectos no interior da Escola Soares dos Reis.

A descrição das imagens produzidas neste contexto educativo, permite-nos por sua vez, caminhar para um entendimento das premissas específicas desta prática fotográfica. Nelas (fig.156-159) observamos réplicas da peça *Busto da Inglesa, Mrs (Elisa) Leech* do escultor António Soares dos Reis, três imagens lateriais e dez imagens frontais, nas quais são utilizadas diferentes distâncias focais, e a estas juntando-se quatro imagens da estátua de um homem nú, apoiado sobre o joelho com o tronco torcido em tensão[584].

Três destas imagens são semelhantes em termos de distância focal utilizada, apresentando diferenças nas tonalidades da pedra e do fundo, provavelmente devido à utilização de graus de contraste diferenciados na ampliação e apresentando uma delas um enquadramento mais aproximado que enfatiza a expressão do rosto. Observando-se três imagens ainda, de uma cena de

(Hurter e Driffield, Vogel, Scheiner, etc.), forneceram a base técnica para a moderna fotografia de objetos. A posição dominante do objeto no comércio e na indústria, típica do século XX, sugeria a parte ideológica. As artes modernas, enfatizando o valor do tom e do equilíbrio, e o filme moderno, que entretanto atingiu um elevado nível de perfeição, contribuíram para o lado formal. O uso hábil da luz, natural ou artificial, fez o resto. Os princípios – ciência, técnica, domínio do objeto, sentido da forma e valor da luz – governaram desde então a fotografia pictórica moderna. Os efeitos desejados foram intensificados ampliando as imagens para qualquer tamanho necessário. Os resultados finais encontraram na publicidade moderna o seu meio de predilecção."
Lucia Moholy, *A hundred years of photography 1839-1939* (Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1939), 164-165.

584 Não conseguimos identificar o título e o autor da peça original.

grupo[585] assim como outras cinco imagens de objectos em cerâmica, uma ampliação de uma caneca e quatro cópias de uma composição visual com sólidos de diferentes formas (três cilindros e um cubo) e por último, dez impressões do rosto de um homem de barba - Homero - e uma do busto do jovem Beethoven.

Com excepção dos baixo-relevos cujo enquadramento não abarca áreas exteriores à peça, as restantes fotografias deste conjunto têm como elemento comum um fundo preto, considerando-se a possibilidade de tratar-se de um exercício técnico de fotografia de objectos tridimensionais, aos quais se agregam onze imagens de baixo-relevos em cerâmica, três de uma pietá[586] e cinco de um corpo nú de ninfa[587], estando algumas destas cinco imagens invertidas (duas para a esquerda e três para a direita).

A globalidade do exercício, e tendo em conta os resultados materializados nas provas em papel, abarca a iluminação artificial e a experimentação de distâncias focais, dois elementos da técnica fotográfica que podem condicionar também os valores de plasticidade, estética e narrativa da fotografia: a iluminação potenciando a rendição da volumetria das peças assim como os diferentes efeitos de dramatização possíveis de atingir pelas variações de posicionamento da luz face ao objecto, e o estudo das distâncias focais permitindo o entendimento das características distintas em termos de aproximação e afastamento face ao objecto e de veiculação de distintas cargas emocionais em objectos estáticos, como o demonstra a imagem muito aproximada do rosto de uma estátua de homem.

Por outro lado, no documento intitulado *Programa para a disciplina de fotografia para os 10º, 11º e 12ºanos*[588] produzido já na segunda metade da década de oitenta, é sistematizada a prática fotográfica produzida neste contexto pedagógico: o estudo da máquina fotográfica e dos seus constituintes, as características de sensibilidade da película e o estudo da luz natural e artificial. Estando respectivamente os pontos dois, três e quatro do documento assim como a descrição da necessidade de realização de, "exercícios práticos de fotografia - interiores exteriores - com a máquina de 35 mm" e de, "exercícios práticos de interior com a máquina profissional, 9x12", em fase com as características das imagens de objectos acima analisadas.

No caso do retrato, e embora sendo o género fotográfico com menor expressão quantitativa no seio da produção escolar analisada, situamo-lo igualmente na lógica operativa acima descrita, sendo os exemplos observados realizados em estúdio, em representações individuais comportando composições verticais com enquadramentos pelo busto, sendo a excepção constituída por experimentações de sobre-exposição e exposição múltipla.

585 Não conseguimos identificar o nome e o autor da peça original.

586 *The madonna and the child* de Clarence Kennedy, (+-1920), Pinacoteca Turin. Disponível em https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/35665/the-madonna-and-child-relief-pinacoteca-turin-plate-4-fro, consultada a 27 de setembro de 2024.

587 Não conseguimos identificar o título e o autor da peça original.

588 Oito páginas manuscritas e dactilografadas, sem data, mas que ao apresentar a inclusão da disciplina de fotografia no 10.º ano no âmbito da disciplina de Desenho projectual e tecnologias do curso técnico de artes gráficas, situa-nos no final da década de oitenta. Quanto ao programa é descrito, "informação cronológica sobre a história da fotografia e sua aplicação aos processo fotomecânicos", o "estudo da máquina fotográfica nos seus múltiplos componentes: obturador, diafragma, sistema de focagem", a "aplicação do material sensível quanto a sua sensibilidade em ASA ou DIN" e "a luz natural, artificial e seu comportamento, o flash electrónico manual e automático, perante a luz artificial"

Da colecção do departamento de fotografia, detemo-nos sobre um conjunto de oito retratos: negativo preto e branco, formato 9x12cm, composições verticais, fundo de cor neutra, iluminação de estúdio, enquadramento pelo busto; destacando-se duas imagens pela particularidade da composição e do efeito colateral entre técnica e estética: um retrato de uma jovem que em sobre-exposição posa em frente a um cavalete e um casal de jovens, imóveis, acompanhados por uma "sombra" em movimento.

Num segundo envelope contendo vinte negativos a preto e branco, formato 9x12cm, vemos retratos com composições verticais, no interior com iluminação de estúdio: em três das imagens, com aproximação ao rosto em descentramento contrapicado; em dez outros retratos a cenografia de estúdio que se revela e um mesmo número de imagens (cinco) traduzem propostas opostas em termos de informalidade e formalidade assim como uma moda que evidencia os anos setenta.

Demorando-se o nosso olhar num retrato de uma jovem em dupla-exposição, experimentação a meio caminho entre a fotografia, a pintura e as artes gráficas, apontando-nos as pesquisas visuais de Maria Alzira Monteiro em torno da fotografia dos anos vinte e trinta do século XX e ainda sobre um outro retrato, onde observamos o classicismo formal de um perfil de uma jovem sentada à frente de um cenário totalmente visível, derrubando-se desse modo o aparato fotográfico, numa espécie de antevisão da desconstrução pós-moderna[589](fig. 162-163).

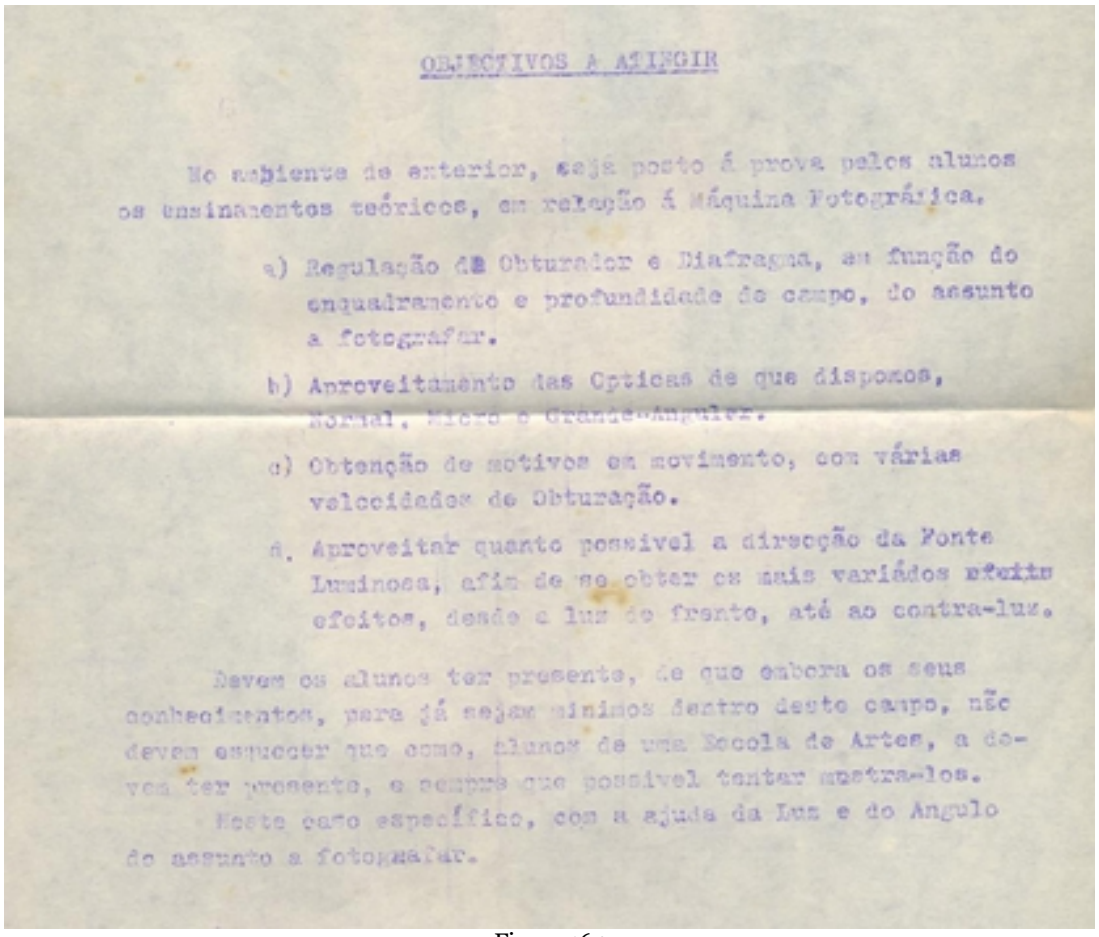
589 *Storyville Portrait* de E. J. Bellocq
Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/635411, consultado a 10 dezembro 2024.
Sarah Moon, obra fotográfica.
Disponível em http://poppygauss.com/blog/2015/3/4/sarah-moon, consultada a 10 dezembro 2024.

Figura 162 e 163
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Positivo digital a partir de negativo, Colecção departamento de Fotografia EASR

Quanto às imagens realizadas em exterior, no documento intitulado *Objectivos a atingir* (fig.164) embora sem explicitação de data, local, turma, ano ou equipa docente, encontramos o princípio da sua contextualização pedagógica. Nele, os estudantes são incentivados a realizar um trabalho de fotografia no exterior da escola, estando descritos o tipo de composição a procurar, tendo por base a técnica fotográfica e em particular, a óptica, o registo do movimento e a iluminação.

em função do enquadramento e profundidade de campo, do

assunto a fotografar " aproveitando as diferentes ópticas, obtendo motivos em movimento e aproveitando "a direcção da Fonte Luminosa, afim de se obter os mais variados efeitos, desde a luz de frente, até ao contra-luz.
(autor desconhecido, s/d)



OBJECTIVOS A ATINGIR

No ambiente de exterior, seja posto á prova pelos alunos os ensinamentos teóricos, em relação á Máquina Fotográfica.

a) Regulação de Obturador e Diafragma, em função do enquadramento e profundidade de campo, do assunto a fotografar.

b) Aproveitamento das Opticas de que dispomos, Normal, Micro e Grande-Angular.

c) Obtenção de motivos em movimento, com várias velocidades de Obturação.

d. Aproveitar quanto possivel a direcção da Fonte Luminosa, afim de se obter os mais variados efeitos efeitos, desde a luz de frente, até ao contra-luz.

Devem os alunos ter presente, de que embora os seus conhecimentos, para já sejam minimos dentro deste campo, não devem esquecer que como, alunos de uma Escola de Artes, a devem ter presente, e sempre que possivel tentar mostra-los.

Neste caso especifico, com a ajuda da Luz e do Angulo do assunto a fotografar.

Figura 164
Autor desconhecido, *Objectivos a atingir,* [s/d, s/l], Exercício prático dactilografado, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Em contraponto a este exercício, um conjunto de vinte e um negativos[590] em película a preto e branco no formato 9x12cm, retratam vários pontos das cidades do Porto e Vila Nova de Gaia: paisagem urbana e natural, vistas horizontais da urbe, do rio, dos edifícios e dos habitantes.

Os espaços, as roupas e os veículos apontam uma temporalidade estendida entre o final dos anos cinquenta e a década de setenta, estando ausentes tanto das imagens como dos documentos onde estas foram guardadas, qualquer informação de autoria ou contexto de produção.

As composições bastantante diferenciadas entre si (fig.165-168), perspectivam a possibilidade de serem imagens realizadas por pessoas distintas, num enquadrameno pedagógico próximo do exercício acima mencionado[591], observando-se uma abordagem fotográfica generalista

590 Alguns dos negativos apresentam a película enrolada nos cantos e manchas, efeito certamente ocorrido entre o processo de revelação e a sua conservação.

591 Um outro conjunto de cópias de negativos realizados na Praça D. João IV no Porto, reproduz um ambiente urbano nocturno que numa primeira observação reveste essas imagens de uma atmosfera excepcional, face ao conjunto das imagens observadas. Podendo enquadrar-se no contexto de uma produção fotográfica realizada pelos estudantes dos cursos nocturnos ou constituirem material pedagógico produzido pelos professores e cujas anotações manuscritas na margem inferior destes clichés podem representar um índice.

e nunca individualizada num personagem ou pormenor, num evidente distanciamento físico potenciado pelas características técnicas das lentes fotográficas utilizadas (grande angular e normal)[592].

Figura 165
Autor desconhecido, s/título,[s/d], Porto e Vila Nova de Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR[593]

592 Caso não exista uma aproximação física do fotógrafo à situação concreta que fotografa, de forma a contrariar essas características ópticas e consequentemente de perspectiva.

593 A mesma lógica de composição no qual o elemento arquitectónico define a imagem e a narrativa visual: a ponte é o centro da composição e as pessoas são elementos de pontuação e de definição de escala. Os dois homens de fato que passeiam e olham para a ponte acima das suas cabeças constituem-se enquanto elementos de interpelação narrativa: quem são e porque estão ali? São cidadãos que passeiam ao pé da ponte? São professores que acompanham os alunos? Esta imagem é o registo de uma cerimónia oficial?

Figura 166
Autor desconhecido, s/título, [s/d], Porto e Vila Nova de Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR[594]

Figura 167
Autor desconhecido, s/titulo, [s/d], Porto e Vila Nova de Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR[595]

594 O ponto de vista picado introduz uma abordagem diferenciada na leitura visual da situação fotografada, mostrando-se a azáfama de um pequeno mercado de rua, das mulheres que caminham com indumentárias diversas, das pequenas embarcações de pesca e passeio. Numa perspectiva bastante diferenciada face ao tempo presente, no qual apenas barcos de turismo de grandes dimensões atracam e atravessam o rio Douro.

595 A imagem tem características ligeiramente distintivas das anteriores, dado que o grupo que trabalha as redes é fotografado num plano mais apertado e de um ponto de vista mais baixo, estando o(a) fotógrafo(a) quase ao nível do solo.
Uma imagem mais próxima de um registo documental e mais distanciada das restantes fotografias de paisagem e de arquitectura mas na qual a aproximação do fotógrafo é ainda tímida, mantendo-se o registo fotográfico de um observador distante.

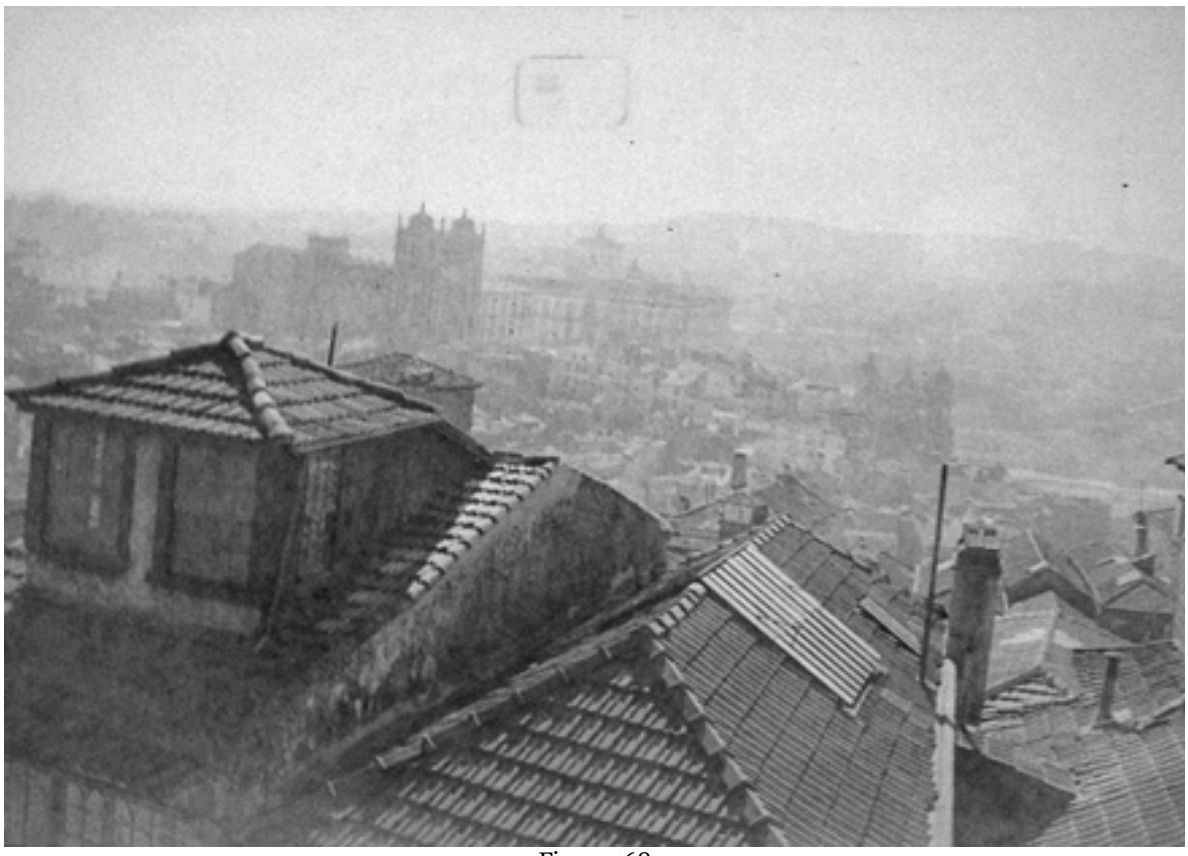


Figura 168
Autor desconhecido, s/título, [s/d], Porto e Vila Nova de Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR[596]

4. 5 O ponto de vista autoral e o estudante da escola artística (1975-1991)

Regressando à formulação transcrita no exercício escrito (fig. 164), merecem-nos igualmente atenção as últimas indicações nele inscritas, abordando a escolha da luz e do ângulo e um elemento novo: a essência do estudante da Escola de Arte.

> devem os alunos ter presente, de que embora os seus conhecimentos, para já sejam mínimos dentro deste campo, não devem esquecer que como, alunos de uma Escola de Artes, a devem ter presente, e sempre que possível tentar mostra-los. Neste caso específico, com a ajuda da Luz e do Ângulo do assunto a fotografar.
> (autor desconhecido, s/d)

Embora sendo referido que a esse estádio os estudantes têm pouco conhecimento técnico, sendo possível aferir estarmos perante um exercício direccionado ao 1.º ano, a forma de enquadrarem fotograficamente o tema deve atender a algo um pouco indefinido mas inerente à

596 O foco desta imagem parece encontrar-se na descontinuidade visual, constitutiva da paisagem urbana destas duas cidades. Tecnicamente, a diferença de exposição entre o primeiro plano e o fundo (que em termos de espaço ocupa parte significativa da imagem, dois terços) conduz a um segundo plano sobre-exposto; ponderando-se como hipótese que se 2/3 da imagem está sobre-exposta e não sendo possível ler nesse elemento técnico algum tipo de opção voluntária potenciadora de uma leitura narrativa e estética alternativa à imagem, trata-se de um erro técnico. Comum numa fase de experimentação inicial fotográfica e levando-nos a considerar que a autoria desta imagem será de um fotógrafo com pouca prática e conhecimento técnico, provavelmente um estudante em contexto de experimentação e aprendizagem.

condição de estudante de uma *Escola de Arte,* aparentemente situado entre o dever e o instinto, comportando naturalmente e de forma empírica, um sentido artístico.

Nele perspectivando-se a subjectivação da luz e do ângulo fotográfico enquanto elementos passíveis de introdução de uma estética às imagens, de uma artisticidade e de um ponto de vista autoral, numa acção que se materializa não porque individualmente o estudante tenha uma subjectividade a expressar mas porque pertence a uma entidade: a escola de arte!

Em forma de resumo e no que à década de setenta diz respeito, os documentos de apoio às aulas descrevem portanto um ensino da fotografia que privilegia o domínio teórico da técnica e o ângulo histórico e cronológico da fotogravura, sendo as referências à história da fotografia[597] explícitas a partir do final da década nos exercícios escritos, provas e exames.

Afirmando-se nas imagens produzidas em aula e nos exames, uma segmentação entre fotografia de objectos, paisagem e retrato, sendo os géneros fotográficos de paisagem e de retrato pedagogicamente menos expressivos, como é evidenciado pelo reduzido número de imagens assim como pelos parcos textos a eles alusivos.

Numa escola primeiramente industrial, posteriormente de artes decorativas e por fim artística, é pela fotografia de objectos que perpassa a construção teórica e prática deste ensino da fotografia, cristalizada no binómio conceptual expresso pela diferenciação entre "fotografia aplicada" e "fotografia normal", numa fotografia que pereniza igualmente toda a produção material da escola.

Observando-se no interior desta produção fotográfica, ainda que timidamente, o surgimento de traços de uma experimentação que revela autoria e afirmação estética, ao mesmo tempo que uma questão de difícil parametização surge verbalizada: a essência do estudante da escola artística da qual pode decorrer e depender a criação artística!

A este momento da nossa exposição, regressamos à questão formulada no final do capítulo dois: a possibilidade de identificar uma oposição entre as tendências formalista e interpretativa no contexto deste ensino, expressando-se a tendência formalista numa teoria que advém da prática (*educação para o trabalho)* e a visão interpretativa tendo um foco na intervenção pessoal e subjectiva *(emancipação*).

Com este enquadramento em mente, consideramos que a questão formalista é preponderante no ensino da fotografia que decorre no contexto da disciplina de Tecnologia, a partir de 1930 no interior do curso de Gravura Química na Escola Industrial Infante D. Henrique, até ao ensino praticado no curso de Gravador Fotoquímico, em meados da década de 1960 na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e no qual a utilização da nomenclatura Fotografia se concretiza, num quadro de autonomização face às Artes Gráficas.

Por outro lado, a partir da década de 1960, o elemento pessoal irá conquistar cada vez mais espaço pedagógico, primeiramente pela valorização da subjectividade do estudante e

597 Assim como nas leituras de Maria Alzira Monteiro descritas anteriormente na biografia, parecendo existir no domínio da estética e da história da fotografia um desfasamento entre a teoria estudada pela mestra e a prática pedagógica aplicada em aula.

posteriormente pela via do fotograma, como a seguir descrevemos.

4.5.1 O fotograma e a autonomia da Fotografia

Será precisamente na sequência pedagógica em torno do fotograma, que a materialização de um cada vez maior desejo de expressão artística decorre no interior deste ensino da fotografia, permitindo a nomeação e explicitação das duas obras existentes na biblioteca pessoal de Maria Alzira Monteiro e que delimitam o seu estudo, traçar a cronologia da sua prática.

Em primeiro lugar, referência a *Los Trucos en fotografia* (1950)[598] de Marcel Natkin (1904-1962). No prefácio deste livro, o autor começa por desenhar um quadro de pertença ontológica referindo que, ""os truques" converteram-se, de certa forma, nos procedimentos modernos da interpretação fotográfica" (Natkin, 1950, p.7).

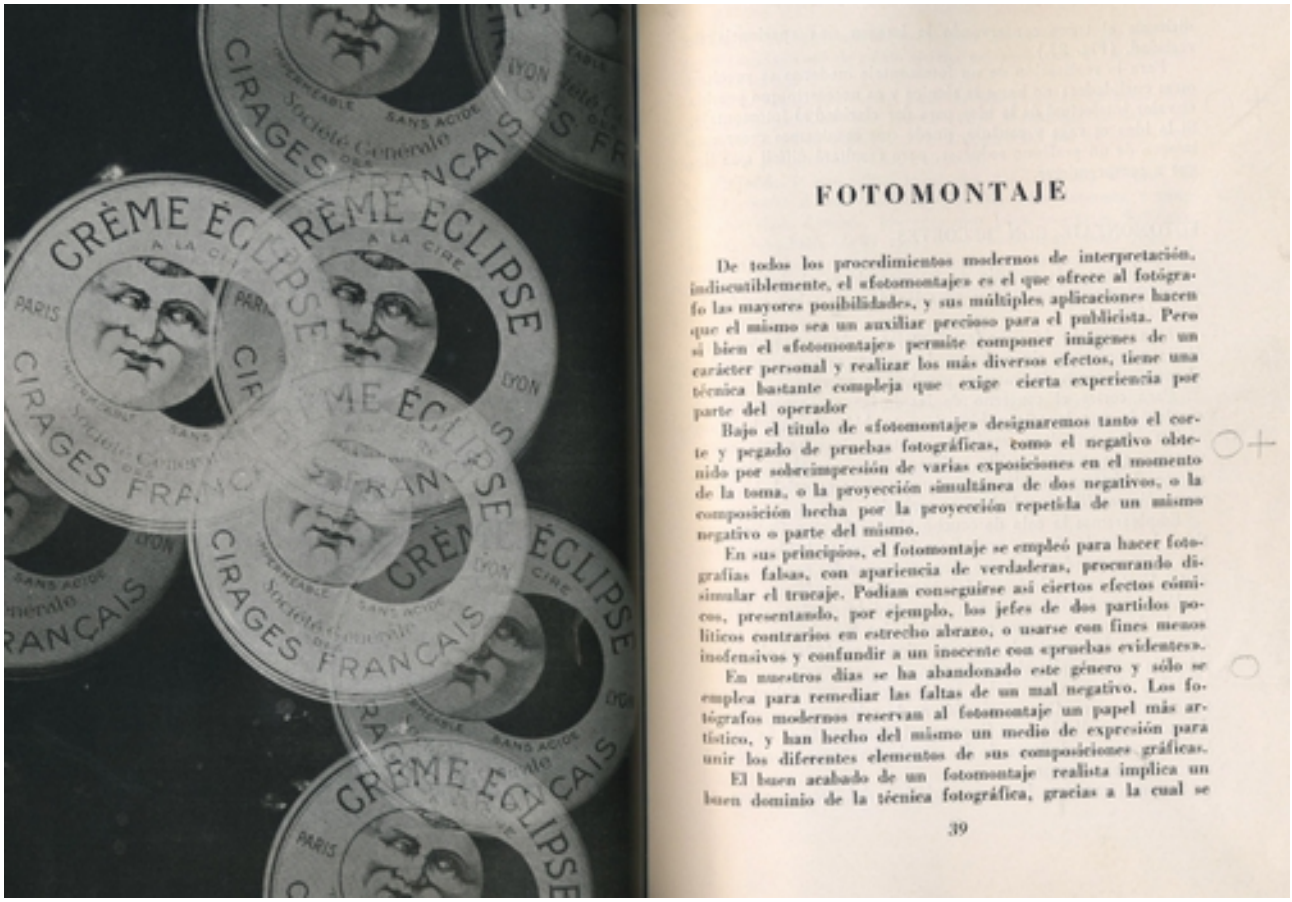


Figura 169
Marcel Natkin, *Los Trucos en fotografia,* 1950, Livro, Colecção familia Monteiro

Por seu turno, Maria Alzira sublinha nas páginas desta obra duas ideias," Tínhamos banido piedosamente a fotografia pictórica com os seus antigos meios de interpretação: a goma, o carvão, o bromóleo, etc. Ouvíramos proclamar que a verdade da fotografia residia na reprodução fiel dos

598 Marcel Natkin, *Los Trucos en fotografia* (Barcelona: Editorial Omega, 1950).

objetos e que apenas os sujeitos realistas eram adequados. Impuseram-se os papéis super esmaltados, apresentados sem qualquer margem." (*ibidem*) e, "O dinamismo da Arte nasce de uma perpétua reação contra a vulgaridade e, precisamente, entre os mais ardentes detratores da fotografia pictórica, encontramos hoje os precursores das solarizações, sobreimpressões, fotomontagens e outros procedimentos que afastam a fotografia das reproduções fiéis e realistas." (*ibidem*).

Afirmações estas que interseccionam duas questões que importa desenvolver: o que é a interpretação e qual a relação entre interpretação fotográfica e os processos que Natkin denomina enquanto modernos?

Numa evidente proximidade genealógica e ontológica com o movimento pictorialista[599] e num afastamento face a uma fotografia centrada na reprodução fiel de objectos[600], Natkin avança pela concretização tangível de uma prática artística assente na manipulação técnica e oposta à fotografia documental emergente desde a década de trinta e a que o formalismo artístico, a evolução técnica das câmaras de pequeno formato assim como a imprensa escrita não foram indiferentes.

Considerando que se impõe a continuação da concretização da fotografia enquanto meio artístico, através do regresso à manipulação técnica laboratorial - que intitula como interpretativa - e à filiação ao movimento pictorialista[601], que define como fotografia pictórica. Afirmando ainda que embora a técnica não seja um fim mas um meio ao serviço da interpretação, ela deve integrar um processo elaborado gradual e meticulosamente, com espaço para a tentativa, o erro e o recomeço e onde se destrincem as trucagens.

Quanto ao fotograma, é analisado e descrito sob uma perspectiva técnica e processual (i*ibidem*, pp. 11-17), distinguindo Natkin os exemplares produzidos por contacto, dos criados por meio de ampliação e a utilização da iluminação combinada com máscara e para utilização na reprodução de documentos[602]. Versando ainda a fotomontagem (*ibidem*, pp. 39-64) e nela

599 Pensamos nos artistas fotógrafos que no final do século XIX integram o movimento pictorialista, como Alfred Stielglitz (pelo menos até à criação da Camera Work) Peter Henry Emerson ou ainda Clarence H White e as suas utilizações de processos como a goma (bicromatada), o carvão e o bromóleo, de modo a servir a interpretação "artística".

600 Representada pelo formalismo fotográfico do início do século XX e que tem como momento charneira a revista *Camera Work* e o seu número dedicado ao trabalho de Paul Strand. Numa proximidade com o formalismo que atravessava a arte contemporânea, sintetizado pelo crítico Clement Greenberg, "It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium."
E expresso no campo da fotografia pela vontade de encontrar a essência ontológica da fotografia enquanto arte na sua própria especificidade técnica, sem espaço para uma interpretação estética posterior à tomada de vista ou para lá do espectro visível presente no painel frontal da câmara.
Alfred Stieglitz, ed. *Camera Work*, vol. 14, nº 1 (1917). Nova Iorque.Disponível em https://archive.artic.edu/stieglitz/camera-work, consultado a 22 de março de 2025.
Clement Greenberg, *The collected essays and criticism. Volume 4: Modernism with a vengeance, 1957-1969 (*Chicago: The University Chicago Press, 1993), 86.

601 No prefácio é ainda assinalada a questão da síntese, " a síntese não é mais do que um meio interpretativo e não basta para produzir conjuntos harmónicos. Deve ser complementada com a expressão, e Pierre Boucher demonstra, tanto nas suas fotografias mais simples como nas manipulações mais complexas, um profundo conhecimento da composição, da simplicidade das linhas e da harmonia das proporções. Nos truques modernos, tal como nos processos a carvão, goma ou bromóleo, a técnica por si só não é suficiente - é apenas um meio, nunca o objecto em si."
Marcel Natkin, *Los Trucos en fotografia* (Barcelona: Editorial Omega, 1950), 8.

602 Como exemplo da utilização do fotograma, Natkin aborda a série realizada por Man Ray a que atribui o nome "los objectos hablan". O conjunto de fotogramas realizados por Man Ray são nomeados enquanto "Rayogramas", não sendo possível encontrar no *Man Ray trust* alguma informação que permita corroborar o nome atribuído por Natkin. Aos fotogramas que surgem no livro não é atribuida autoria, parecendo servir como ilustração das várias tipologias que o texto descreve.

englobando a colagem com provas fotográficas, o negativo obtido na tomada de vista por múltipla exposição e por sobreimpressão (projecção de dois negativos) ou ainda a composição realizada pela projecção repetida de um negativo ou de parte dele (*ibidem,* p.39)[603].

Por outro lado, Peter Tausk (1927-1988)[604] no livro *Historia de la Fotografia en el siglo XX* (1978), apresenta uma cronologia temática da expressão fotográfica, constituindo o encontro téorico de Maria Alzira Monteiro, e por extensão do ensino que praticou, com um conjunto de fotógrafos e movimentos que desde 1839 até ao final da década de 70 do século XX, uniram a produção fotográfica com a experimentação em torno da química, da física, dos processos gráficos e de uma abordagem estética de carácter ora geométrico ora abstracto.

Permitindo a discussão sobre o fotograma iniciada por Natkin no final da década de cinquenta do século XX e alargada por Tausk vinte anos mais tarde, um movimento de identificação e síntese por parte de Maria Alzira, entre o seu percurso académico e profissional e os universos técnicos e estéticos do desenho e das práticas de impressão e gravura, e nos quais a fotografia teve muitas vezes um papel de ligação.

603 Natkin afirma que embora esta técnica já tivesse sido utilizada para efeitos de reparação de negativo, sendo nesses casos dissimulada, o autor considera que na contemporaneidade da escrita do livro "os fotógrafos modernos reservan al fotomontaje un papel más artístico, y há hecho del mismo un medio de expresíon para unir los diferentes elementos de sus composiciones gráficas Marcel Natkin, *Los Trucos en fotografia* (Barcelona: Editorial Omega, 1950), 39.
Maria Alzira Monteiro assinala ainda a fotomontagem com recortes (p.40), na tomada de vista (p. 42), sobreposição (p. 48), sobreposição com máscara (*ibidem,* p.49), sobreimpressão(*ibidem*); sobreposição e sobreimpressão (p.55) e fotomontagem com ponto de referência (p. 57) e o capítulo Outras trucagens que aborda a criação de manchas no papel a partir da inclusão de uma mancha de glicerina, rodeada de tinta da china e ácido clorídrico (p.20); a utilização de tramas entre o negativo e o papel sensível, de forma a criar um efeito flou e imitar os efeitos da gravação (p.21), a indicação técnica completa em termos de termos de exposição para um dos exemplos (p.24) a necessidade, para clareza da imagem final, de colocação da trama junto ao negativo e afastado por uma placa de cristal (p.26) e o baixo-relevo (pp. 31-37) descrito como a sensação de proeminência, significando de forma mais vasta a relação que os planos têm uns com os outros (p.31). E ainda a solarização - efeito químico vulgarmente apelidado de "efeito Sabatier" (pp.76-89), o trabalho de Man Ray e uma breve explicação química do fenómeno acompanhada da descrição do processo de produção, distinguindo as solarizações negativas das positivas (pp.78-83).

604 O fotograma e as técnicas de laboratório não usuais serão os elementos mais sublinhados por Maria Alzira Monteiro no livro de Tausk (1978, pp. 93-98). Colocando este autor em diálogo a "descoberta" de Man Ray com os desenhos fotogénicos de Fox Talbot no século XIX, "Esta descoberta casual significou o nascimento do primeiro fotograma, deixando de lado os já antigos ensaios de Fox Talbot, no século XIX, com os chamados *photogenic drawings*. (...) A diversidade de resultados foi tão grande que, em 1922, publicou a primeira pasta com doze fotogramas — que ele denominava *rayografias* ou *rayogramas* - sob o título *Les Champs délicieux*. A introdução à série foi escrita por Tristan Tzara. (...) As diferenças na configuração da obra dependiam sobretudo da natureza dos objetos colocados em frente ao papel fotográfico. " (Tausk, 1978, p.93)
Tausk estabelece ainda uma diferenciação entre os fotogramas desenvolvidos por Man Ray e os de Lászlo Moholy-Nagy, considerando os primeiros no âmbito de uma experimentação mais lúdica e os segundos sob a perspectiva de obedecerem a fundamentos teóricos mais precisos, " Ao contrário da abordagem lúdica que levou Man Ray à técnica mencionada, os ensaios de (László) Moholy-Nagy baseavam-se em fundamentos teóricos.65 Partia do pressuposto de que a fotografia é a configuração da luz. Dessa convicção correta, deduziu que o verdadeiro instrumento do processo fotográfico não é a câmara, mas a camada fotosensível.." (*ibidem*, p. 94)
Descrevendo a investigação de Moholy-Nagy com radiogramas e em particular a sua afirmação de que, tal como o fotograma, a radiografia também é uma fotografia, questão que encontraremos citada nos apontamentos de Maria Alzira Monteiro, "Os esforços de Moholy-Nagy para investigar a aplicação do fotograma da forma mais polifacetada possível levaram-no a ensaios artísticos com radiogramas, que costumava realizar em colaboração com o doutor Moses, de Dessau.66 Foi então que estabeleceu, com razão, a tese de que a radiografia também é um fotograma, ou seja, uma imagem fotográfica criada sem a mediação de qualquer câmara. " (*ibidem*, p.95)
Tausk considera que a forma como Moholy-Nagy trabalhou o fotograma, permitiu que esta ferramenta estética ganhasse espaço enquanto instrumento pedagógico de explicitação dos processos e procedimentos fotográficos, "Moholy-Nagy valorizou muito a sua importância (do fotograma) precisamente na instrução pedagógica sobre as possibilidades dos procedimentos fotográficos." (*ibidem,* p.96)
Quanto à solarização, interessa ainda realçar a referência a Sabattier assim como a descrição dos processos por ele estabelecidos, "A pseudoinsolação foi inventada já entre 1860 e 1862 por Armand Sabattier.69 A pseudoinsolação baseia-se no facto de que a exposição posterior de um negativo sobre a placa de colódio húmido, durante o revelado, conduz à inversão dos valores tonais. (...) Sabattier quis usar este método para obter positivos diretamente na placa de vidro, o que, no entanto, exigia o conhecimento do momento exacto em que o negativo a revelar deveria ser projectado. Pois uma exposição demasiado breve só permitia uma inversão parcial. "(ibidem, p. 97)
Além disso, "utilizou mais tarde outras técnicas pouco habituais, como, por exemplo, a granulosidade produzida de propósito, a distorção conseguida por inclinação da ampliadora, assim como o efeito de relevo, obtido através da ampliação conjunta de um negativo com um diapositivo ligeiramente deslocado e de densidade menor."(*ibidem,* p. 97-98)
Peter Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico (*Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978).

Quanto à aplicação pedagógica do fotograma, será primeiramente materializada pela mestra num manuscrito de 18 de novembro de 1977 (fig.170), sob a forma de introdução ao trabalho no "quarto escuro" e de contacto com os materiais sensíveis e concretizada nos seguintes termos, "realização de fotogramas sobre C/90" e, "realização de fotogramas através de composição de elementos trazidos pelos alunos e composição sua" (Monteiro, 1977).

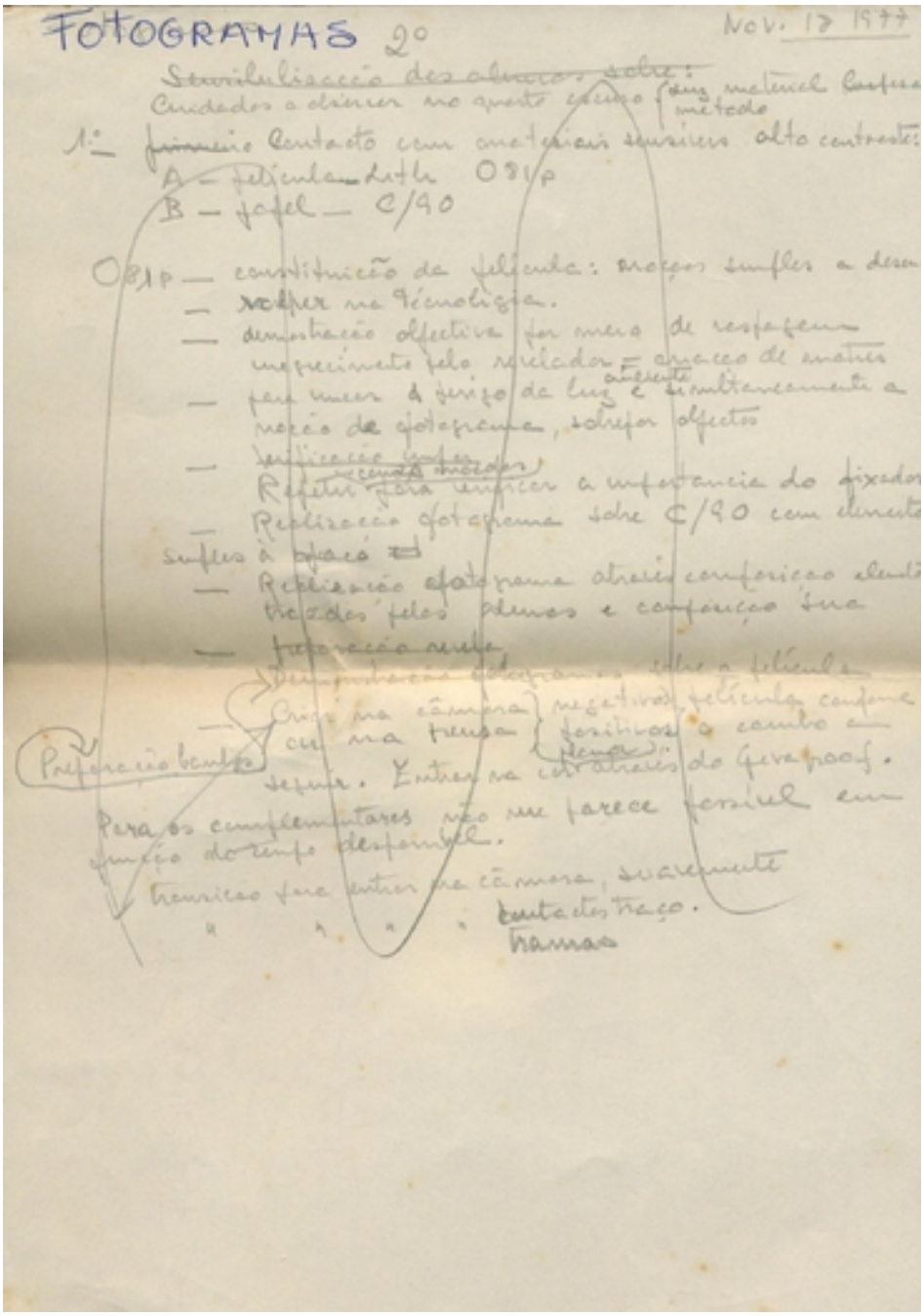


Figura 170
Maria Alzira Monteiro, *Fotogramas,* 18 novembro 1977, s/l, Manuscrito a lápis com vinco, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Posteriormente, num manuscrito de várias páginas integrando as datas de oito e vinte e oito

de novembro de 1982 intitulado F*otograma* e segmentado em cinquenta e seis elementos[605], Maria Alzira Monteiro descreve a potencialidade educativa dos fotogramas enquanto introdução à fotografia e iniciação artística e criativa, incorporando um novo paradigma no contexto deste ensino.

Ao definir uma distinção entre o fotograma natural considerado enquanto produção intervenção óptica e o fotograma pensado enquanto intervenção química[606], designa as melhores condições técnicas para a sua realização, considerando paralelamente a autonomia artística da fotografia face à pintura e o desenho assim como o papel central da criatividade. Desenhando por

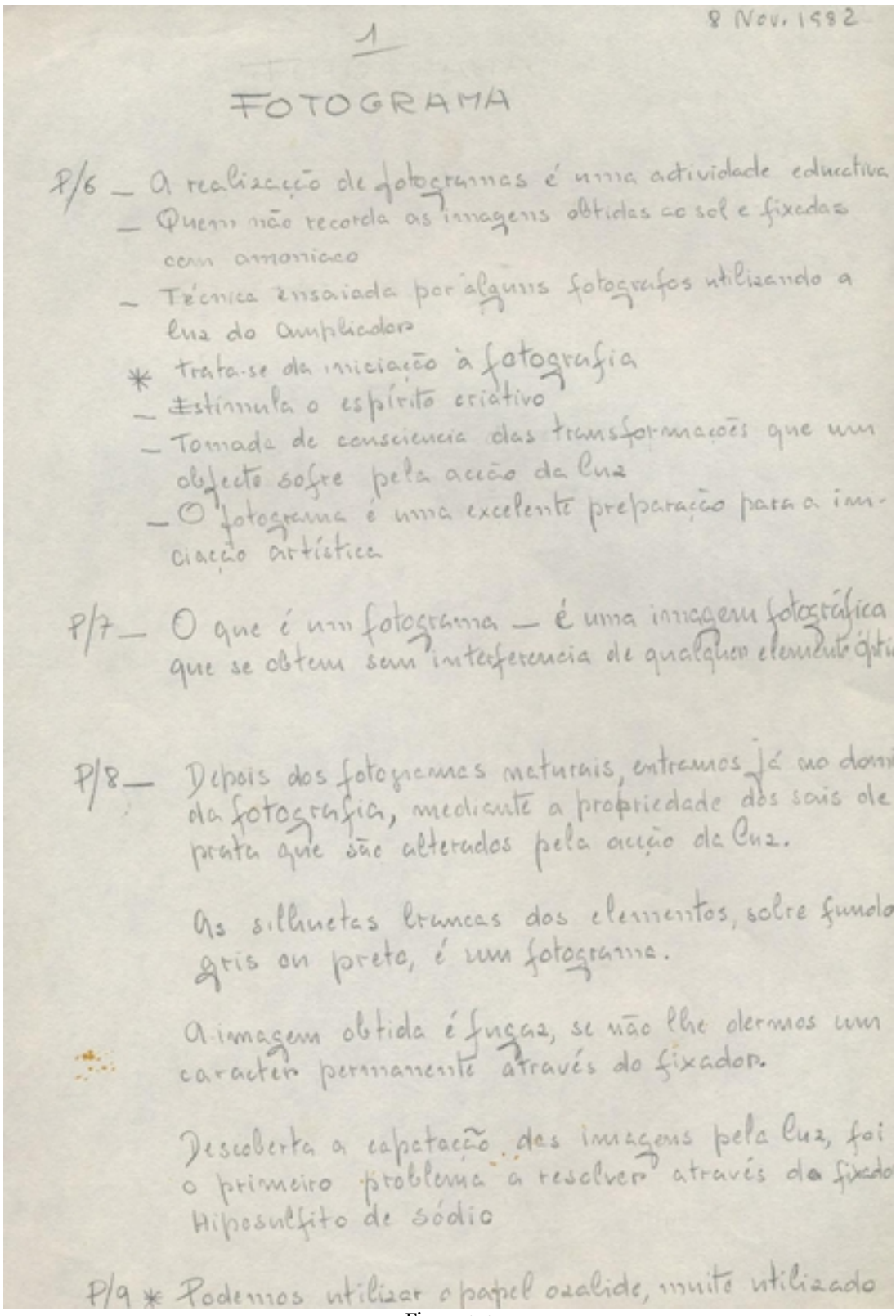
605 Identificados com a letra *p,* correspondem à transposição das páginas de *Los Trucos en fotografia*.
606 E considerado o domínio fundamental da fotografia.

fim um conjunto de exercícios de dificuldade técnica crescente, nomeadamente efeitos especiais, deslocação de objectos, movimentação do papel e da distância papel-objecto, solarização, fontes luminosas múltiplas, interacção entre os processos de lavagem, exposição e revelação, reservando ainda um espaço para a solarização, que surge sob a denominação de *efeitos artísticos*.

A descrição detalhada das experimentações de fotograma e de solarização realizada por Maria Alzira Monteiro, encontra pontos de proximidade com as exposições teóricas sob a forma de relatórios laboratoriais da autoria de Nicèphore Niepce e Fox Talbot[607], nos quais surgiam delimitadas as condições necessárias para uma reprodução futura de um dado objecto formal desejado, em muitos casos incluindo efeitos artísticos e estéticos.

Na formulação de Monteiro, o fotograma surge sistematizado enquanto produção de objectos fotográficos com características estéticas e artísticas. Uma fundamentação técnica e processual no quadro de uma exposição teórica mas ainda distante de uma auto-suficiência da prática artística.

607Allan Trachtenberg, *Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss* (Lisboa: Orfeu Negro, 2013), 25-30 e 45-53.



8 Nov. 1982

1

FOTOGRAMA

P/6 – A realização de fotogramas é uma actividade educativa
– Quem não recorda as imagens obtidas ao sol e fixadas com amoníaco
– Técnica ensaiada por alguns fotografos utilizando a luz do Ampliador
* Trata-se da iniciação à fotografia
– Estimula o espírito criativo
– Tomada de consciencia das transformações que um objecto sofre pela acção da luz
– O fotograma é uma excelente preparação para a iniciação artística

P/7 – O que é um fotograma – é uma imagem fotográfica que se obtem sem interferencia de qualquer elemento óti

P/8 – Depois dos fotogramas naturais, entramos já no dom da fotografia, mediante a propriedade dos sais de prata que são alterados pela acção da luz.

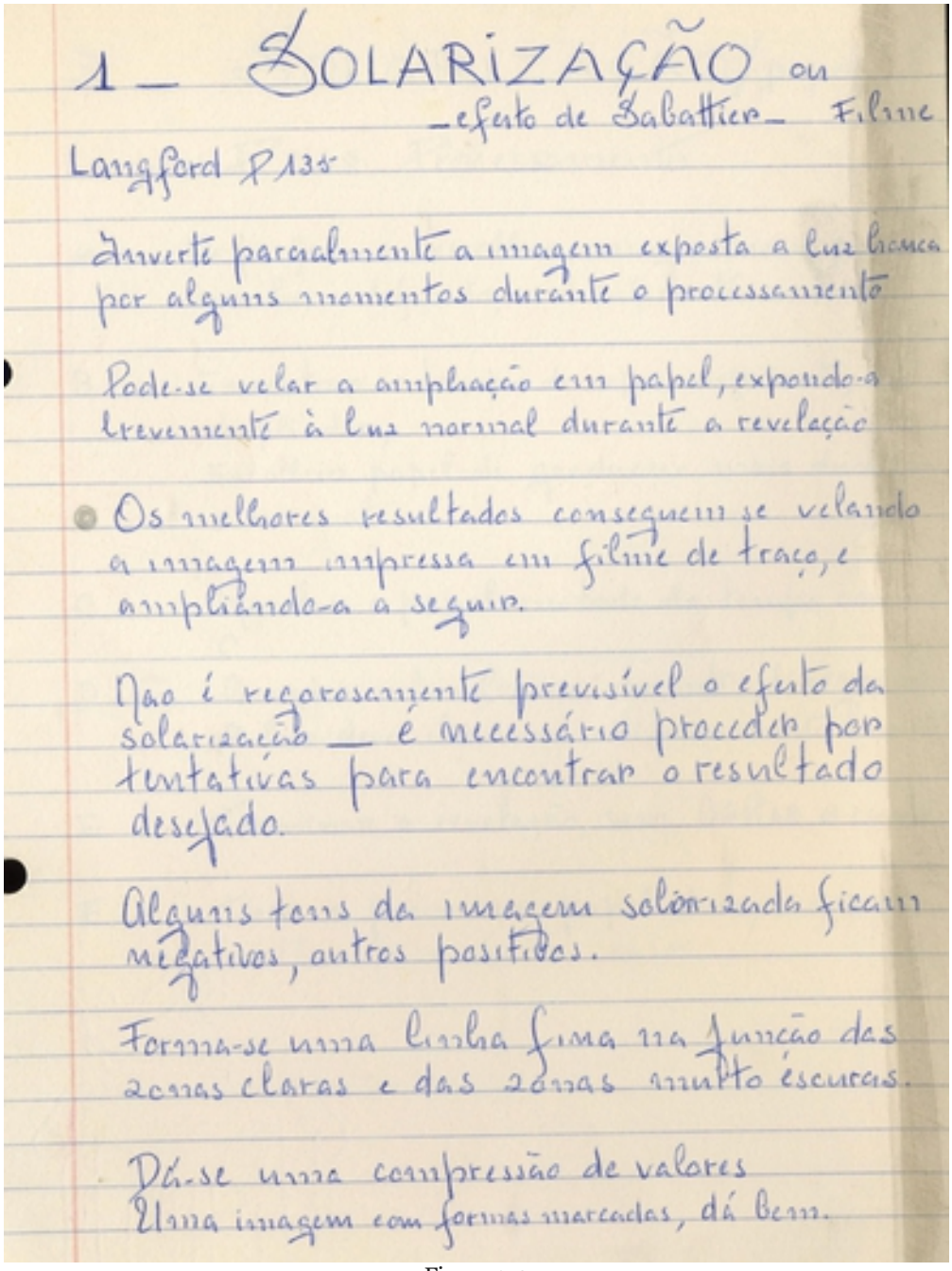
As silhuetas brancas dos elementos, sobre fundo gris ou preto, é um fotograma.

A imagem obtida é fugaz, se não lhe dermos um caracter permanente através do fixador.

Descoberta a captação das imagens pela luz, foi o primeiro problema a resolver através do fixado Hipossulfito de sódio

P/9 * Podemos utilizar o papel ozalide, muito utilizado

Figura 171
Maria Alzira Monteiro, *Fotograma*, 8 novembro 1982, s/l, Manuscrito a lápis, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR


1 — SOLARIZAÇÃO ou
— efeito de Sabattier — Filme
Langford p 135

Inverte parcialmente a imagem exposta a luz branca por alguns momentos durante o processamento

Pode-se velar a ampliação em papel, expondo-a brevemente à luz normal durante a revelação

Os melhores resultados conseguem-se velando a imagem impressa em filme de traço, e ampliando-a a seguir.

Não é rigorosamente previsível o efeito da solarização — é necessário proceder por tentativas para encontrar o resultado desejado.

Alguns tons da imagem solarizada ficam negativos, outros positivos.

Forma-se uma linha fina na junção das zonas claras e das zonas muito escuras.

Dá-se uma compressão de valores
Uma imagem com formas marcadas, dá bem.

Figura 172
Maria Alzira Monteiro, *Solarização,* [s/d, s/l], Manuscrito, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto à introdução da prática do fotograma no contexto pedagógico, o professor de serigrafia na EASR entre 1974 e 2020, Manuel Ramos, afirma com a concordância de Lopes Cardoso, professor de fotomecânica na mesma escola entre 1968 e 2005, que o fotograma foi utilizado no contexto pedagógico do 11.º ano, numa prática laboratorial incluindo viragens, separação de tons, solarizações e altos contrastes, oficialmente inscrita nos programas a partir de 1989. Balizando estes docentes o início desta prática a partir dos anos setenta e num contexto pedagógico experimental, encontrando-se este processo e conceito sistematizado por Maria Alzira Monteiro desde 1977, como acima demonstramos.

O conjunto de fotogramas que chegaram até nós, segmentam-se em função de duas

características materiais distintas: os que apresentam uma disposição de objectos sobre papel fotográfico de tamanho 18x24cm e os que evidenciam o uso de *stencil*.

Figura 173
utor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Heliografias, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 174
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Fotogramas em papel fotográfico, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 175
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Fotogramas em papel fotográfico, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto às provas onde é utilizado o *stencil,* apresentam variantes cromáticas em amarelo e magenta e como a nenhum momento na sua história, a Escola Soares dos Reis possuiu equipamento ou instalações adequadas à impressão fotográfica a cor, é seguro afirmar não se tratarem de provas fotográficas.

Manuel Ramos explicita o processo utilizado assim como o percurso da sua utilização na escola, "As cores são em azul e sépia e chamava-se papel "Ozalid"(...) também era utilizado nas cópias dos projectos de arquitectura, as variações de tom está relacionado com os diferentes tempos de exposição. A revelação era feita com vapores de amoníaco. O que está a preto é o *stencil* ou máscara que servia para realizar as "Heliografias." (Ramos, 2023)[608].

Afirmando a responsabilidade da introdução desta técnica na escola[609], realizada com particular incidência nos anos oitenta no âmbito da disciplina de A*rte e Design* em Técnicas de Reprodução e Impressão no 9.º ano, acrescentando ainda que, "mais tarde o processo foi integrado no setor da fotografia, como iniciação aos fotogramas" (*ibidem*).

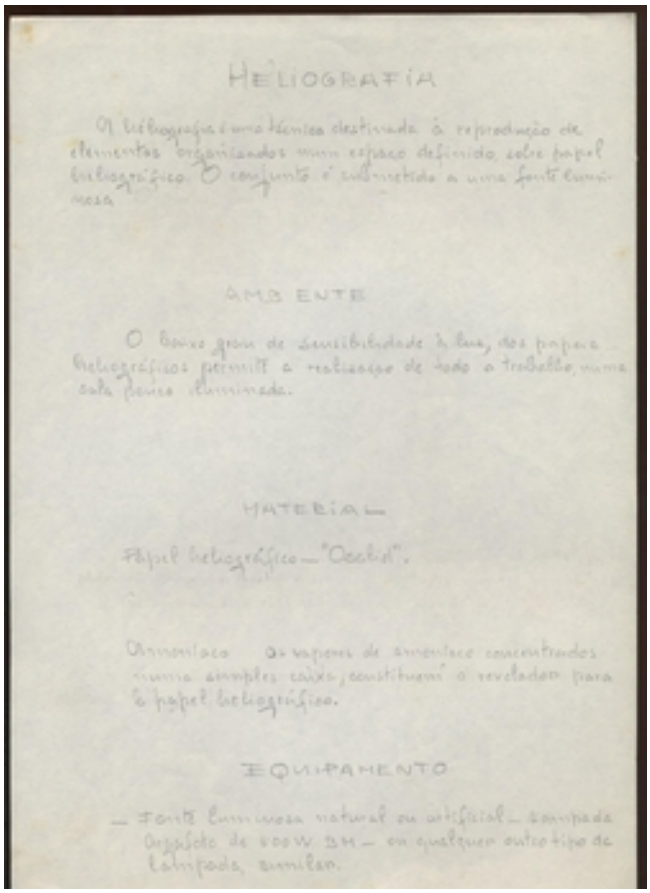
Por outro lado, o manuscrito de Maria Alzira dedicado ao fotograma e no qual figura a data de 1982, ao apresentar igualmente uma descrição do processo de heliografia, evidencia a sua utilização nos percursos pedagógicos de fotografia desde o início dos anos oitenta. Posição reforçada pelo professor Jorge Rego que refere que a adopção da heliografia na EASR aconteceu a par da impossibilidade de se incrementar o uso da técnica de *Transfer* devido ao seu carácter dispendioso, "tirávamos muito partido das heliografias que também resultavam em trabalhos muito bons. O velho ditado, "quem não tem cão caça com gato."" (Rego, 2020)[610]

608 Citação completa, " O processo era muito simples, comprava uma embalagem de papel "Ozalid" azul e outra de papel sépia, os papeis existiam só em cor azul e sépia. As nuances eram obtidas com diferentes tempos de exposição. Na revelação os papeis eram sujeitos aos vapores de amoníaco. Se conheceres algum gabinete de arquitectura com arquitectos já com alguma idade, provavelmente ainda podem ter material das heliocópias. O equipamento era parecido com as fotocopiadoras, só que utilizavam os papeis "Ozalid" azuis ou sépia, e até podem ainda ter papeis Ozalid, desde que estejam embalados e protegidos da luz e da humidade, estão operacionais. Eu vou procurar, se tenho alguma coisa, mas tu fotografaste aquele caderninho das acções de formação do 9ºano Arte e Design, e lá estão descritos os processos de Heliografia e Triclografia. E podes procurar antigas casas de fotocópias, algumas também fizeram héliocópias e podem ter o material do processo.
A "Triclografia" é um processo de decalque de imagens avulsas ou colagens, que sobre pressão e friccionando com um trapo embebido em decapante que neste caso é o Tricloretileno, transferem-se as imagens para qualquer suporte. Eu tenho um dossier com muitos elementos interessantes e que te posso emprestar, podemos combinar maneira de te o entregar. O Tricloretileno é o decapante que dá o nome ao processo Triclo...grafia. (Manuel Ramos, 26.01.23)
" Eu fui o primeiro responsável pela utilização do processo da heliografia na escola. Mais tarde o processo foi integrado no setor da fotografia, como iniciação aos fotogramas. O papel heliográfico ou papel ("Ozalid", marca do papel) não era um papel fotográfico, era um papel utilizado nas heliocópias de projectos de arquitectura." (Manuel Ramos, 26 de janeiro de 2023)
Conversa mantida com Manuel Ramos via email.

609 Citação completa, "O processo foi experimentado por mim através de um livro francês, que o Prof.º Francesco me emprestou. O curso era o "Secundário Unificado" no 9ºAno na disciplina de Arte e design, pós 25 de Abril até anos 80, mas carece de acertos corretos no tempo. Penso que também existe nos programas do 9º ano Arte e Design uma alusão às Heliografias, termo mais correto. Chamar-lhes Fotogramas estaria mais ligado à fotografia, ao qual a Profª Maria Alzira dedicou parte dos suas experiências lectivas. No meu caso incidia mais nas "Técnicas de Reprodução e Impressão", que também era uma Disciplina do Curso Secundário Unificado de Gráficas. Na mesma altura fiz experiências pedagógicas com as "Triclografias" sendo também o primeiro a fazê-lo na Escola." (Manuel Ramos, 24 de janeiro de 2023)

610 Conversa mantida com Jorge Rego via email.

Figura 176
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Heliografia, Colecção departamento de Fotografia EASR


HELIOGRAFIA

A heliografia é uma técnica destinada à reprodução de elementos organizados num espaço definido, sobre papel heliográfico. O conjunto é submetido a uma fonte luminosa

AMBIENTE

O baixo grau de sensibilidade à luz, dos papeis heliográficos permite a realização de todo o trabalho numa sala pouco iluminada.

MATERIAL

Papel heliográfico — "Ozalid".

Amoníaco — os vapores de amoníaco concentrados numa simples caixa, constituem o revelador para o papel heliográfico.

EQUIPAMENTO

— Fonte luminosa natural ou artificial — lampada Osrasole de 500 W. BM — ou qualquer outro tipo de lampada, similar.

Figura 177
Maria Alzira Monteiro, *Heliografia*, [s/d, s/l], Manuscrito, Papel e lápis, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

A experimentação do fotograma no contexto da Escola Soares dos Reis, posicionamo-la em proximidade conceptual com a produção de fotografia de objectos já aqui analisada e que enquadramos num contexto de neo-pictorialismo modernista.

No desenho de uma dinâmica de causalidade e efeitos, se o recorte teórico traçado por Lucia Moholy, simboliza a vanguarda artística que teve na escola Bauhaus a sua frente material, a teorização de Marcel Natkin representa o espaço da vulgarização científica na qual Maria Alzira irá por sua vez, inspirar-se.

Figura 178
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Fotograma em papel fotográfico, Colecção família Monteiro

Por sua vez, as componentes técnica e estética da Escola Soares dos Reis na área da imagem, gravura e impressão, vão constituir um elemento central da sua identidade, plasmado nas publicações que internamente foram sendo produzidas, às quais acrescia o intuito de aglutinar as diferentes componentes pedagógicas, estimulando a colaboração entre estudantes e professores, representando a *Camoniana* (1980)[611], uma das últimas experimentações gráficas realizada nesta escola, no período em que Maria Alzira Monteiro foi mestra.

Nesta publicação (fig.179) figuram ilustrações de nove alunos[612] - sete homens e duas mulheres – utilizando técnicas de desenho em tinta da china, gravura de ponta-seca, água-forte e técnica mista. Quanto à organização do trabalho, a composição manual foi executada por três alunos do 7.º e três alunos do 8.º ano do curso secundário unificado (disciplina de Trabalhos Oficinais, área de iniciação às técnicas de reprodução gráfica) - três alunas e três alunos respectivamente -, a revisão de provas foi da responsabilidade dos estudantes da turma A (11.º ano curso complementar, componente vocacional de introdução às artes plásticas, design e arquitectura no âmbito do programa da disciplina de Português) e o projecto de paginação foi elaborado por um estudante do 2.º ano do curso complementar de artes gráficas, na disciplina de desenho e composição gráfica[613], sendo a reprodução fotomecânica executada por dois estudantes do 6.º ano de Aperfeiçoamento de Gravador Fotoquímico, na disciplina de Oficina e Tecnologia.

As fotografias foram realizadas pelo sector de Fotografia na Foz do Douro, a orientação literária coube ao professor António R. Mouzinho, a orientação gráfica ao professor Manuel De=Francesco e a orientação técnica oficinal esteve sob a alçada de onze professores, entre os quais Maria Alzira Monteiro[614].

Observando a fotografia do catálogo, o preto e branco surge num conjunto de paisagens marítimas, às quais a abordagem gráfica impôs reenquadramentos verticais contrários à proporção técnica fotográfica, implicando esta opção pelo desrespeito formal do negativo integral, uma evidente sobreposição do desenho gráfico face à imagem fotográfica.

Por outro lado, a opção de nomear os autores da produção fotográfica de forma colectiva e anónima por oposição à identificação personalizada dos responsáveis de todas as outras áreas envolvidas na produção do catálogo, é significativa do pensamento institucional da escola a este momento. E que aparenta não entender como evidente a ligação entre Fotografia e autoria, num movimento de retrocesso face à prática seguida desde 1962 aquando da publicação de cinco zincografias com base fotográfica na publicação *Cícero,* na qual são nominalmente identificados os

611 Editada no 4.º centenário da morte do poeta Luis de Camões.
A Camoniana (Porto: Escola Artes Decorativas Soares dos Reis, 1980).

612 Quatro estudantes do curso complementar de artes gráficas nocturno 2.º ano: Amilcar José Monteiro Pinto da Mota, António Fernando Monteiro Pereira da Silva, Luisa Fernanda Marques Rodrigues, Maria de Fátima Gouveia Pacheco de Oliveira.
Dois estudantes do curso complementar complemento vocacional equipamento e interior 11.º ano Carlos Fernando Inácio.
Duas ilustrações uma do curso secundário unificado opção dD1 arte/design 9ºano Pedro Manuel Rocha Nogueira, uma aluna do curso complementar equipamento e decoração/ nocturno 2.º ano João Fernando da Silva Mota, uma do curso complementar/componente vocacional Artes Técnicas Gráficas, 10.º ano João António Lopes da Costa. Incluindo a capa e o frontispício, ambas da responsabilidade do curso complementar de artes gráficas, nocturno 2.º ano.

613 Mário Joaquim Pimenta Sampaio.

614 Eduardo Marques, Manuel Pedro, José Fernando Lopes Cardoso, Afonso Nogueira, Fernando Magalhães, António Aguiar, Alfredo Lopes, Manuel Ramos, Fernando Mesquita e Alberto Henrique. A este momento já não é utilizada a nomenclatura mestre para caracterizar os profissionais que leccionam as disciplinas técnicas.

autores das imagens, respectivamente Maria Alzira Monteiro e Eduardo Marques.

Figura 179
EASR, *A Camoniana,* 1980, EASR, Catálogo e prova fotográfica, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

4.5.2 A autonomia da disciplina de Fotografia

Em outubro de 1986, a Lei de Bases do Sistema Educativo ao abrir a possibilidade de criação de estabelecimentos especializados, conduz à aprovação do Estatuto de Escola Especializada de Ensino Artístico assim como à elaboração de programas e projectos pedagógicos e à organização dos diferentes equipamentos e espaços com vista à implementação dos Cursos Complementares de nível secundário.

Desenhado o contexto, detemo-nos no ensino da fotografia abordando o manuscrito *A fotografia nas Artes gráficas*[615](fig.180), elaborado entre o final dos anos oitenta e o início dos anos noventa[616] no âmbito da disciplina de Fotografia do curso de Artes Gráficas.

Nele, Maria Alzira considera, "a fotografia como base de todos os processos aplicados à fotomecânica." (Monteiro, [1986-1992], p.1)

> Em nosso entender a fotografia por direito próprio, deverá ocupar o seu lugar nas técnicas de reprodução.
> Defendemos o princípio de que a teoria é para o fotografo, um meio para alcançar um fim visual Este meio é válido na medida em que oferece à fotografia

615 Oito páginas com três esboços manuscritos, um a lápis e dois em policópia.
616 Embora o documento não apresente data, consideramos que tenha sido produzido entre 1986 e 1992, respectivamente as datas da institucionalização dos cursos e da reforma de Maria Alzira Monteiro.

um melhor controlo, para atingir aquilo que se pretende dizer, através de imagens.
(*ibidem*)

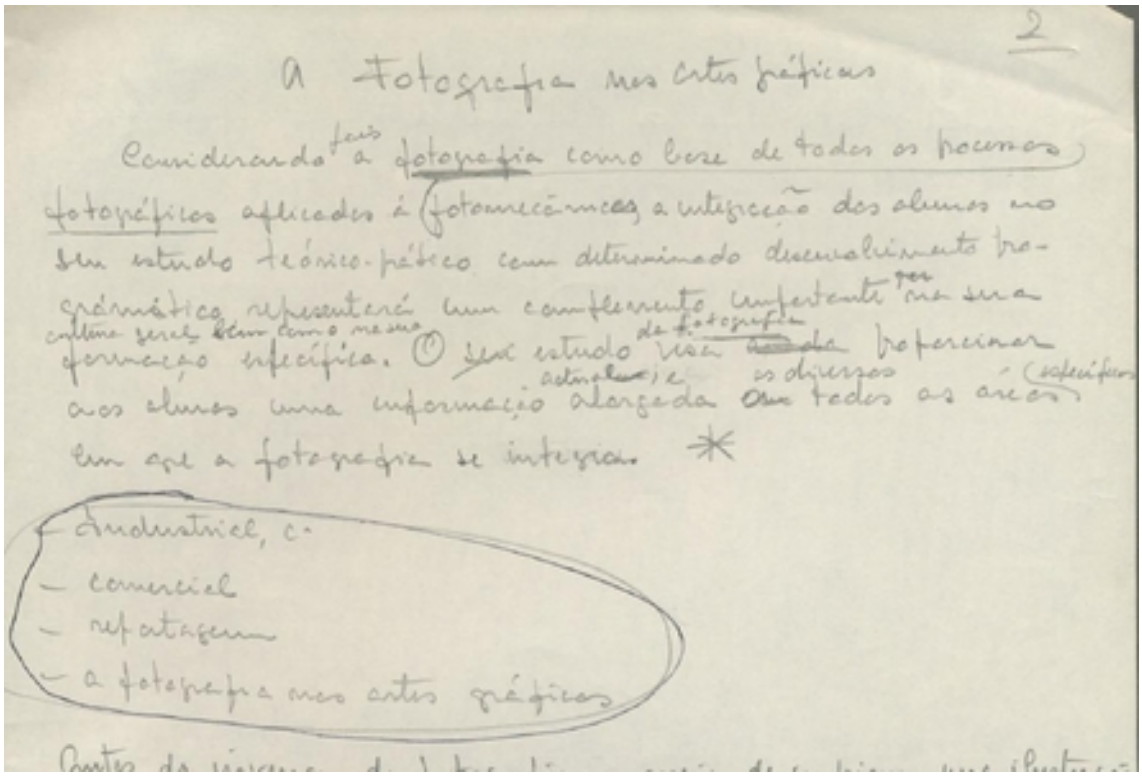
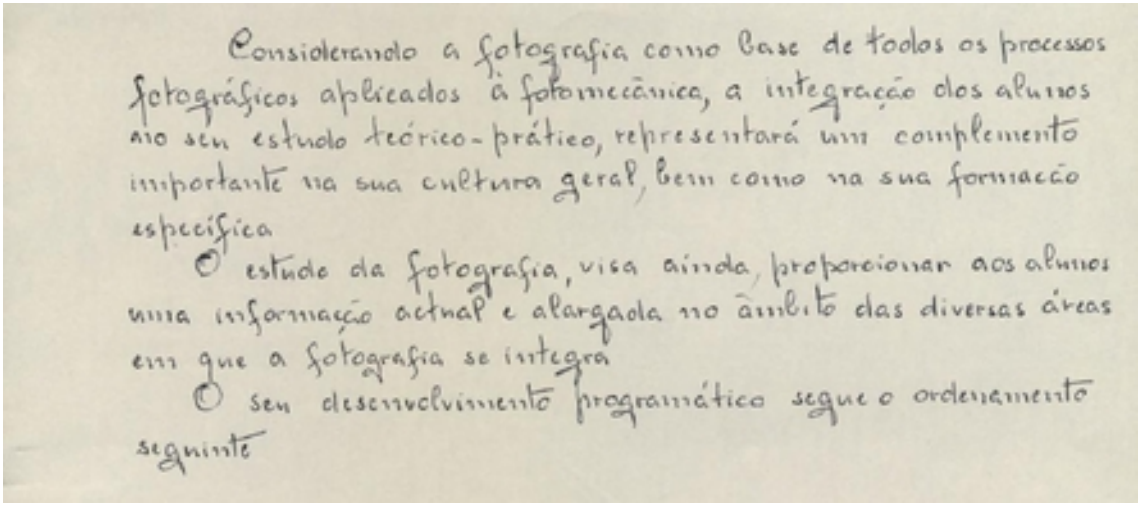


Figura 180
Maria Alzira Monteiro, *A fotografia nas Artes gráficas*, [1986-1992], s/l, Pormenor do manuscrito, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Justificando o estudo teórico-prático da Fotografia na disciplina de *Desenho projectual e tecnologias* no 10.º ano (*ibidem*, p.2), traça a forma como a fotografia será ensinada e sob que prisma (*ibidem*), apontando a máquina fotográfica e a fotometria como conteúdos a abordar (*ibidem*, p.2-3) e definindo a prática fotográfica a desenvolver, "industrial, comercial, reportagem, a fotografia nas artes gráficas."(*ibidem*, p.3)

Observamos igualmente uma versão sistematizada dos conteúdos programáticos, nela se incluindo informação cronológica sobre a história da fotografia e a sua aplicação aos processos fotomecânicos; estudo da máquina fotográfica; material sensível - ASA ou DIN- ; luz natural e luz artificial; exercícios práticos em interior (35mm e máquina profissional 9x12) e exterior; revelação de filme e película; provas por contacto; ampliações; acabamento e retoque, expressando em nota final, que as fases do trabalho prático seriam acompanhadas por aquilo que surge denominado como *noções tecnológicas próprias*[617](*ibidem,* pp.4-5).

617 Tendo em mente os documentos analisados, do caderno diário da disciplina de Tecnologia de Maria Alzira na EIIDH ao programa do Ministério da Educação Nacional de 1966, por noção tecnológica consideram-se os conceitos teóricos que fundamentam as questões práticas.
Afirmando-se que, a partir do 2.º ano (sendo o 10.º ano o 1.º ano deste ciclo), será feita uma adequação pedagógica entre os, "fenómenos que envolvem a técnica fotográfica, através da disciplina de Física e Química aplicadas".


Considerando a fotografia como base de todos os processos fotográficos aplicados à fotomecânica, a integração dos alunos ao seu estudo teórico-prático, representará um complemento importante na sua cultura geral, bem como na sua formação específica

O estudo da fotografia, visa ainda, proporcionar aos alunos uma informação actual e alargada no âmbito das diversas áreas em que a fotografia se integra

O seu desenvolvimento programático segue o ordenamento seguinte

Figura 181
Maria Alzira Monteiro, *A fotografia nas Artes gráficas,* [1986-1992], s/l, Pormenor de policópia, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto à questão da aplicação de conceitos, Maria Alzira considera que deverá acontecer sob a forma de, "exercícios práticos de fotografia - interiores exteriores - com a máquina de 35mm" e de "exercícios práticos de interior com a máquina profissional, 9x12"(*ibidem*).

Por outro lado, no *Programa para a disciplina de fotografia para os 10.º, 11.º e 12.º ano, curso técnico profissional de Artes Gráficas* de fevereiro de 1989[618], observamos nos objetivos referentes ao 10.º ano, um enquadramento pedagógico no qual compete ao docente a criação de estratégias para, "motivar o aluno para o interesse desta disciplina, não lhe criando um desfazamento entre a captação da imagem, o laboratório e a teoria propriamente dita."

Sendo igualmente apontada a necessidade de não criar, "desfazamento entre a captação da imagem, o laboratório e a teoria propriamente dita", mantendo os conceitos teóricos, técnicos e práticos próximos da realidade material dos estudantes, de forma a facilitar a sua apreensão[619].

Mas não obstante este quadro de intenções, os conteúdos mantém-se centrados no domínio da técnica fotográfica, englobando a utilização do pequeno formato (35 mm), a iluminação e a prática laboratorial.

Quanto aos conteúdos referentes ao 11.º ano, integram a necessidade de, "incrementar no aluno o gosto pela ampliação de conhecimentos bem como deixá-lo progredir face aos conhecimentos adquiridos" e perspetivando-se maior espaço para um trabalho de características autorais. Em termos de conteúdos, o foco encontra-se no estudo da luz, dos filmes, da distância focal, do estúdio, da máquina fotográfica de grande formato (9x12cm) e do laboratório, sendo os fotogramas, as viragens e as solarizações referidos como práticas a explorar.

No que se refere ao 12.º ano, e embora não integrando uma alínea de objectivos, é referida a necessidade de recapitulação e contextualização programáticas no início do ano lectivo, implicando uma demonstração objectiva, "por forma a provar-lhe" (ao aluno) o carácter profissional da

618 Identificam-se por via das siglas, os professores responsáveis pela disciplina: MA, JR e JP, correspondendo respectivamente a Maria Alzira Monteiro, Jorge Rego, professor de fotografia, acabado de entrar na escola, e José Pinto, professor de fotomecânica.

619 Consideramos que a introdução deste elemento, poderá estar relacionada por um lado com uma mudança na idade dos estudantes a par de um percurso em paralelo com as correntes pedagógicas e sociais actuantes ao momento.

disciplina. E à semelhança dos dois primeiros anos, os conteúdos programáticos são bastante específicos e técnicos: as diversas aplicações da câmara 9x12, iluminação eletrónica (flash) e de tungsténio (luz contínua), optimização do binómio câmara/iluminação e uma lógica de trabalho de grupo ou individual para testagem destas aprendizagens. Considerando-se que no que diz respeito ao trabalho de laboratório, o estudante deve realizar provas positivas a partir do formato 9 x 12cm e ampliações a partir do negativo de 35 mm, para além de diferentes manuseamentos em laboratório, como o alto contraste, a solarização e as viragens.

A definição do ensino a praticar é exposta nos seguintes termos, "recrear no aluno o gosto e a sensibilidade pela apresentação de trabalho com o objectivo de o conseguir observar em termos de realização pessoal e motivá-lo para um futuro no âmbito profissional que o deixe disponível a competir no mercado que vai encontrar", colocando-se em diálogo, palavras e conceitos como gosto, sensibilidade e realização pessoal, que se no contexto duma escola artística podem apontar um caminho de ensino da fotografia, alicerçado na perspectiva autoral, quando surgem unidos a concepções como profissão e competição - elementos linguísticos oriundos da esfera do mercado de trabalho alicerçado numa lógica económica específica -, apontam-nos uma outra direcção.

Desta forma, delinea-se um trajecto educativo em três anos, no qual o 10.º ano assume a perspectiva da motivação do estudante e a adequada gestão por parte dos professores da teoria, da técnica e da prática; o 11.º ano adoptando um carácter mais híbrido, no qual os estudantes - já motivados - devem continuar a progredir até atingir o 12.º ano, patamar no qual deverão dotar-se da maior consciência possível, face ao enquadramento profissional para o qual se dirigem.

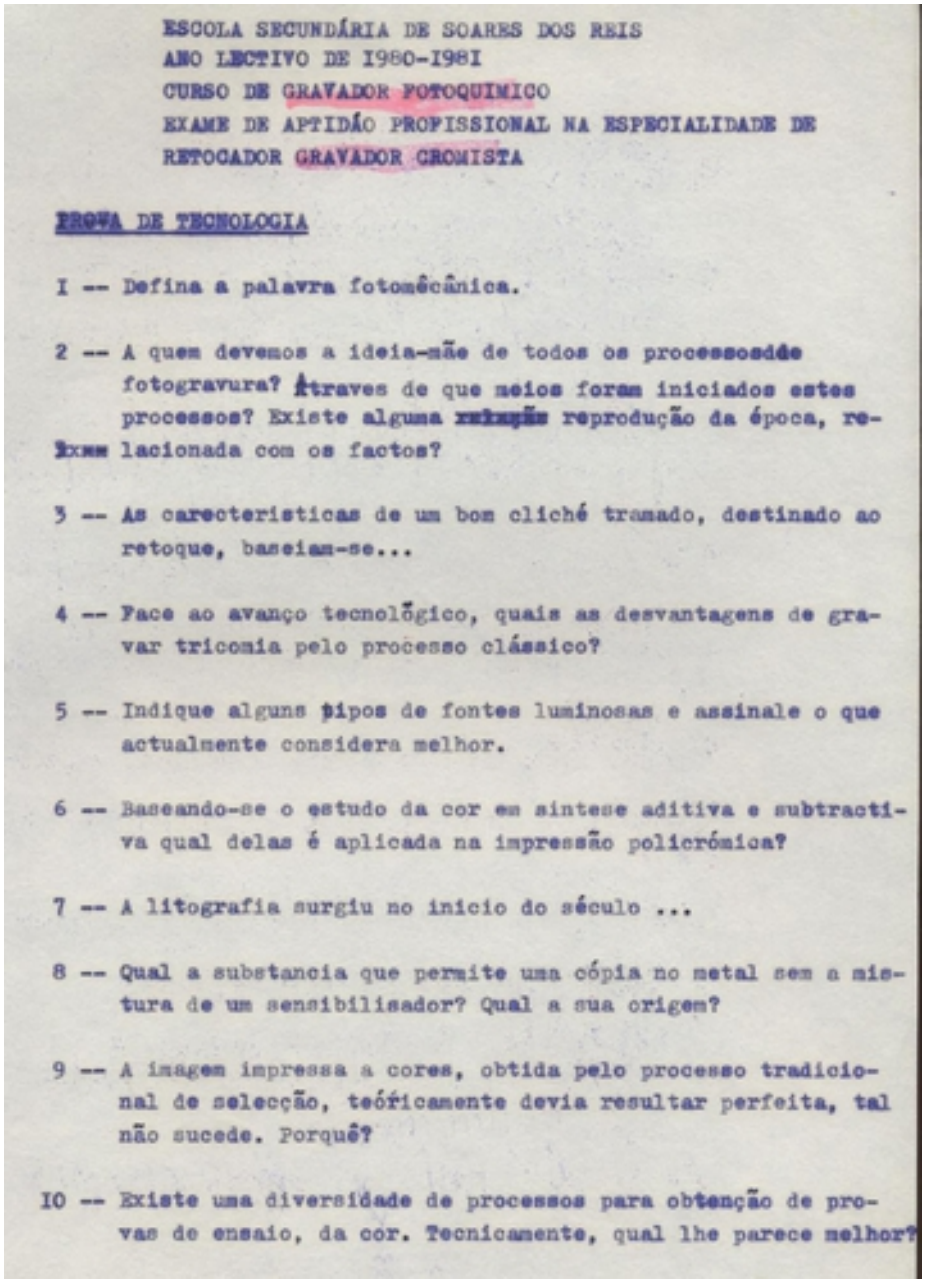
E se a questão técnica mantém centralidade neste ensino, surge no entanto associada a um discurso pedagógico motivacional, que releva da constatação da possibilidade de dispersão dos estudantes face ao peso da teoria e da técnica e no campo da prática laboratorial, a introdução de fotogramas, solarizações e viragens abre espaço a um enquadramento de subjectividade, que começa igualmente a ler-se no programa, traduzido por palavras como *sensibilidade, gosto* e *realização pessoal.*

Observando agora o período balizado entre 1980 e 1988, detendo-nos sobre um conjunto de dezassete instrumentos de avaliação, englobando exames de aptidão profissional referentes à área de retocador gravador cromista do curso de gravador fotoquímico do ano lectivo 1980-81, testes e provas do curso complementar de artes gráficas, que abordam a partir de 1984 exclusivamente o domínio da fotografia e por último de 1988, pontos escritos de laboratório, analisando as mudanças verificadas.

Um exame de retocador gravador cromista do ano lectivo 1980-81 (fig.182), é composto por dez perguntas teoricamente abrangentes: definição de fotomecânica, identificação de Nièpce como inventor dos processos de fotogravura, características de um bom *cliché* para retoque, desvantagens de gravar tricromia pelo processo clássico, tipos de fontes luminosas e opinião sobre as mesmas, estudo de cor e impressão policrómica, história da litografia, química aplicada, técnica

de impressão, obtenção de provas de cor e opinião pessoal sobre processos, traduzindo-se a presença da fotografia na sua relação com a gravura e a impressão.

Quanto às *Provas práticas de fotografia* e aos *Exames de fotografia* referentes ao Curso Complementar de Artes Gráficas, entre os anos lectivos de 1981-82 e 1986-87, mantêm o mesmo guião das décadas anteriores: reprodução de original de traço destinado à execução de um transporte *offset,* fotografia de uma ou mais peças e correspondente ampliação 18 x 24cm, acompanhada da produção de um relatório.



ESCOLA SECUNDÁRIA DE SOARES DOS REIS
ANO LECTIVO DE 1980-1981
CURSO DE GRAVADOR FOTOQUIMICO
EXAME DE APTIDÃO PROFISSIONAL NA ESPECIALIDADE DE
RETOCADOR GRAVADOR CROMISTA

PROVA DE TECNOLOGIA

I -- Defina a palavra fotomecânica.

2 -- A quem devemos a ideia-mãe de todos os processos da fotogravura? Através de que meios foram iniciados estes processos? Existe alguma reprodução da época, relacionada com os factos?

3 -- As caracteristicas de um bom cliché tramado, destinado ao retoque, baseiam-se...

4 -- Face ao avanço tecnológico, quais as desvantagens de gravar tricomia pelo processo clássico?

5 -- Indique alguns tipos de fontes luminosas e assinale o que actualmente considera melhor.

6 -- Baseando-se o estudo da cor em sintese aditiva e subtractiva qual delas é aplicada na impressão policrómica?

7 -- A litografia surgiu no inicio do século ...

8 -- Qual a substancia que permite uma cópia no metal sem a mistura de um sensibilisador? Qual a sua origem?

9 -- A imagem impressa a cores, obtida pelo processo tradicional de selecção, teóricamente devia resultar perfeita, tal não sucede. Porquê?

IO -- Existe uma diversidade de processos para obtenção de provas de ensaio, da cor. Tecnicamente, qual lhe parece melhor?

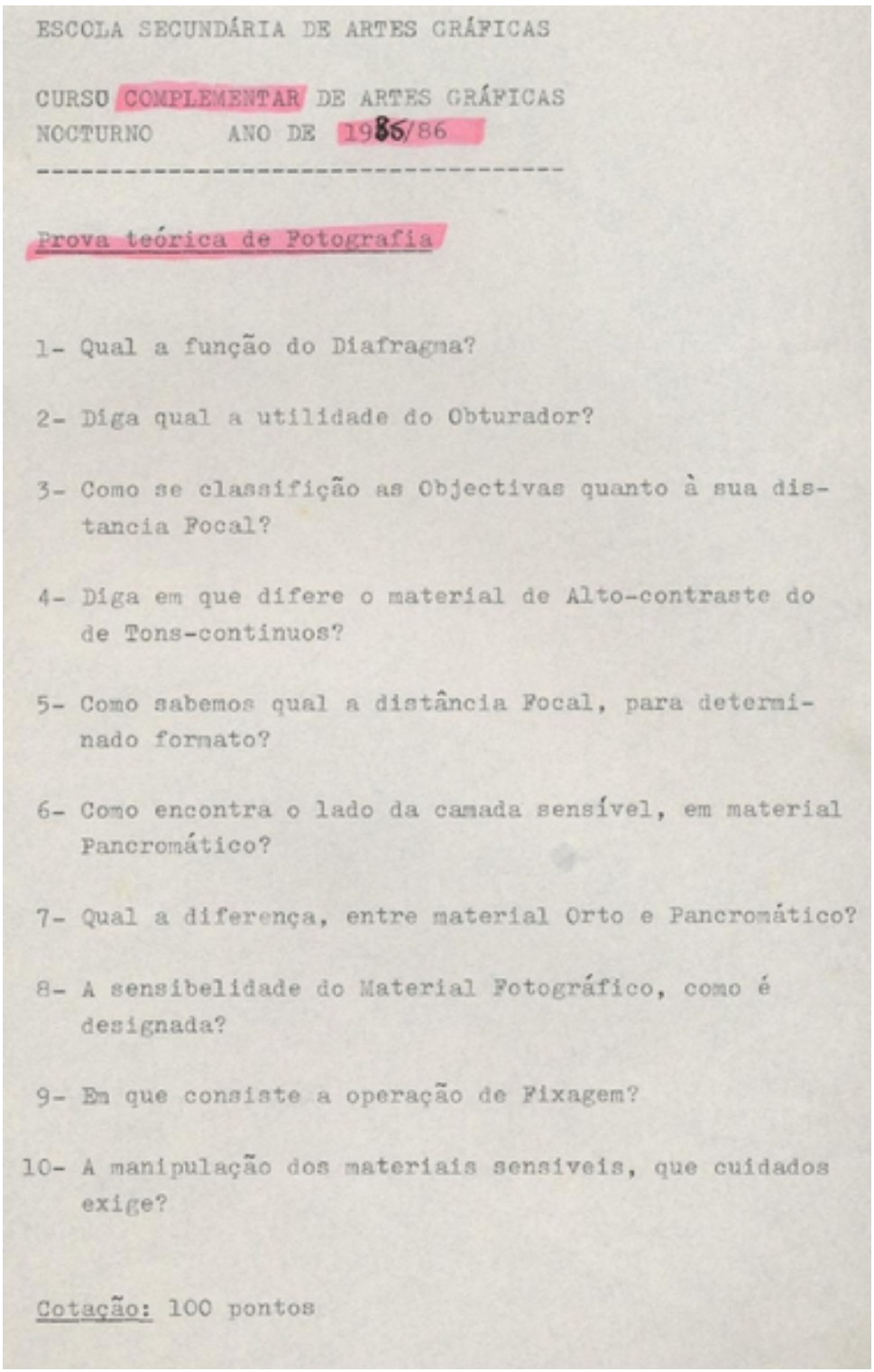
Figura 182
Autor desconhecido, *Exame de aptidão profissional na especialidade de retocador gravador cromista,* 1980-81, ESSR, Prova dactilografada, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Do ano lectivo 1984-85, observamos uma prova de fotografia do 2.º ano nocturno, do Curso Complementar de Artes Gráficas, com a duração de 240 minutos e na qual a parte teórica - com a

duração de uma hora - engloba dez perguntas em torno dos seguintes conteúdos: imagem latente, sensibilidade cromática dos materiais, revelação, camadas da película fotográfica, sensibilidade da película fotográfica, fotómetro e telémetro, funcionamento máquina fotográfica, composição, função e utilização do revelador universal, objectivas, distância focal, camada sensível e película pancromática, numa continuação do modelo de replicação da prática e de explicitação teórica.

Referentes ao ano lectivo 1985-86, dois exemplares da *Prova Teórica de Fotografia* do Curso Complementar de Artes Gráficas nocturno, um deles com a indicação 2.º ano (fig.184), apresentam uma estrutura de dez perguntas, adereçando o funcionamento da câmara fotográfica, as lentes, a medição de luz e o processo laboratorial[620], numa lógica de manutenção do modelo teórico-prático de avaliação utilizado.

620 Temáticas abordadas: 1.ª pergunta (função do diafragma/imagem latente); 2.ª pergunta (função obturador/ sensibilidade cromática materiais); 3.ª pergunta (distância focal/revelação); 4.ª pergunta (alto contraste e tons contínuos/camadas película); 5.ª pergunta (distância focal e formatos/sensibilidade negativos); 6.ª pergunta (camada sensível material pancromático/fotómetro e telémetro); 7.ª pergunta (material orto e pancromático/funcionamento máquina fotográfica); 8.ª pergunta (designação sensibilidade material fotográfico/revelador universal); 9.ª pergunta (fixagem/objectivas e distância focal) e 10.ª pergunta (manipulação de materiais sensíveis/camada sensível película pancromática).



ESCOLA SECUNDÁRIA DE ARTES GRÁFICAS

CURSO COMPLEMENTAR DE ARTES GRÁFICAS
NOCTURNO ANO DE 1985/86

Prova teórica de Fotografia

1- Qual a função do Diafragma?

2- Diga qual a utilidade do Obturador?

3- Como se classifição as Objectivas quanto à sua distancia Focal?

4- Diga em que difere o material de Alto-contraste do de Tons-continuos?

5- Como sabemos qual a distância Focal, para determinado formato?

6- Como encontra o lado da camada sensível, em material Pancromático?

7- Qual a diferença, entre material Orto e Pancromático?

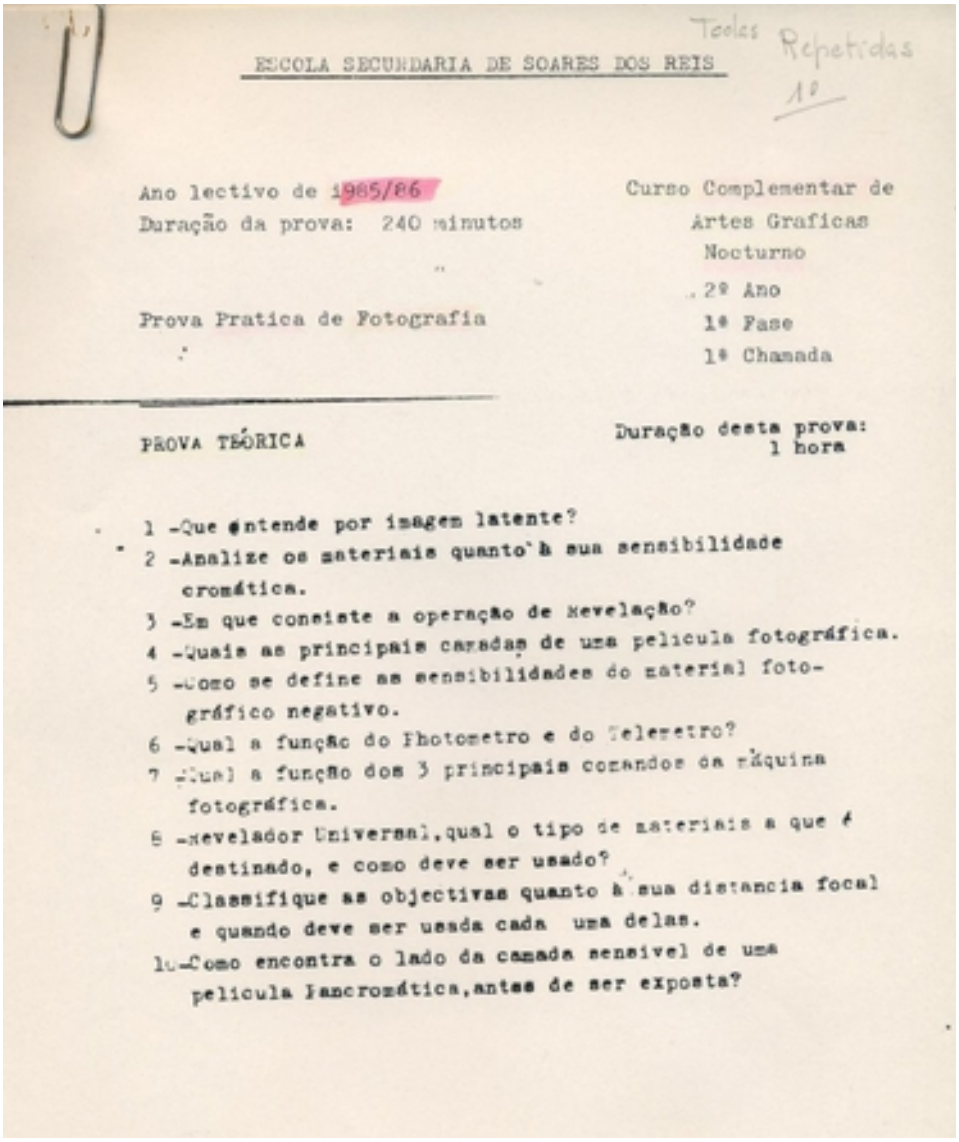
8- A sensibelidade do Material Fotográfico, como é designada?

9- Em que consiste a operação de Fixagem?

10- A manipulação dos materiais sensiveis, que cuidados exige?

Cotação: 100 pontos

Figura 183
Curso complementar de artes gráficas nocturno, *Prova teórica de Fotografia,* ESSR, 1985-86, Prova dactilografada com sublinhado a rosa, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR



ESCOLA SECUNDARIA DE SOARES DOS REIS

Todas Repetidas 1ª

Ano lectivo de 1985/86
Duração da prova: 240 minutos

Curso Complementar de
Artes Graficas
Nocturno
2º Ano
1ª Fase
1ª Chamada

Prova Pratica de Fotografia

PROVA TEÓRICA

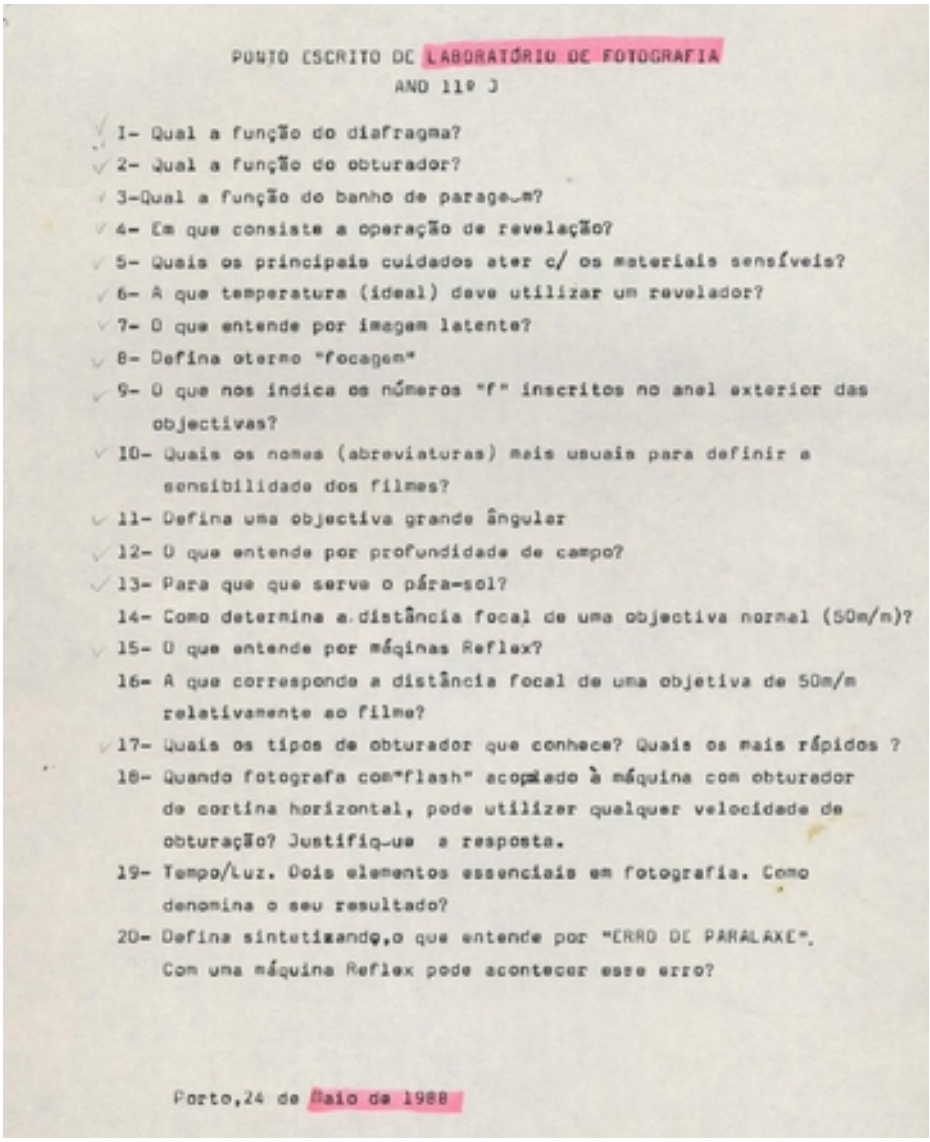
Duração desta prova:
1 hora

1 -Que entende por imagem latente?
2 -Analize os materiais quanto à sua sensibilidade cromática.
3 -Em que consiste a operação de Revelação?
4 -Quais as principais camadas de uma pelicula fotográfica.
5 -Como se define as sensibilidades do material fotográfico negativo.
6 -Qual a função do Photometro e do Telemetro?
7 -Qual a função dos 3 principais comandos da máquina fotográfica.
8 -Revelador Universal, qual o tipo de materiais a que é destinado, e como deve ser usado?
9 -Classifique as objectivas quanto à sua distancia focal e quando deve ser usada cada uma delas.
10-Como encontra o lado da camada sensivel de uma pelicula Pancromática, antes de ser exposta?

Figura 184
Curso complementar de artes gráficas nocturno, *Prova Prática de Fotografia,* ESSR, 1985-86, Prova dactilografada com sublinhados a rosa, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Quanto ao *Ponto escrito de laboratório de fotografia* para o 11.º ano, de 24 de maio de 1988 (fig. 185), apresenta vinte perguntas[621] sobre o funcionamento da câmara fotográfica, as lentes, a medição de luz e o processo laboratorial, observando-se pela primeira vez a questão do "erro de paralaxe", indiciando uma maior utilização das câmaras de pequeno formato, tal como proposto no programa.

621 Temos dúvidas de que este seja um teste concebido por Maria Alzira Monteiro, em primeiro lugar pela dimensão do mesmo, vinte perguntas ao invés das habituais dez e por apresentar uma dactilografia limpa (os testes de Maria Alzira Monteiro eram muitas vezes manuscritos e quando dactilografados apresentavam erros).



PONTO ESCRITO DE LABORATÓRIO DE FOTOGRAFIA
ANO 11º J

1- Qual a função do diafragma?
2- Qual a função do obturador?
3-Qual a função do banho de paragem?
4- Em que consiste a operação de revelação?
5- Quais os principais cuidados ater c/ os materiais sensíveis?
6- A que temperatura (ideal) deve utilizar um revelador?
7- O que entende por imagem latente?
8- Defina o termo "focagem"
9- O que nos indica os números "f" inscritos no anel exterior das objectivas?
10- Quais os nomes (abreviaturas) mais usuais para definir a sensibilidade dos filmes?
11- Defina uma objectiva grande ângular
12- O que entende por profundidade de campo?
13- Para que que serve o pára-sol?
14- Como determina a distância focal de uma objectiva normal (50m/m)?
15- O que entende por máquinas Reflex?
16- A que corresponde a distância focal de uma objetiva de 50m/m relativamente ao filme?
17- Quais os tipos de obturador que conhece? Quais os mais rápidos ?
18- Quando fotografa com "flash" acoplado à máquina com obturador de cortina horizontal, pode utilizer qualquer velocidade de obturação? Justifiq-ue a resposta.
19- Tempo/Luz. Dois elementos essenciais em fotografia. Como denomina o seu resultado?
20- Defina sintetizando,o que entende por "ERRO DE PARALAXE". Com uma máquina Reflex pode acontecer esse erro?

Porto,24 de Maio de 1988

Figura 185
Laboratório de Fotografia, *Ponto escrito Ano 11.º J,* 1988, ESSR, Folha dactilografada e sublinhada a cor de rosa, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

E se o *Exercício de fotografia* do 10.º ano, com a data de 27 de maio de 1988 e composto por dez perguntas técnicas, aborda o funcionamento de câmara fotográfica, as lentes, a medição de luz e o processo laboratorial, permitindo confirmar uma certa imutabilidade nas questões colocadas, no *Exercício de apuramento da disciplina de fotografia* para o 10.º ano, relativo ao 2.º período (março) do ano lectivo 1988-1989, observamos já uma mudança na estruturação dos instrumentos de avaliação.

Apresentando uma forma mais simplificada com apenas sete questões, algumas de escolha - verdadeiro/ falso - e outras na qual a partir de um conjunto de definições o estudante deve encontrar a nomenclatura que lhe corresponde. Numa prova segmentada em três partes: definição de fotografia (pergunta de desenvolvimento) seguida de três respostas fechadas (certo/ errado) e por último, uma questão de desenvolvimento sobre o tema *O que é um revelador*.

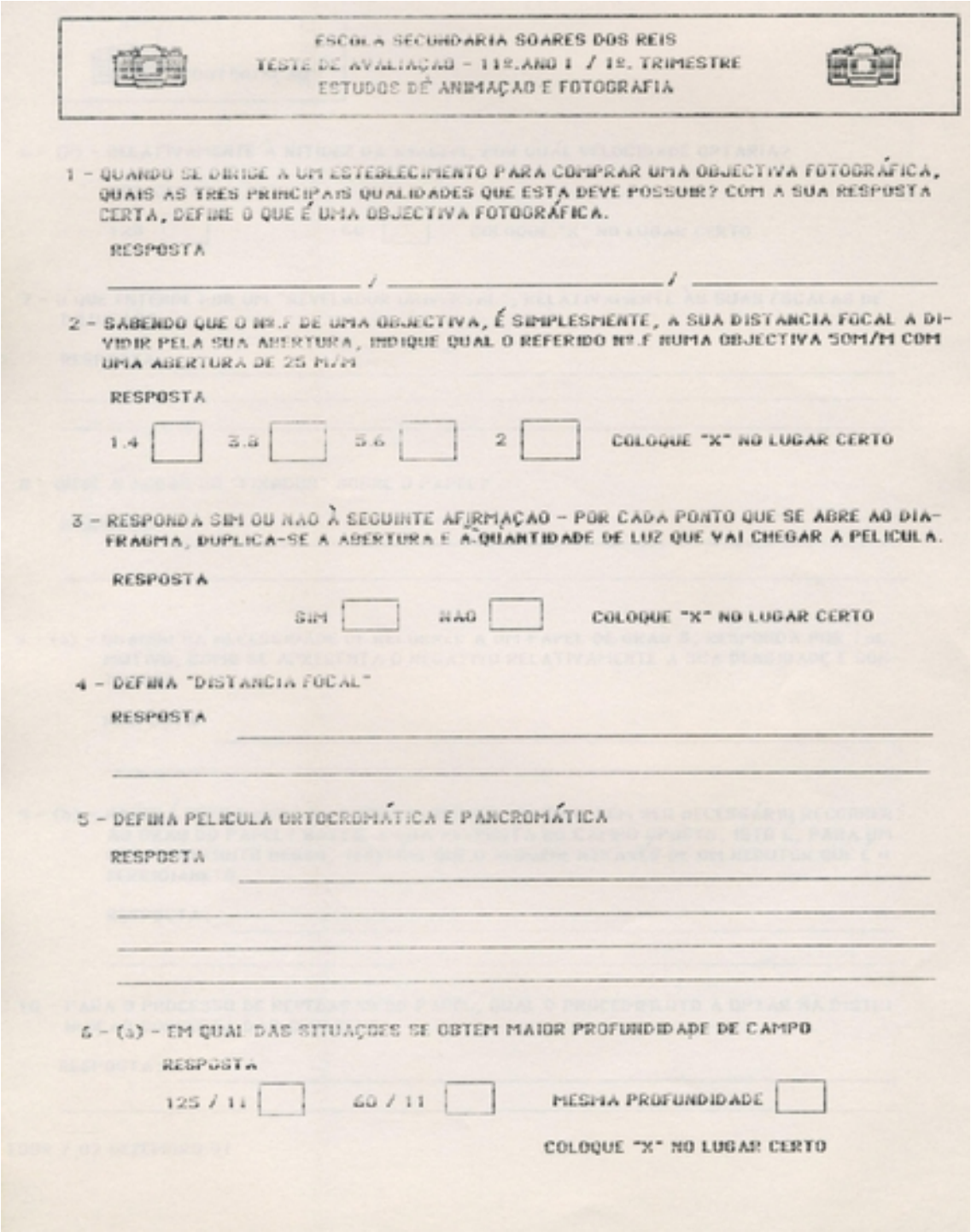
Referente a esse mesmo ano lectivo, 1988/89, o *Exercício de apuramento* do 11.º ano

apresenta três conjuntos de perguntas sobre a velocidade e a luz: um primeiro bloco sobre os conceitos, um segundo sobre a componente técnica e por último, um exercício prático teórico.

Quanto ao *Exercício de apuramento* referente ao 12.º ano, é constituído por quatro blocos de perguntas (I-IV) cada um com duas questões: a primeira sobre o aparelho para calcular e medir a luz reflectida por um objecto e a luminância; o segundo abordando o plano focal e o *close up*; o terceiro bloco figurando exemplos de temperatura de cor e filtro para correção de luz tungsténio em interior com película para luz do dia (com duas opções) e o último bloco no qual figura uma pergunta (certo/errado) sobre a função do painel frontal da objectiva na câmara de grande formato 9x12.

Por último, um *Teste de avaliação de estudos de animação e fotografia* do 11.º ano referente ao 1.º trimestre de 1991 (fig.186-187), integra um conjunto de dez perguntas técnicas sobre câmara, objectivas, diafragma e profundidade de campo, obturador e velocidade, diferentes películas e processo de laboratório, demonstrando esta prova uma menor abrangência de conteúdos, face aos testes e provas das décadas anteriores, não estando contempladas as temáticas iluminação e grande formato[622]. E, ao ser adoptada uma formulação que comporta em si a resposta, desenha-se um quadro avaliativo no qual a situação propícia para que o estudante atinja um resultado positivo, encontra-se mais num estado de alerta face ao processo de interrogação, sinal de uma escola em mudança.

622 É apresentado um conjunto de perguntas de duas opções (sim ou não, certo ou errado) ou de escolha múltipla.



ESCOLA SECUNDARIA SOARES DOS REIS
TESTE DE AVALIAÇÃO - 11º.ANO I / 1º. TRIMESTRE
ESTUDOS DE ANIMAÇÃO E FOTOGRAFIA

1 - QUANDO SE DIRIGE A UM ESTABELECIMENTO PARA COMPRAR UMA OBJECTIVA FOTOGRÁFICA, QUAIS AS TRÊS PRINCIPAIS QUALIDADES QUE ESTA DEVE POSSUIR? COM A SUA RESPOSTA CERTA, DEFINE O QUE É UMA OBJECTIVA FOTOGRÁFICA.

RESPOSTA

_____ / _____ / _____

2 - SABENDO QUE O Nº.F DE UMA OBJECTIVA, É SIMPLESMENTE, A SUA DISTANCIA FOCAL A DIVIDIR PELA SUA ABERTURA, INDIQUE QUAL O REFERIDO Nº.F NUMA OBJECTIVA 50M/M COM UMA ABERTURA DE 25 M/M

RESPOSTA

1.4 ☐ 3.5 ☐ 5.6 ☐ 2 ☐ COLOQUE "X" NO LUGAR CERTO

3 - RESPONDA SIM OU NAO À SEGUINTE AFIRMAÇAO - POR CADA PONTO QUE SE ABRE AO DIAFRAGMA, DUPLICA-SE A ABERTURA E A QUANTIDADE DE LUZ QUE VAI CHEGAR A PELICULA.

RESPOSTA

SIM ☐ NAO ☐ COLOQUE "X" NO LUGAR CERTO

4 - DEFINA "DISTANCIA FOCAL"

RESPOSTA _____

_____

5 - DEFINA PELICULA ORTOCROMÁTICA E PANCROMÁTICA

RESPOSTA _____

_____

_____

_____

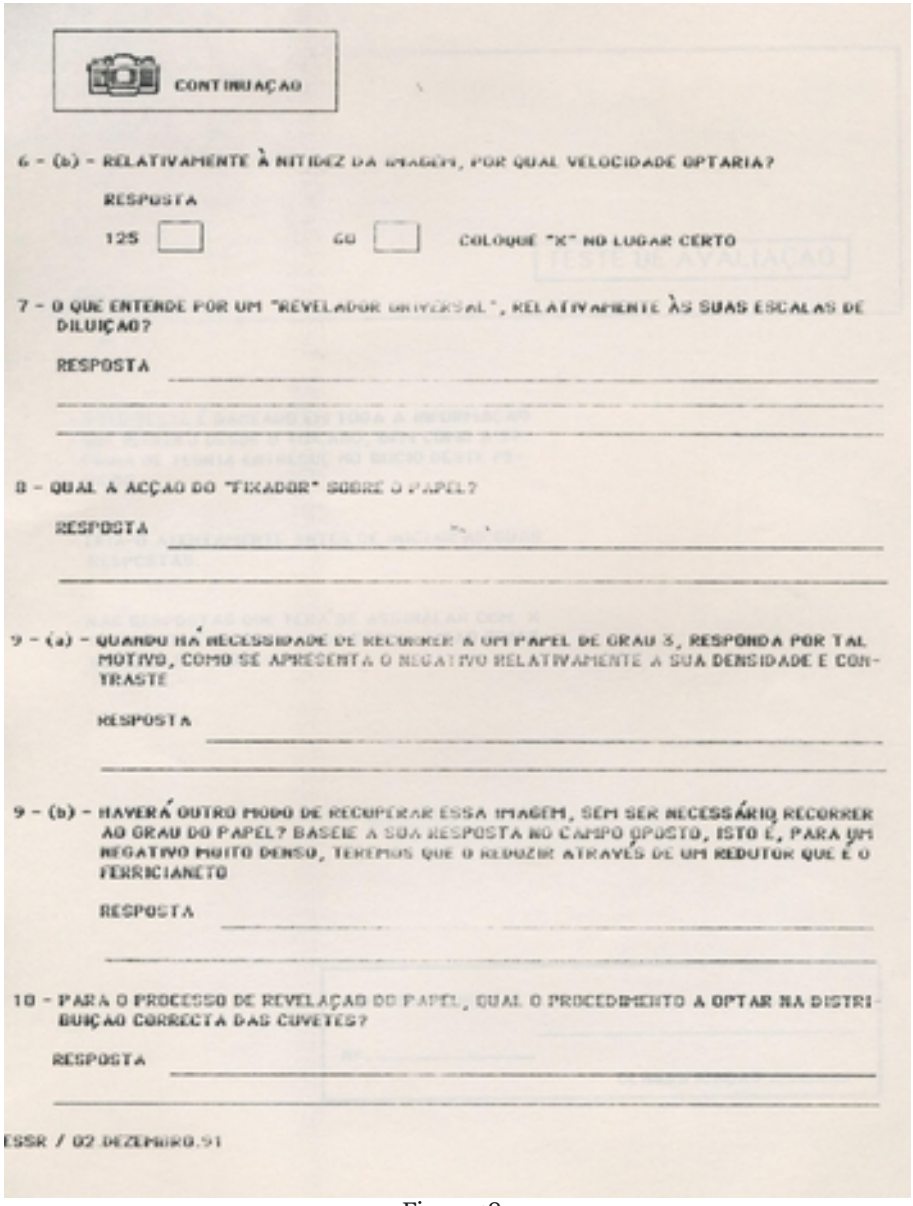
6 - (a) - EM QUAL DAS SITUAÇOES SE OBTEM MAIOR PROFUNDIDADE DE CAMPO

RESPOSTA

125 / 11 ☐ 60 / 11 ☐ MESMA PROFUNDIDADE ☐

COLOQUE "X" NO LUGAR CERTO

Figura 186
ESSR, *Estudos de animação e fotografia*, dezembro 1991, ESSR, Teste dactilografado, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR



CONTINUAÇÃO

6 - (b) - RELATIVAMENTE À NITIDEZ DA IMAGEM, POR QUAL VELOCIDADE OPTARIA?

RESPOSTA

125 ☐ 60 ☐ COLOQUE "X" NO LUGAR CERTO

7 - O QUE ENTENDE POR UM "REVELADOR UNIVERSAL", RELATIVAMENTE ÀS SUAS ESCALAS DE DILUIÇÃO?

RESPOSTA

8 - QUAL A ACÇÃO DO "FIXADOR" SOBRE O PAPEL?

RESPOSTA

9 - (a) - QUANDO HÁ NECESSIDADE DE RECORRER A UM PAPEL DE GRAU 3, RESPONDA POR TAL MOTIVO, COMO SE APRESENTA O NEGATIVO RELATIVAMENTE A SUA DENSIDADE E CONTRASTE

RESPOSTA

9 - (b) - HAVERÁ OUTRO MODO DE RECUPERAR ESSA IMAGEM, SEM SER NECESSÁRIO RECORRER AO GRAU DO PAPEL? BASEIE A SUA RESPOSTA NO CAMPO OPOSTO, ISTO É, PARA UM NEGATIVO MUITO DENSO, TEREMOS QUE O REDUZIR ATRAVÉS DE UM REDUTOR QUE É O FERRICIANETO

RESPOSTA

10 - PARA O PROCESSO DE REVELAÇÃO DO PAPEL, QUAL O PROCEDIMENTO A OPTAR NA DISTRIBUIÇÃO CORRECTA DAS CUVETES?

RESPOSTA

ESSR / 02 DEZEMBRO.91

Figura 187
ESSR, *Estudos de animação e fotografia*, dezembro 1991, ESSR, Teste dactilografado, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Entre a década de oitenta e o início dos anos noventa, materializa-se portanto a autonomização da Fotografia enquanto disciplina no quadro dos Cursos Complementares de Artes Gráficas, a par da afirmação da centralidade do estudante na pedagogia utilizada, com um reforço do ponto de vista pessoal e do incentivo à subjectividade, paradoxalmente encontrando-se ainda as dimensões estéticas e de composição subordinadas ao domínio técnico fotográfico.

O ensino a praticar é exposto nos instrumentos pedagógicos nos seguintes termos, "recrear no aluno o gosto e a sensibilidade pela apresentação de trabalho com o objectivo de o conseguir observar em termos de realização pessoal e motivá-lo para um futuro no âmbito profissional que o deixe disponível a competir no mercado que vai encontrar."

Traduzindo os instrumentos de avaliação uma maior simplificação, tanto em termos da formulação das perguntas como da complexidade dos seus conteúdos, sintetizando Maria Alzira o

contexto expecífico deste ensino da fotografia, "Defendemos o princípio de que a teoria é para o fotógrafo, um meio para alcançar um fim visual. Este meio é válido na medida em que oferece à fotografia um melhor controlo, para atingir aquilo que se pretende dizer, através de imagens." (Monteiro, s/d, p.2)[623]

Desta forma apontando a teoria como um meio para atinguir um fim visual, aliando a fotografia a um contexto de expressão autónomo: o domínio teórico e técnico que permitirá ao fotógrafo comunicar!

Um conjunto de quatro imagens realizadas entre 1930 e 1932 na Escola Industrial Infante D. Henrique, da autoria de Marques Abreu, director do curso de Gravura Química criado em 1930 e docente da disciplina de Tecnologia, cristalizam a materialização visual de um ensino da fotografia pela primeira vez em Portugal assumindo um carácter laico, civil, misto e público.

Inscrevendo-se este curso no seio de um ensino técnico em formulação, cujo objectivo era a formação de profissionais para a indústria gráfica e nele se instalando um quadro formativo no qual a *Fotografia* e em particular, a linguagem técnica fotográfica, foi uma das suas áreas estruturantes, embora nomeada enquanto *Tecnologia*.

A reforma do ensino técnico de 1948, cujos trabalhos decorrem entre 1944 e 1947, distingue as escolas industriais das escolas de artes decorativas, implementando no ensino das artes gráficas os cursos de Fotógrafo de Artes gráficas e Gravador Fotoquímico, desse modo substituindo o curso de Gravura Química.

A transferência das oficinas gráficas da Escola Industrial Infante D. Henrique para a Escola Artes Decorativas Soares dos Reis, decorre na cidade do Porto na década de cinquenta, e parte dos contéudos traçados pela tutela para o curso de Fotógrafo de Artes Gráficas, serão no contexto da EADSR incluídos entre 1949 e os anos sessenta do século XX, no curso de Gravador Fotoquímico, cristalizando-se na sua prática de ensino, uma dualidade entre a centralidade da Fotografia enquanto conteúdo pedagógico e o domínio científico e pedagógico da Gravura Fotoquímica.

Por outro lado, o programa oficial de 1966 sobre os cursos do ensino técnico, irá traduzir o quadro da produção levada a cabo pelos estudantes, em particular nos últimos anos de ensino, e que devia permitir a, "escolha de trabalhos de maior responsabilidade artística e científica".

Sendo igualmente significativa a equivalência governamental estabelecida entre a aprendizagem em meio industrial, "à marcha normal e lógica da aprendizagem habitual das indústrias" e o ensino técnico, aos quais dever-se-iam agregar, "aquela soma de conhecimentos teóricos que habitualmente os profissionais desconhecem, mas que se reputaram indispensáveis para a completa formação de uma aprendizagem que deve ser progressiva e consciente" (República Portuguesa, 1966, pp.229-230) assim como a noção apresentada de uma gradualidade da

623 Incluído no manuscrito "*A fotografia nas Artes gráficas*". Embora não apresentando data, nele se explicita que na disciplina de *Desenho Projectual e Tecnologias d*o curso de Artes Gráficas, no programa do 10.º ano encontram-se os conteúdos de fotografia, apontando-nos portanto para a década de 1980.

aprendizagem dos conhecimentos teóricos em ligação com a prática e a necessidade de adequação deste ensino às características do estudante, de forma a atingir uma aprendizagem considerada consciente.

Quanto à imagem institucional produzida no interior da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis entre os anos cinquenta e os anos sessenta, ela cristaliza a globalidade da oferta pedagógica desta escola, sendo a pose dissimulada em mimetismo de acção, num processo de estilização imagética de um ensino no qual os professores estão ausentes, integrando-se o olhar directo para a câmara e um quadro fixo de pose fotográfica.

Por outro lado, o ensino da fotografia objectivamente praticado nas décadas de cinquenta e sessenta e num contexto onde a Fotografia surge delineada enquanto especialidade, continuará subordinado às artes gráficas nos termos da gravura fotoquímica e assente num paradigma de reprodutibilidade técnica, iniciando-se uma diferenciação entre os conceitos de *fotografia normal* e *fotografia aplicada,* mas dos quais estarão ainda ausentes as questões estéticas e autorais, como as palavras de Maria Alzira Monteiro elucidam, "Na fotografia aplicada à reprodução gráfica a área a fotografar é sempre plana, na fotografia normal os assuntos a fotografar possuem vários planos." (Monteiro, 1966)

No conjunto de instrumentos de avaliação analisados, constatamos a presença da fotografia enquanto componente pedagógica no âmbito do curso de *Gravador Fotoquimíco* exclusivamente sobre uma perspectiva técnica, sendo maioritariamente abordados os seus fundamentos técnicos e os processos físicos e químicos.

Quanto à disciplina de *Oficina de tecnologia,* e embora apresentando um carácter eminentemente prático, os conteúdos ligados à teoria e à história da fotografia são já leccionados e avaliados. Mas não obstante a integração de conteúdos de história da fotografia, a conceptualização em torno da estética assim como a experimentação artística estarão ainda relativamente ausentes, sendo referenciados no programa de 1966 exclusivamente num quadro de *ligação digna com a tradição* e não sendo demonstrável uma linguagem fotográfica exterior à concretização gráfica.

Um conjunto de publicações destinadas ao universo dos profissionais da fotogravura e fotografia, entre as quais o jornal português *Cícero* e as revistas *Fotomecánica* (norte-americana) e *Lettre de Paris* (francesa), aportam igualmente dados sobre este ensino da fotografia enraizado no campo das artes gráficas, o sindicalismo português e as componentes de formação contínua que o caracterizavam.

Sendo possível ponderar o papel destas publicações enquanto instrumentos de emancipação destes profissionais e em particular de Maria Alzira Monteiro face à sua formação inicial, assim como a influência na consolidação de um estilo de vida, atravessado por um enviesamento de classe e género. Observando-se a união de diferentes narrativas em torno da imagem da mulher, a representação de uma prática profissional altamente codificada em termos técnicos e na qual só os homens (e dentre eles, só alguns) são os sujeitos e agentes da actividade

profissional (*Fotomecanica),* uma perspectiva sindical integrada no contexto da luta de classes e na qual as mulheres são ao mesmo tempo referidas como "trabalhadoras das artes gráficas" mas apontando-se a questão da sua sensibilidade (*Cícero*). E ainda, um olhar técnica e culturalmente elaborado mas que não se afasta da representação enviesada de género, mostrando-se as mulheres enquanto "a mãe" ou, no caso de estarem incluídas no mundo laboral da fotografia, enquanto modelos ou assistentes do fotógrafo homem, assumindo estes a centralidade na actividade fotográfica (*Lettre de Paris*).

Por outro lado, entre final dos anos sessenta e 1974, os documentos analisados traduzem uma continuidade em termos de prática pedagógica e institucional, interrompida pela revolução de abril, e que trará mudanças de fundo como podemos observar nas duas formulações de um inquério realizado junto aos estudantes e transcritas num acta de julho de 1975. Traduzindo as perguntas, "achas que o teu curso pode ser útil dentro de uma sociedade socialista?" ou ainda, "como poderá encarar a utilidade do seu curso numa sociedade socialista?", o tom da acção participativa, colectiva e política decorrente da revolução de 25 abril de 1974.

No período entre 1974 e 1975, evidencia-se o repensar do ensino praticado sob a forma de um diálogo entre a escola e um conjunto diversificado de agentes da sociedade civil, governamentais, da indústria e de empresas fornecedoras de material gráfico, numa discussão multi-disciplinar e transversal que permitiria identificar as necessidades reais das empresas do sector, para a partir daí implementar formações específicas.

Considerando-se que os profissionais daí resultantes, seriam integrados pelo tecido empresarial, artístico e artesanal, ponderando-se não só o desenvolvimento de novos produtos em resposta às características do mercado de trabalho como igualmente a possibilidade de pensar alternativas e caminhos diferenciados em termos políticos e de perspectivas de construção social.

No que ao futuro da escola diz respeito, são ainda avançadas duas soluções: a longo prazo, a criação de uma Escola de Artes Gráficas independente (não se definindo a natureza da sua independência) e antevendo-se a necessidade de aprendizagem com modelos já existentes em Espanha e em outros países (Monteiro, 1975, p.4) e numa temporalidade mais curta, a adaptação física dos espaços já existentes, a reestruturação do quadro de professores e uma renovação material do sector à data mais desfazado da realidade do seu tempo e das necessidades da indústria, a fotomecânica.

Formulando-se as questões, "Como ensinar fotografia, como classificar turmas de trinta alunos, qual o rendimento obtido dispondo de tempos, espaços, câmaras, tão limitados? Numa época em que a cor domina quase por completo o amplo campo da reprodução, nem sequer para o preto e branco estamos apetrechados"(*ibidem*, p.2). E face às quais, a conclusão é contundente, "A frustração é completa!"(*ibidem*)

Quanto aos conteúdos pedagógicos inscritos no material escrito de apoio às aulas, numa primeira fase que balizamos entre 1935 - no contexto da Escola Industrial Infante D. Henrique - e

os anos sessenta já no âmbito da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, a química fotográfica ocupa um espaço maioritário na pedagogia, traduzida por centenas de documentos sob o tema *Fórmulas químicas,* segmentados em três eixos processuais: colódio, goma bicromatada e reveladores. Indicando a heterogeneidade de tamanhos, tonalidades de papel, caligrafias e técnicas de escrita utilizadas, que a sua produção aconteceu em temporalidades distintas e por autores diferentes, nos quais incluimos Maria Alzira Monteiro.

No que à década de setenta diz respeito, os documentos de apoio pedagógico, descrevem um ensino da fotografia que privilegia o domínio teórico da técnica assim como o ângulo histórico e cronológico da fotogravura, sendo as referências à história da fotografia explícitas a partir do final da década nos exercícios escritos, provas e exames, e constatando-se uma diferenciação entre a fotografia e a sua aplicação à fotomecânica assim como uma cada vez maior especificação das noções de história e técnica exclusivamente fotográficas.

Até julho de 1975, encontramos provas teóricas sob o nome de tecnologia e provas práticas para os exames de aptidão profissional do curso de gravador fotoquímico. Mas a partir de 1977 são apenas observáveis provas práticas de fotografia para os exames do Curso Complementar de Artes Gráficas, constatando-se uma diferenciação entre a fotografia e a sua aplicação à fotomecânica assim como uma cada vez maior especificação das noções de história e técnica exclusivamente fotográficas.

Ao longo da década de 1970, verifica-se uma transformação das nomenclaturas utilizadas nos instrumentos de avaliação, que por sua vez traduzem uma mudança estrutural. A Fotografia denomina todas as provas ou exames, cessando-se as referências à Fotomecânica ou à Gravura Fotoquímica, mas apenas num dos manuscritos analisados é efectivamente solicitado trabalho exclusivamente do âmbito da "fotografia normal".

E quanto aos exercícios teóricos, encontramos uma maior presença de conteúdos fotográficos nos seus vários domínios técnicos - óptica, física, química, iluminação, tomadas de vista e processos laboratoriais - assim como um espaço crescente para a história da fotografia, não sendo no entanto descritos elementos do domínio estético, passíveis de definir uma concepção da fotografia expressiva para lá do processo prático e/ou reprodutivo.

Em termos da fotografia efectivamente produzida no seio dos percursos pedagógicos da Soares dos Reis, a partir da década de 1970 no âmbito do Curso de Artes Gráficas e segundo Jorge Rego, opera-se uma segmentação entre a "fotografia de fotolito" e a "fotografia para a elaboração de produto", enquadrando-se nesta última a fotografia exterior e de estúdio (Rego, 2022).

Observando-se nas imagens produzidas em aula e nos exames, uma segmentação tangível entre o campo da fotografia de objectos, da paisagem e do retrato, com uma menor expressão dos dois últimos dois géneros fotográficos, evidenciada pelo reduzido número de imagens e pelos parcos ou inexistentes textos a eles alusivos.

Numa escola primeiramente industrial, posteriormente de artes decorativas, secundária e

por fim artística, será pela fotografia de objectos que irá perpassar a construção teórica e prática do seu ensino da fotografia, cristalizada no binómio conceptual expresso pela diferenciação entre "fotografia aplicada" e "fotografia normal".

Quanto ao conceito de *"fotografia de fotolito",* consideramo-lo conceptualmente próximo da denominação *Fotografia aplicada* utilizada nos instrumentos de avaliação desde o curso de Gravador Fotoquímico, e estabelecemos uma analogia entre a "fotografia para elaboração de produto" (Curso de Artes Gráficas) e o conceito de *Fotografia normal* (curso de Gravador Fotoquímico).

Sendo estes dois conceitos - *fotografia normal* e *fotografia aplicada* - explicitados da seguinte forma por Maria Alzira Monteiro, "Na fotografia aplicada à reprodução gráfica a área a fotografar é sempre plana, na fotografia normal os assuntos a fotografar possuem vários planos." (Monteiro, 1966).

Quando é considerada *aplicada*, a fotografia é pensada enquanto elemento e etapa do processo de reprodução gráfica, podendo consoante o narrador e o período temporal enquadrar-se igualmente sob a denominação de fotografia de fotolito. E ao ser definida enquanto, "a área a fotografar como sempre plana", estreita o eixo de possibilidades materiais passíveis de serem o sujeito desta prática fotográfica, concentrando-se a fotografia aplicada ao contexto da reprodução de objectos bidimensionais (papéis, clichés e cartazes).

Por sua vez, mesmo quando é assumida na sua dimensão de *normal,* vindo posteriormente a ser considerada enquanto "fotografia para a elaboração de produto", a sua natureza e ontologia são ponderadas a partir de um espaço de determinismo técnico expresso na definição, "na fotografia normal os assuntos a fotografar possuem vários planos".

E embora seja possível afirmar a existência de uma certa autonomia da fotografia ou pelo menos, de uma vontade de autonomia da fotografia quando é pensada enquanto *normal*, o espectro da sua acção é no entanto delineado em função do tipo de assuntos representados, definidos em função da sua materialidade (possuir vários planos) e não em termos temáticos, não sendo seguida a lógica classificativa dos géneros oriunda da pintura (retrato, paisagem, natureza-morta) ou de pertença ou filiação a correntes e movimentos artístico-fotográficos.

Por outro lado, quando surge perspectivada enquanto *fotografia normal*, essa produção alberga em si um desejo de autonomia, servindo ainda um outro meio e prática, o da comunicação gráfica, expresso na definição utilizada no seio da escola, em particular a partir do final dos anos oitenta, de "fotografia para elaboração de produto".

Mas não obstante os objectivos e constrangimentos formais desta f*otografia normal,* no interior da produção escolar observamos traços de uma experimentação fotográfica que revela autoria e afirmação estética, a par de uma questão de difícil parametização que surge verbalizada nas propostas de trabalho: a essência do estudante da escola artística da qual aparentemente pode decorrer e depender, a produção artística!

A discussão sobre o fotograma, que Marcel Natkin enceta no final da década de cinquenta do século XX e que será alargada por Peter Tausk vinte anos mais tarde, permitirá a Maria Alzira Monteiro não só um movimento de identificação como também uma síntese entre o seu percurso académico e profissional e os universos técnicos e estéticos do desenho, da gravura e impressão, e o papel assumido pela fotografia no estabelecer de pontes entre estas práticas.

Quanto à aplicação pedagógica do fotograma, será materializada por Maria Alzira Monteiro num manuscrito de 18 de novembro de 1977, posicionando-se esta experimentação em proximidade conceptual com a fotografia de objectos, num contexto neo-pictorialista e formalista desenhado em detalhe por Marcel Natkin e não perdendo de vista o recorte teórico traçado por Lucia Moholy.

Por outro lado, a publicação de 1980 *A Camoniana,* revela um paradoxo no quadro institucional da EADSR. Tanto a sobreposição do desenho gráfico face à imagem fotográfica como a opção de nomear os autores da produção fotográfica de forma colectiva e anónima por oposição à identificação personalizada dos responsáveis de todas as outras áreas envolvidas na produção deste catálogo, permite-nos afirmar que a este momento e institucionalmente, a ligação entre Fotografia e autoria não surge como evidente, ao contrário do que era a prática seguida pela escola desde os anos cinquenta.

Paralelamente, entre a década de 1980 e o início dos anos noventa, materializa-se a autonomização da Fotografia enquanto disciplina no quadro dos Cursos Complementares de Artes Gráficas, a par da afirmação da centralidade do estudante na pedagogia e de um reforço do ponto de vista pessoal e do incentivo à subjectividade, encontrando-se paradoxalmente as dimensões estéticas e de composição ainda subordinadas ao domínio técnico fotográfico.

O ensino a praticar é exposto nos instrumentos pedagógicos nos seguintes termos, "recrear no aluno o gosto e a sensibilidade pela apresentação de trabalho com o objectivo de o conseguir observar em termos de realização pessoal e motivá-lo para um futuro no âmbito profissional que o deixe disponível a competir no mercado que vai encontrar." Sendo igualmente apontada a necessidade de não criar, "desfazamento entre a captação da imagem, o laboratório e a teoria propriamente dita", mantendo os conceitos teóricos, técnicos e práticos próximos da realidade material dos estudantes, de forma a facilitar a sua apreensão.

E embora a questão técnica mantenha centralidade neste ensino, vemo-la associada a um discurso pedagógico motivacional que releva da constatação da possibilidade de dispersão dos estudantes face ao peso pedagógico da teoria e da técnica.

Na prática laboratorial, a introdução da experimentação em torno dos fotogramas, solarizações e viragens abre igualmente espaço a um enquadramento de subjectividade que começa igualmente a ler-se nos programas, traduzido por palavras como *sensibilidade, gosto* e *realização pessoal,* constatando-se também nos instrumentos de avaliação do final dos anos oitenta, uma maior simplificação tanto na formulação das perguntas como na complexidade dos conteúdos

avaliados.

Maria Alzira Monteiro por sua vez, sintetiza o contexto expecífico deste ensino da fotografia ao afirmar, “Defendemos o princípio de que a teoria é para o fotografo, um meio para alcançar um fim visual. Este meio é válido na medida em que oferece à fotografia um melhor controlo, para atingir aquilo que se pretende dizer, através de imagens.“ (Monteiro, s/d, p.2).

Apontando desta forma a teoria como um meio para atinguir um fim visual, aliando a fotografia a um contexto de expressão autónomo e expressando como o domínio teórico e técnico permitirá ao fotógrafo atingir um objectivo: comunicar!

CONCLUSÃO

Que novos movimentos se profilam nas dinâmicas teóricas e materiais que consubstanciam esta tese: Fotografia, Ensino e o sujeito Mulheres?

Que fazer mais ou ainda, com os passados em memória e os futuros possíveis e que papel assumirá a fotografia neste contexto de reflexão e mudança: registo, testemunho, militância, intervenção?

Que conclusões tirar do questionamento em torno da educação enquanto ferramenta de politização, e da ligação que os diferentes modelos políticos educativos estabelecem entre os indivíduos e o colectivo?

Que movimento promover no trabalho que cruza arquivo, fotografia, narrativa, memórias públicas e privadas? E como dar voz aos sujeitos afastados da polaridade poder na narrativa colectiva, integrando o elemento colaborativo enquanto ferramenta de construção de sentido?

> Como o poder seria sem dúvida agradável e fácil de desmantelar, se se limitasse a vigiar, espiar, surpreender, proibir e punir; mas incita, suscita, produz; não é apenas olho e ouvido; faz agir e falar.
> (Foucault, 2018, p. 123)[624]

Não obstante a perversão existente na possibilidade das estruturas de poder não se acantonarem ao controlo, suspensão e punição, impulsionando igualmente - tal como sintetizado por Michel Foucault - a acção ou pelo menos uma certa agitação e produção de discurso, ponderamos nestas palavras finais, mesmo assim e por isso mesmo, a importância da acção sobre o à-frente, baseada na reflexão sobre o passado.

Desde a sua génese e a cada momento histórico, a fotografia nas suas múltiplas dimensões de prática imagética, ensino e produção de caractér teórico, histórico e crítico, materializou narrativas diferenciadas em termos políticos e ideológicos, alternando também ela, inclusão e exclusão de sujeitos, num conjunto de histórias colectivas com declinações imbricadas de classe, género e raça.

Michel Poivert procura responder à questão do que constitui uma contra-cultura na era da imagem em circulação na rede mundial de computadores[625], considerando que neste momento pós-digital, impõe-se a materialidade, numa aliança que deverá acontecer entre a fotografia, a poesia e um activismo militante próximo do pensamento ecológico, nela imbricando-se experimentações que unam a fotografia a materiais rudimentares e integrando processos alternativos fotográficos e práticas artesanais[626].

624 Michel Foucault, *O que é um autor?* (Lisboa: Vega, 2018).

625 Michel Poivert, *Contre-Culture Dans La Photographie* (Paris: Textuel editions, 2022).

626 Ecosofia, neologismo que liga ecologia e filosofia, conceito desenvolvido pela filósofa Arne Næss no início dos anos sessenta e igualmente defendido por Felix Gatarri, assentando numa necessidade de regresso a valores menos produtivos, numa perspectiva a

Por outro lado, da investigadora chilena Andrea Josch Krotk[627], e numa abordagem que ainda assim parece colocar os movimentos sociais de resistência num espaço exterior ao conflito e ao confronto, retemos a necessidade de uma nova historiografia da fotografia na qual se pensem as imagens num contexto de alteração das relações íntimas e sociais, em narrativas que se projectem para lá de um espaço de conhecimento antropocêntrico, do racismo sistémico, da pressão do eixo geopolítico norte atlântico e do extractivismo.

Em C*ollaboration: A Potential History* (2024), Laura Wexler, Susan Meiselas, Ariella Azoulay, Wendy Ewald e Leigh Raiford[628] desenvolvem uma história potencial ou historiografia em potência, pelo prisma de um devir que não está fechado ou determinado, considerando a história do que podia ser ou poderá ser, na análise colaborativa de um conjunto de cerca de cem projectos fotográficos produzidos entre 1860 e o agora, refutando a noção do fotógrafo como um interveniente solitário e procurando tornar visível a rede de trocas e interacções existente entre todos os intervenientes do evento fotográfico[629].

Cristalizando os capítulos desta obra, T*he photographed person was always there*, *Reshaping the authorial position, Iconization is preceded by collaboration, Potencializing violence*, *When a Community is at Stake, Photography preserves sovereign history as incomplete* e ainda C*o-archiving,* a declinação de uma historiografia fotográfica que se afirma política!

Integramos ainda as reflexões apresentadas em *Art: genre féminin- actes de colloque"*[630] decorrentes do questionamento em torno de, "uma nova estética feminista, no sentido filosófico do termo, que permita considerar as artes e os artistas marginalizados por um discurso estético restritivo e inaplicável a certas formas e gestos artísticos."(2021, p.7)[631] Integrando a investigação feminista-queer, a alteridade homem, a escrita e a representação através de um olhar feminino, o espaço da mediação cultural após o fenónemo #MeToo e a dimensão do comissariado feminista, mas da qual retemos ainda a declinação dos espaços de acção que necessitam de desconstrução neste pensamento de uma nova estética feminista - a casa enquanto domínio feminino, o espaço público e as artes gráficas, o espaço do museu e nele a paridade homem-mulher, o espaço físico e a dimensão do corpo artístico-manifesto, o espaço numérico e a rede como dimensão de ativismo -, e

---

nosso ver apolitizada e que centra no individuo o espaço da acção de transformação.
Entrevista a Michel Poivert, disponível em http://ecorev.org/spip.php?article479, consultada a 25.11.24.

627 Investigadora, fotógrafa e curadora chilena.
Disponível em https://arte.udp.cl/persona/andrea-josch/, consultado a 21 de novembro de 2024.

628 Azoulay, Ariella Aïsha, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford e Laura Wexler. 2024. *Collaboration: A Potential History of Photography*. Londres: Thames & Hudson.

629 No primeiro dia do congresso WOPHA que decorreu sob o título "How photography teaches to live now" , Laura Wexler, Susan Meisela e Wendy Ewald apresentaram o livro saído deste projecto, considerando que o conceito de história potencial deriva do pensamento de Ariella Azoulay.
Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4i9vrhrtEHs&t=17803s , consultado a 21 de novembro de 2024.

630 Livro produzido pela *AWARE – Archives of women artists research &Exibitions*, reflectindo o colóquio com o mesmo título organizado pelos estudantes do mestrado *Sciences et tecnniques* de l'Exposition de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne entre 2017 e 2018.
AWARE. *Art: Genre féminin* (Actes de Colloque). 2021. Paris: AWARE-Archives of Women Artists Research & Exhibitions / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

631 Citação original, "une nouvelle esthétique féministe, au sens philosophique du terme, qui permette de prendre en compte des arts et des artistes laissés en bord de route par un discours estéthique cloisonnant et inapplicable à certaines formes et à certains gestes artistiques."
AWARE. *Art: Genre féminin* (Actes de Colloque). 2021. Paris: AWARE-Archives of Women Artists Research & Exhibitions / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

ainda, a análise da educação e a ligação entre o acesso às escolas artísticas e o reconhecimento profissional das mulheres no seu conjunto, fechando assim o contexto referencial da nossa própria investigação.

Nos corredores da Escola Artística Soares dos Reis, uma narrativa centrada na antiguidade do seu ensino é visível na materialidade dos objectos e instrumentos exibidos e que traduzem esse caminho histórico, não existindo no entanto espaço (por opção ou falta de elementos compilados) para a identificação das figuras e práticas que efectivamente construiram o percurso histórico da sua pedagogia fotográfica.

A existência actualmente nesta instituição, de um departamento de fotografia com autonomia de acção, importantes condições humanas e técnicas e que mantém um foco no elemento analógico a par do trabalho com o universo digital, constitui uma continuidade face ao trabalho levado a cabo por Maria Alzira Monteiro e pelos professores que a sucederam como Jorge Rego.

Por outro lado, a noção do *estudante da escola de arte,* que se afirma nesta escola nos anos setenta como argumento potencialmente engendrador de artisticidade à produção fotográfica, constitui hoje ainda uma matriz partilhada por professores e estudantes: a pertença a uma escola secundária que não é como as outras, porque é uma escola de arte[632]. Assumindo o ensino da história da fotografia e da teoria fotográfica (correntes e géneros fotográficos) um papel central nos actuais percursos académicos em torno da fotografia, permitindo a integração dos estudantes no fluxo global da fotografia contemporânea, na qual tanto o conhecimento teórico como o questionamento crítico sobre a obra que se produz desempenham um papel central.

Quanto à experimentação fotográfica, via estruturante no percurso de Maria Alzira Monteiro, encontra igual preponderência no tempo presente na pedagogia da escola, sendo concretizada na produção de fotogramas, nos processos fotográficos alternativos e na ligação com as restantes componentes educativas da escola (audiovisual, artes plásticas e cénicas), simbolizando a filiação no ensino e pesquisa levados a cabo por Maria Alzira Monteiro, caracterizados pela transversalidade de práticas.

Por outro lado, o elemento técnico-prático vital para Maria Alzira Monteiro enquanto estudante e mestra, constitui hoje ainda um pilar deste ensino da fotografia assim como o binómio pedagógico "fotografia aplicada" e "fotografia normal", sustentação conceptual da prática fotográfica actual dos cursos de Design e Comunicação Audiovisual, embora não sendo referidos enquanto conceitos normativos.

Por último, algumas das questões consideradas pelos docentes de fotografia como estruturantes deste ensino, inscrevem-se num movimento de continuidade com a pedagogia

632 Vertido na comunicação "Ensino da Fotografia em Portugal- Escola Artística Soares dos Reis", apresentada em outubro de 2017 no festival IRI, e que traduzia a especificidade da fotografia no contexto das artes visuais, integrando uma contextualização histórica e técnica assim como as práticas e reflexões dos professores dos departamentos de Fotografia e Artes Gráficas.
Debate sobre o Ensino da Fotografia em Portugal realizado no festival IRI – Imagens do Real Imaginado (Instituto Politécnico do Porto), outubro de 2017. Disponível em: https://issuu.com/esmad_pporto/docs/programa_iri2017 e https://www.esmad.ipp.pt/noticias/imagens-do-real-imaginado-travessias, consultados a 16 de setembro de 2024

aplicada e defendida por Maria Alzira Monteiro: a manutenção de um ensino artístico especializado transversal em termos de conhecimento e personalizado no acompanhamento ao estudante (prática cristalizada nos documentos institucionais desde o final dos anos quarenta), o não perder de vista a especificidade da fotografia num contexto abrangente das artes visuais assim como a manutenção da fotografia analógica ao longo do percurso pedagógico, por permitir enquanto metodologia de ensino, abordar a imagem nos seus diversos vectores, estabelecendo as pontes cognitivas necessárias, inclusive com as ferramentas digitais.

Um caminho possível para a efectiva filiação pedagógica, científica e artística entre o ensino hoje praticado com o desenvolvido por Maria Alzira Monteiro, seria a divulgação da biografia da mestra e da sua prática de ensino da fotografia (porventura num manual teórico-técnico contendo as pesquisas, os apontamentos pedagógicos, as anotações técnicas, os trabalhos teóricos, assim como uma selecção comentada das fórmulas químicas) a par de propostas de práticas exploratórias de investigação e criação a partir desse material, a realizar com e pelos jovens estudantes.

Uma contribuição para a identificação do ponto nodal do ensino da fotografia nesta escola, permitindo o encontro e diálogo entre o trabalho da mestra Maria Alzira Monteiro e as dinâmicas, inquietações e percursos dos actuais estudantes, numa afirmação próxima das suas palavras sobre o imperativo de inscrição da escola na vida, abrindo-se assim espaço para o confronto, o questionamento e a criação de novas narrativas!

Esta tese foi redigida segundo a norma ortográfica anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

BIBLIOGRAFIA
Consultada ou referenciada

I. LIVROS - Teoria, História, Técnica, Literatura

Abreu, Marques. 1935. *O ensino das artes gráficas*. Porto: Oficinas Marques Abreu.

_____. 1936. *Necessidade de um ensino profissional*. Porto: Oficinas Marques Abreu.

_____. 1941. *Subsídios para a organização dos trabalhos de fotogravura.* Porto: Imprensa das Oficinas de Fotogravura Marques Abreu.

_____. 1942. *O ensino das artes do livro.* Porto: Oficinas Marques Abreu.

Amado, João. 2014. *Manual de Investigação Qualitativa em Educação*. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra.

Betâmio Almeida, Alfredo, J. Plácido Santos e M. Mendes dos Santos. [1971?]. *Educação pela arte na escola primária – guia didáctico*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional /Direcção Geral e Ensino Primário.

Alves, Ivone, Margarida Maria Ortigão Ramos, Maria Madalena Garcia, Maria Olinda Alves Pereira, Maria Paula Lomelino e Paulo Coelho Nascimento. 1993. *Dicionário de terminologia arquivística*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Alves, Luís, Pedro Rodrigues Sousa, Teresa Tourrinha Morais e Francisco Miguel Veloso Araújo. 2009. *Ensino Técnico (1756-1973)*. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação.

Aware. 2021. *Art: Genre féminin (Actes de Colloque)*. Paris: AWARE-Archives of Women Artists Research & Exhibitions / Université Paris 1 Panthéon -Sorbonne.

Aware. 2023. *Faire Oeuvre: La formation et la professionalisation des artistes femmes aux XIXe et XXe siécles (Actes de Aolloque)*. Paris: AWARE - Archives of Women Artists Research & Exhibitions.

Arendt, Hannah. 2001. *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'água.

Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. Nova Iorque: Zonebooks.

Azoulay, Ariella Aïsha. 2019. *Potential History: Unlearning Imperialism*. Londres: Verso.

Azoulay, Ariella Aïsha, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford e Laura Wexler. 2024. *Collaboration: A Potential History of Photography*. Londres: Thames & Hudson

Baldacchino, John. 2019. *Art as Unlearning: Towards a Mannerist Pedagogy*. Nova Iorque: Routledge.

Barreno, Isabel. 1985. *O falso neutro, um estudo sobre a discriminação sexual no ensin*o. Lisboa: Edições Rolim.

Barthes, Roland. 1989. *Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

_____. 1980. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70.

Bate, David. 2009. *Photography the key concepts*. Oxford: Berg.

_____. 2023. *Photography after postmodernism: Barthes, Stieglitz and the art of memory*. Nova Iorque: Routledge.

Batchen, Geoffrey. 1997. *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge, MA: MIT Press

Beauvoir, Simone de. 1967. *Segundo Sexo: 2 - A Experiência vivida*. São Paulo: Difusão europeia do livro.

_____. 1982. *Balanço Final*. Lisboa: Livraria Bertrand.

_____. 2001. *Le Deuxième Sexe, vol. I: Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.

_____. 2022. *O existencialismo e a sabedoria das nações*. Lisboa: A Bela e o Monstro/Rapsódia Final, Público - Comunicação Social SA.
Becker, Howard Saul. 2010. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
Benjamim, Walter. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água Editores.
_____. 2013. *Petite Histoire de la photographie*. Paris: Éditions Allia.
Bentes, Joaquim António. 1866. *Tratado theorico e prático de photografia*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira
Berger, John. 1982. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
Bergson, Henri. 2001. *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70.
Bloch, March. 2018. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin.
Botelho, Fernanda. 2017. *Esta noite sonhei com Brueghel*. Lisboa: Abysmo.
Bourdieu, Pierre e Passeron, Jean Claude. 1978. *A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Lisboa: Editorial Vega.
Bouteldja, Houria. 2023. *Beaufs et barbares: Le parti du nous*. Paris: La Fabrique éditions.
Butter, Judith. 2017. *Problemas de género*. Lisboa: Orfeu Negro.
Caetano, Fernando Pereira. 2012. *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis: O Ensino Técnico Artístico no Porto durante o Estado Novo (1948-1973)*. Porto: Universidade Porto Editorial.
Calvário, Esmeralda. 1967. *Noções de História da Arte 1ª Parte*. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis
Canhão, Manuel. 1952. *Nos domínios da arquitectura do livro*. Lisboa: Grémio Nacional dos Industriais Gráficos.
Caraça, Bento de Jesus. 2021. A *cultura integral do indivíduo problema central do nosso tempo*. Lisboa: Edições Avante.
Cardim, José Eduardo de Vasconcelos Casqueiro. 2005. *Do ensino industrial à formação profissional: As políticas educativas de qualificação em Portugal II volume*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas .
Carvalho, Rómulo de. 1976. *História da Fotografia: ciência para gente nova*. Coimbra: Atlântida Editora, S.A. R. L.
_____. 2001. *História do Ensino Em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Cunhal, Álvaro. 1996. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho.
_____. 2002. *O partido com paredes de vidro*. Lisboa: Edições Avante.
Guimarães, Bertino Daciano R. S. Pedro de Figueiredo Ferreira. 1955. *O Pedagogo e o Artista*. Porto: Tipografia Sequeira.
Dacier, Émile. 1944. *La gravure française*. Paris: Larousse.
D'Avila, Artur Lobo. 1935. *Esmaltes Artísticos e industriais*. Lisboa: Livraria Editora.
Davane, Alphonse. 1888. *La photographie- Traité théorique et pratique*. Paris: Gauthier-Villars et fils, imprimeus-libraires.
Dean, Jodi. 2021. *Camarada*. São Paulo: Boidotempo.
Deusdado, Manuel Ferreira. 1909. *Educadores portuguêses*. Coimbra: F. França Amado.
Derrida, Jacques. 2021. *Espectros de Marx*. Coimbra: Palimage/Terra Ocre Edições.
Dubois, Philippe . 1992. *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega.
Eichorn, Kate. 2013. *The archival turn un feminism: outrage in order*. Filadélfia: Temple University Press.

Edwards, Elizabeth. 2012. *The Camera as historian: Amateur photographers and historical imagination, 1885–1918*. Durham: Duke University Press.
Ernaux, Annie e Marie, Marc. 2005. *L'usage de la photo*. Paris: Éditions Gallimard.
Escola de Artes decorativas Soares dos Reis. *Escola Secundária Soares dos Reis centenário 1885-1985*. Porto, EADSR
Erika, e Guida. 1942. *Voyage autour d'un appareil photo*. Paris: Prisma.
Guedes, Nobre. 1936. *Ensino Técnico Profissional: Discurso Proferido pelo Engenheiro Nobre Guedes a Propósito do Projeto de Lei Número 61*. Porto: Escola Industrial Infante D. Henrique.
Fanon, Frantz. 2022. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Lisboa: Letra Livre.
Farge, Arlette. 1999. *Lugares para a História*. Lisboa: Teorema.
Fernandes, Rogério. 1979. *Pedagogia portuguesa contemporânea*. *L*isboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros.
Flusser, Vilém. 2002. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
Foucault, Michel. 1969. *L'archeologia du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
_____. 2018. *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
Frade, Pedro Miguel. 1992. F*iguras de espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa.
França, José-Augusto. 1996. *História, que história*. Lisboa: Edições Colibri.
_____. 2010. *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
Freire, Paulo. 1972. *Pedagogia do oprimido*. Porto: Edições Afrontamento.
Gameiro, Fernando L.. 2012. *A Política Educativa do Estado Novo: O Ensino Secundário Liceal*. Évora: Cidehus.
Garrisi, Marina. 2024. *Découvrir Lénine*. Paris: Éditions Sociales.
Gedeão, António. 1996. *Poesia Completa*. Lisboa: Edições João Sá da Costa Lda.
Gil, José. 2004. *Portugal, hoje: O medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
Ginzburg, Carlo. 2016. *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Indícios e método científico*. Porto: Deriva.
Glissant, Édouard. 2011. *Poética da relação*. Porto: Porto Editora.
Godey, Abigail S. 1991. *Photography At The Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press
Gramsci, Antonio. 1974 . *Teoria Teoria Teoria: Obras Escolhidas volume II*. Lisboa: Editorial Estampa.
_____. 1999. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
_____ e Neves, Rita. 2012. *Gramsci- A cultura, os subalternos, a educação*. Lisboa: Edições Colibri.
Grácio, Sérgio. 1986. *Política Educativa como tecnologia social - As reformas do Ensino Técnico de 1948 e 1983*. Lisboa: Livros Horizonte.
Greenberg, Clement. 1993. *The collected essays and criticism. Volume 4: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Chicago: The University Chicago Press.
Habermas, Jürgen. 2006. *O futuro da Natureza humana- A caminho de uma eugenia liberal*. Coimbra: Edições Almedina S.A.
Han, Byung- Chul. 2015. *Psicopolítica: Neoliberalismo e novas técnicas de poder*. Lisboa: Relógio D'Água.
Huber, Winfried, Herman Piron e Antoine Vergote. 1988. *A psicanálise Ciência do Homem*. Lisboa: Livros do Brasil

Illich, Ivan. 1985. *Sociedade sem escolas*. Petropólis: Vozes.
Jaguaribe, Helio. 2001. *Um estudo crítico da História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
Jorge, Alice e Gabriel, Maria. 1986. *Técnicas da gravura artística*. Lisboa: Livros Horizonte.
Juteau, Jacques, and Mireille Juteau. 1976. *Les Émaux*. Paris: Solar.
Kaufmann, Arnold e Pezê, Jacques. 1978. *Sub-homens e supermáquinas*. Lisboa: Editorial Pórtico.
Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da plantação- episódios de racismo quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.
Laclau, Ernesto. 2001. *Emancipação e Diferença*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Lamas, Maria. 2022. *Mulheres da minha terra*. Lisboa: A Bela e o Monstro/ Público.
Lamas, Maria, e Teixeira de Pascoaes. 1950. *Duas conferências em defesa da paz*. Lisboa: Livraria Sá da Costa. Edição fac-similada, Lisboa: A Bela e o Monstro, 2023.
Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et Mémoire*. Paris: Gallimard.
Lisboa, Irene. 1946. *Inquérito ao Livro em Portugal, Parte II: A Arte do Livro*. Lisboa: Seara Nova.
Lopes, Conceição. 2004. *Ludicidade humana, contributos para a busca dos sentidos do Humano*. Aveiro: Universidade Aveiro.
Lopes, Victor Silva. 1991. *Iniciação ao jornalismo audiovisual. Lisboa:* Quid Juris - Sociedade Editora, Lda
Lucena, Manuel de. 1976. *A Evolução do Sistema Corporativo Português, Volume II: O Marcelismo*. Lisboa*:* p&r Perspectivas e realidades.
Lukács, Georg. 1960. *Realismo e Existencialismo*. Lisboa: Arcádia
Luxemburg, Rosa. 2022. *Reforma ou Revolução*. Lisboa: A bela e o monstro/Rapsódia Final.
Macedo, Ana Gabriela e Amaral, Ana Luísa (org.). 2005. *Dicionário da crítica feminista*. Porto. Edições Afrontamento.
Macedo, Ana Gabriela, org. 2002. *Género, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
Magalhães, Justino. 2011. *O mural do tempo: manuais escolares em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.
Magalhães Basto, Artur e Pacheco, Mário, 1955. *Marques Abreu e a sua obra*. Porto: Edições Marânus.
Malraux, André.1958. *A condição humana*. Lisboa: Livros do Brasil. (tradução Jorge de Sena)
_____. 2021. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.
Maia, Pedro Santos. 2024. *Quem pode ser no mundo tão quieto?- Uma introdução ao pensamento de Marx*. Lisboa: Edições Avante.
Maugham, William Somerset. [s/d]. *Servidão Humana*. Lisboa: Livros do Brasil.
Maurier, Daphne du. [s/d] . *Rebecca*. Lisboa: Livros do Brasil.
Manso, Paiva (coord.) . 1928. *Anuário da Escola Industrial do Infante D. Henrique*. Porto: Oficinas Gráficas da Escola Industrial do Infante D. Henrique.
Marner, Terence St. John. 1999. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Ediçoes 70
Marques, Eduardo Serafim. 1972. *Apontamento da tecnologia do impressor tipográfico*. Porto: Escola Artes Decorativas Soares dos Reis.
Marques, Susana Lourenço. 2018. *Esther um laboratório de fotografia*. Porto: Dafne Editora
Matoso, António Gonçalves. 1942. *Os artistas mecânicos na construção do Império*. Lisboa: Grémio

Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura.
McCary, James Leslie. 1980. *A sexualidade humana*. Coimbra: Livraria Almedina
Mélenchon, Jean-Luc. 2022. *L'avenir en commun*. Paris: Éditions du Seuil
Melo, Helena Pereira de. 2017. *Os direitos das mulheres no Estado Novo: A segunda Grande Guerra*. Coimbra: Almedina.
Ministério da Educação e Investigação Científica. 1975. *Educação Visual: Organização Formal*. Lisboa: Ministério da Educação e Investigação Científica.
Millenet, Louis-Élie. 1950. *Manuel pratique de l'émaillage sur métaux*. Paris: Dunod.
Miranda, Tércio. 1955. *O ensino da fotogravura e as técnicas das artes gráficas*. *P*orto: Oficinas gráficas O Primeiro de Janeiro.
Moholy, Lucia. 1939. *A hundred years of photography 1839-1939*. Harmondsworth: Penguin Books Limited.
Mónica, Maria Filomena. 1968. *Educação e Sociedade no Portugal de Salazar*. Lisboa: Presença.
Moita, Luis. 1938. *Escola Profissional de Tipografia de Bruxelas e o ensino técnico dos gráficos em Portugal*. [s.l.: s.n.]. Tip. da Empresa do Anuário Comercial.
Montagu, Ashley. 1972. *Introdução à antropologia*. São Paulo: Editora Cultrix.
Mouffe, Chantal. 2019. *Por um populismo de esquerda*. Lisboa: Gradiva.
Moura, Virgínia. 2015. *Mulher de Abril: Álbum de Memórias 1915-2015. Edição comemorativa do centenário do nascimento*. Lisboa: Edições Avante.
Munari, Bruno. 1977. *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
_____. 1978. *A arte como oficio*. Lisboa: Editorial Presença.
Namias, Rodolfo. 1913. *I moderni processi fotomeccanici*. Milão: Ultivo Hoepli Editore-Libraio della Real Casa.
_____. 1925. *La fotografia em colores*. Paris: Casa editora Bailly- Bailliere. S.A..
_____ 1926. *Procedimientos de ilustración gráfica- fotograbado, fototipia-fotolitografia, heliograbado*. Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliere.
Natkin, Marcel. 1950. *Los Trucos en fotografia*. Barcelona: Editorial Omega.
Navarre, Maude (ed.). 2022. *La grande histoire du féminisme: La force d'une idée*. Auxerre: Auxerre Editions.
Neves, José (coord.). 2013. *Álvaro Cunhal Política, História e estética*. Lisboa: Tinta da China.
Neto, Pedro Leão e Silva, Olivia Marques da (coord.) .(2024). *Contrast III: A fotografia no ensino superior*. Porto: Scopio Editions.
Nery, Rui Vieira e Almeida, Inês Thomas (coord.). 2023. *Vamos correr riscos- textos escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão*. Lisboa: Tinta da China.
Nin, Anaïs. 1995. *Fala uma mulher*. Lisboa: Incursões.
Nunes, Natália. 1955. *Autobiografia de uma mulher romântica*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
_____. 1981. *Memórias da escola antiga*. Lisboa: Didáctica editora.
Nunes, Maria Teresa Alvarez. 2007. *Género e Cidadania nas Imagens de História*. Lisboa: CIG (Comissão para a Igualdade de Género, Presidência do Conselho de Ministros).
Nóvoa, António (org.). 2013. *Vidas de Professores*. Porto: Porto Editora.
O problema do ensino técnico e as artes gráficas em Portugal, vistos através da correspondência trocada entre a Direcção Geral do Ensino Técnico e o Grémio Nacional dos Industriais Gráficos. 1952. Lisboa:

Grémio Nacional das Indústrias Gráficas.
Ministério da Educação. 1990. *O Passado da Escola - O Futuro do Ensino*. Lisboa: Ministério da Educação
Panofsky, Erwin. 1986. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa.
Pavão, Luis. 1997. *Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
Pellegrin, Nicole. 2021. *Écrits féministes de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*. Paris: Éditions Flammarion.
Pedro, Manuel. 1946. *Os caracteres de imprensa e a tipografia científica.* Lisboa: Imprensa Moderna, Lta.
_____. 1948. *Dicionário técnico do tipógrafo*.Lisboa: Imprensa Moderna, Lta.
_____. 1952. *O homem, a mulher e a criança através dos tempos*. Lisboa: Imprensa Moderna, Lta.
Pimentel, Irene Flunser. 2001. *História das organizações femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas & Debates.
Pinheiro, Eduardo coord. 1946. *Guia ortográfico da Língua Portuguesa.* Porto:Livraria Figueirinhas.
Pinho, António Costa, coord. 2015. *História contemporânea de Portugal 1808-2010: volume 5 - A busca da democracia: 1960-2000*. Madrid e Lisboa: Fundação Mapfre e Penguin Random House Grupo Editorial unipessoal, Lda.
Pintassilgo, Maria de Lourdes. 1980. *Sulcos do nosso querer comum.* Porto: Afrontamento.
Poivert, Michel. 2022. C*ontre-Culture Dans La Photographie.* Paris: Textuel editions.
Rancière, Jacques. 2010. *O Mestre Ignorante; Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Lisboa: Edições Pedago.
Read, Herbert. [s/d] . *O significado* da arte. Lisboa: Editora Ulisseia.
_____. 2010. *Educação pela arte*. Lisboa: Edições 70.
Rechena, Aida (org.). 2024. *Resistência e liberdade = Resistance and Freedom, 1974–2024*. Peniche: Museus e Monumentos de Portugal.
Ribeiro, José da Silva. 2004. *Antropologia Visual- da minúcia do olhar ao olhar distanciado.* Porto: Edições Afrontamento.
Rosengarten, Ruth. 2012. *Entre memória e documento: a viragem arquivistica na arte co temporanea*. Lisboa: SPA e Fundação de arte Moderna e Contemporânea.
Salgado, Joaquim. 1945. *Virtudes e malefícios da imprensa.* Porto: Portucalense Editora.
Séguier, Jayme de. 1910. *Manual de História de Portugal.* Lisboa: J. Rodrigues e C. Depositários.
Sena, António. 1991. *Uma história da fotografia*. Lisboa: Comissariado para a Eupália 91/ Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
_____. 1998. *História da Imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997.* Porto:Porto Editora.
Serralheiro, João Paulo, Maria Natália Lobo, Jorge Mário Peixoto e Olimpia Rebelo. 1985. *A Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e o ensino técnico, profissional e artístico em Portugal.* Porto. EADSR
Serviço Nacional de Informação. 1948. *Catorze Anos de Política de Espírito*. Lisboa: Edições Serviço Nacional de Informação.
Simões, António Lopes. 1879. *Cartilha Infantil*. Lisboa: Domingos Barreira
Silva, Agostinho da. 1999. *Textos e ensaios filosóficos I.* Lisboa: Âncora Editora.
Spengler, Oswald. 1980. *O homem e a técnica.* Guimarães: Guimarães & C.ª Editores.
Stelzer, Otto. 1982. *Arte Y fotografia. Contactos, influencias y efectos.* GG, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
Tausk, Peter. 1978. *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*.

Barcelona: Editorial Gustavo Gili
Tolstói, Liev. 2013. *O que é a arte?*. Lisboa: Gradiva.
Trachtenberg, Alan (org.). 2013. *Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
Varela, Raquel e Santa, Roberto Della. 2023. *Breve História de Portugal: A era contemporânea (1807-2020)*. Lisboa: Bertrand Editora.
Vachel, Pierre. [s/d] . *A mulher enigma psico-sexual.* Lisboa: Círculo de leitores
Vasconcelos, Faria de. 1986. *Obras completas I (1900-1909)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Vasconcellos, Joaquim de. *A reforma do ensino do desenho*.
Veyne, Paul. 2008. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70.
Verdier, Yvone. 1979. *Façons de dire, façons de faire: La laveuse, la couturière, la cuisinière.* Paris: Éditions Gallimard.
Vergès, Françoise. 2023a. *Programme de désordre absolue: décoloniser le museé*. Paris: Éditions La Fabrique.
_____. 2023b. *Um feminismo decolonial.* Lisboa: Orfeu Negro.
Vicente, Lowndes Vicente. 2012. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Séc. XVI XX).* Lisboa: Athena.
Weil, Simone.2022. *Reflexões sobre as causas da liberdade e da opressão social*. Lisboa: A Bela e o Monstro/Rapsódia Final, Público - Comunicação Social SA.
Villemaire, L. . [1937.]. *Manual del Operador Fotograbrador*. Barcelona: José Montesó.
Wilson, Robert. [s/d] . *Sempre Mulher.* Lisboa: Livros do Brasil.
Windenberger, Jacques. 1965. *La photographie, moyen d'expression et instrument de démocrati*e. Paris: Les Éditions Ouvriéres.
Woolf, Virginia. 1996. *Um quarto só seu*. Lisboa: Edição Vega.
Zecjlin, K. e Arvois, E. . 1969. *Savoir faire des emaux.* Paris: Éditions J.Jacobs.
Zweig, Stefan. [s/d] . *Confusão de sentimentos.* Porto: Livraria Civilização.

II. CAPÍTULOS DE LIVROS

Alves, Luis Alberto Marques. 2014. "Ensino Artístico em Portugal (do Estado Novo à Atualidade, 1933-2010)." In *Sujetos, Poder y Disputas por la Educación: Textos de Historiografía de la Educación*, organizado por Alicia Civera Cerecedo, Carlos Escalante Fernández e Elsie Rockwell, 5685-5698. Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, Universidad Pedagógica Nacional e Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional.
Felgueiras, Margarida Louro. 2020. "Dois Portugueses no Movimento Internacional da Escola Nova: Faria de Vasconcelos e António Sérgio." In *Movimento Internacional da Educação Nov*a, organizado por Diana Gonçalves Vidal e Rafaela Silva Rebelo, 48-69. Belo Horizonte: Fino Traço Editora.
Martins, Maria Estela. 2014. "Fotomicrografia." In *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): Imagens e Instrumentos*, organizado por Fernanda Madalena Costa e Maria Estela Martins, 84-108. Lisboa: Edições 70.
Nunes, Maria Teresa Alvarez. 2008. "Género e Representação Visual em Manuais de História." In *Género, Diversidade e Cidadania*, editado por Fernanda Henriques, 103-116. Évora: Publicações do CIDEHUS.

https://doi.org/10.4000/books.cidehus.4064.
Perdigão, Madalena. 1981. "Educação Artística." In *Sistema de Ensino em Portugal 1932-2019*, coordenado por Manuela Silva e M. Isabel Tamen, 285-305. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Perdigão, Madalena. 2023. "Plano Nacional de Educação Artística, Relatório Preliminar, Novembro de 1979." In *Vamos Correr Riscos: Textos Escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão*, coordenado por Rui Vieira Nery e Inês Thomas Almeida, 155-183. Lisboa: Tinta da China.
Peres, Isabel Marília. 2014. "Fotografia Médica." In *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): Imagens e Instrumentos*, organizado por Fernanda Madalena Costa e Maria Estela Martins, 87-96. Lisboa: Edições 70.
Pinho, Ana Catarina. 2021. "Reframing the Archive: Looking at and through Photographs of History and Memory." In *Reframing the Archive*, editado por Ana Catarina Pinho, 7-16. Porto: Archivo Press.
Resende, Nuno. 2021. "O Álbum da Santa Casa da Misericórdia do Porto: Fonte Histórica e Objeto Artístico." In *Misericórdia, Liberdade, Património*, coordenado pela SCMP, 231-250. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.
Serrão, Joel. 1981. "Estrutura Social, Ideologias e Sistemas de Ensino." In *Sistema de Ensino em Portugal 1932-2019, 17-45*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Sekula, Allan. 2003. "Reading an Archive - Photography between Labour and Capital." In *The Photography Reader*, 443-452. Londres: Routledge.
Taveira, Rogério. 2019. "Deadpan." In *Contrast: A Fotografia no Ensino Superior, editado por Luis Ribeiro e Cesário Alves*, 125-127. Porto: Scopio Editions.
Taveira, Rogério, e Victor dos Reis. 2021. "A Escola e a Esfera Pública no Ensino da Fotografia Autoral." In *Contrast II: A Fotografia no Ensino Superior*, coordenado por Pedro Leão Neto e Olívia Marques da Silva, 192-193. Porto: Scopio Editions.
Vicente, Filipa Lowndes. 2014. "O Império da Visão: Histórias de um Livro." In *O Império da Visão - Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1969)*, organizado por Filipa Lowndes Vicente, 11-29. Lisboa: Edições 70.
Vicente, Filipa Lowndes. 2017. "Género e Mulheres na História da Cultura e das Artes." In *Guião de Educação Género e Cidadania: Ensino Secundário*, coordenado por Cristina C. Vieira, 331-366. Lisboa: CIG.
Vicente, Filipa Lowndes. 2018. "A Fotografia como Autobiografia: Helena Corrêa de Barros, Mulher-Fotógrafa." In *Helena Corrêa de Barros: Fotografia, a Minha Viagem Preferida*, 187-197. Lisboa: CML-DAM.
Serén, Maria do Carmo. 2021. "Casas Fotográficas do Porto no Século XIX." In *Prontuário de Fotógrafos e Casas Comerciais de Fotografia no Porto (1840-1980)*, coordenado por Nuno Resende, 131-145. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

III. ARTIGOS

Alves, Luís Alberto Marques. 2019. "O Arranque Do Ensino Industrial No Porto (1884-1910)." *História: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto* 1 (Março): 67-81. *https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5418*.

Alves, Justino. 1953. “As atividades do centro de cinema cultural da Escola Industrial Infante D. Henrique.” *Escolas Técnicas, Boletim de Acção Educativa*, vol. IV, nº 15: 60-75.
Araújo, António Teixeira. 1954. “Algumas notas sobre o ensino das artes gráficas - a propósito duma visita à escola industrial Infante D. Henrique, do Porto.” *O Gráfico - Boletim mensal da Federação Nacional dos Sindicatos dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos*: 32-35.
Araújo, Helena. 1998. “A 'batalha' em torno da coeducação, 1919-1927.” *Leitura e escrita em Portugal e no Brasil: 1500-1970: Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*, vol. 3: 33-44.
Avezou, Laurent. 2001. “La biographie- Mise au point méthodologique et historiographique.” *Revue Hypothèses: 13-24*. https://doi.org/10.3917/hyp.001.0013.
Azoulay, Ariella. 2011. “Photography: The ontological question.” *Monoskop*: 65-80.
Batchen, Geoffrey. 2008. “A câmara clara: outra pequena história da Fotografia.” *Revista Comunicação & Linguagem 39:* 3-26.
Cascais, António Fernando, e Costa, Mariana Gomes da. 2019. “Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa.” *Vista 5*: 101-126. http://vista.sopcom.pt/edicao/339.
Castro, Teresa, e Ramos, Rui Lima. 2021. “Configurações da infância em textos de manuais escolares.” *Currículo Sem Fronteiras* 21, nº 2: 817-834. DOI: 10.35786/1645-1384.v21.n2.18.
Correia, Luís Grosso, e Pinheiro, Bruno. 2012. “E-Learning: Perspectiva histórica de um processo em curso.” *História: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto*, IV Série, vol. 2: 196-216. https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/1243.
Duarte, Alice. 1999. “Antropologia portuguesa. A opção etno-folclorista e o Estado Novo.” *Trabalhos de Antropologia e Etnologi*a 39, v. 3-4: 81-96. https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/9703.
Eça, Maria Teresa Torres Pereira de. 2023. “Educação artística em Portugal: Entre a tradição e a ruptura.” *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA UFMG*, outubro: 26-36. https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48439.
Filho, Macioniro Celeste. 2022. “A Escola Nova autoritária proposta nos primórdios do Estado Novo em Portugal.” *Revista Brasileira de História da Educação* 22, e2: 40 páginas. https://doi.org/10.4025/rbhe.v22.2022.e238.
Flores, Teresa Mendes. 2017. “Maria Pia Fecit / Feito Por Maria Pia: Observada e observadora. Algumas reflexões sobre questões de género a partir do caso da Rainha Maria Pia, fotógrafa.” *Revista de Comunicação e Sociedade* 32 (Dezembro): 101-122. https://doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2753.
Ferreira, Ana Sofía Matos. 2019. “O sistema eleitoral no Estado Novo: o papel do Presidente da República na estabilidade ou na ruptura do regime criado pela Constituição de 1933.” *História: Revista da FLUP* 9, nº 2: 62-86. DOI: 10.21747/0871164X/hist9_2a4.
Martins, Ernesto, e Martins, Susana. 2016. “A visão do ensino técnico-profissional português: evolução histórica das medidas e rupturas.” *Boletim Técnico do Senac* 42, nº 2 (maio/agosto): 6-31.
Marcocci, Giuseppe. 2019. “Consciência e Império: Política e teologia moral no mundo português da idade moderna.” *NOMOS* 39, nº 2: 297-319.
Kaiser, Marc-Antoine. 2011. “La science vécue. Les potentialités de la biographie en histoire des sciences.” *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 8, nº 1: 139-160. https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.3917/rhsh.008.0139.
Ihde, Don e Malafouris, Lambros. 2018. “Homo faber revisited: postphenomenology and material

engagement theory."*Philosophy & Technology* 32: 195-214. https://doi.org/10.1007/s13347-018-0321-7.
Pereira, Ana. 2023. "Anotação sobre a Colecção de fotografia do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana." *Alix* 3: 44-50. https://alix.fba.up.pt/anotacoes-sobre-a-colecao-de-fotografia/.
Figueirôa-Rêgo, João de, e Olival, Fernanda. 2011. "Cor da pele, distinções e cargos: Portugal e espaços atlânticos portugueses (séculos XVI a XVIII)." *Tempo* XVI, nº 30: 115-145. https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000100006.
Ribeiro, Fernanda. 2005. "Os Arquivos na era pós-custodial: reflexões sobre a mudança que urge operar." *Boletim Cultural - Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão*, 3ª série, Issue 1: 129-133.
Sousa, Vitor de. 2020. "O passado colonial como problema não encerrado na contemporaneidade. A descolonização mental como possibilidade intercultural. O caso do Museu Virtual da Lusofonia." *Escribanía* 18, nº 1: 42-59. https://www.doi.org/10.30554/escribania.
Ventura, António. 2024. "Sobre o ensino da Fotografia em Tomar - Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, Instituto Politécnico de Tomar 1988-2024" (em revisão).
Vieira, Helena. 2015. "O Ensino Técnico: Um Subsistema Inovador Mas Marginal." *CEM Cultura, Espaço & Memória: Revista do CITCEM* 6: 213-228.

IV. PERIÓDICOS - jornais e revistas

"A fotografia". 1971. *Folium* IV (41) (fevereiro/março): 4. Colecção departamento artes gráficas EASR.
"A Mulher no Trabalho." 1973. *Folium* V (63) (janeiro): 5. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
"A Participação da Mulher na Vida Sindical." 1973. *Folium* V (63) (janeiro): 11-12. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
Araújo, António Teixeira de. 1954. "Algumas Notas sobre o Ensino das Artes Gráficas: A Propósito duma Visita à Escola Industrial Infante D. Henrique, do Porto." *O Gráfico*, Federação Nacional dos Sindicatos dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos, Lisboa, 32-35. Coleção Família Monteiro.
Alves, Justino. 1953. "As Atividades do Centro de Cinema Cultural da Escola Industrial Infante D. Henrique." Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar, *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa* IV (15): 60-75. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.
Congregação das Servas Reparadoras de Jesus Sacramentado. 1949. "Congregação das Servas Reparadoras de Jesus Sacramentado". Folheto. Coleção Família Monteiro.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar. 1948. "Relatório dos Trabalhos da Comissão de Reforma do Ensino Técnico." In *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, vol. I, nº 3-4. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar. 1948. "Doutrina Genérica – Educação das Raparigas." *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa* 3-4: 164-168. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.
Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar. 1949. "Proposta do Governo, Parecer da Câmara Corporativa, Extractos do Debate a que um e Outro Deram Lugar e Texto da Lei." *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, volume II, nº 6 e 7. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.
"Do Invento da Fotografia." 1971. in *Folium* IV (40) (janeiro): 12. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Jornal de Notícias. 1936. "Entre Estudantes de Fato de Ganga" . *Jornal de Notícias*, julho. Recorte. Coleção Família Monteiro.

O Infante – Empresa de Publicidade do Norte. 1958. "Engenheiro Mário do Carmo Pacheco, Ilustre Diretor da Escola Industrial Infante D. Henrique." O Infante, número único, 25 maio. Coleção Família Monteiro.

O Comércio do Porto. 1987. "Entrevista Rui Lacerda, Presidente da Associação Comercial do Porto." *O Comércio do Porto,* novembro. Coleção Família Monteiro.

Figueiredo, Carlos Proença de. 1953. "Escola Cristã, Escola Nova." *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa* 3 (12): 307-325. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Figueiredo, Carlos Proença de. 1972. "Uma Reforma do Ensino Técnico e seu Desenvolvimento." *Escolas Técnicas. Boletim de Ação Educativa*, nº 43: 7-93. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Eastman Kodak. 1948. Fotomecánica, nº 1. Rochester. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Eastman Kodak. 1954. Fotomecánica, nº 28. Rochester. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Eastman Kodak. 1956. Fotomecánica, nº 33-34. Rochester. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Granel. 1968a. Boletim Informativo do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos dos Distritos de Braga e V. Castelo, nº 3, II série (janeiro). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Granel. 1968b. Boletim Informativo do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos dos Distritos de Braga e V. Castelo, nº 4, II série (março). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Granel. 1968c. Boletim Informativo do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos dos Distritos de Braga e V. Castelo, nº 5, II série (maio). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Imave. 1970. Instituto de Meios Áudio-Visuais de Educação do Ministério da Educação Nacional, nº 44 (outubro). Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Imave. 1971a. Instituto de Meios Áudio-Visuais de Educação do Ministério da Educação Nacional, nº 47, (janeiro). Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Imave. 1971b. Instituto de Meios Áudio-Visuais de Educação do Ministério da Educação Nacional, nº 48 (fevereiro). Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Imave. 1971c. Instituto de Meios Áudio-Visuais de Educação do Ministério da Educação Nacional, nº 49 (março). Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Início de Aulas no IPF." 1970. *Folium* IV (38) (novembro): 7. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Irene Lisboa e a Solidão." 1957. *A Gazeta Literária* - Suplemento Cultural d'O Primeiro de Janeiro, ed. Isolino Vaz, nº 2 (agosto): capa, 5-6. Coleção Família Monteiro.

Kodak. 1962. *Lettre de Pari*s, nº 9 (janeiro). Paris. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Luz & Som. Boletim de Informação dos Meios Audiovisuais. Direção do Prof. Calvet de Magalhães. Órgão informativo das atividades escolares, FOC e Kodak.

- Nº 7. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 8. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 9. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 10. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 12. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•nº Especial [1971]. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Magalhães, Calvet de. 1950. "O Primeiro Ano de Desenho do Ciclo Preparatório." *Escolas Técnicas. Boletim de Acção Educativa*, vol. II, nº 8. Lisboa: Direcção Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Magalhães, Calvet de. 1952,"O Primeiro Ano de Trabalhos Manuais." *Escolas Técnicas. Boletim de Acção Educativa* , vol. III, nº 13, pp. 490-519. Lisboa: Direcção Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Magalhães, Calvet de. 1960. "Educação pela Arte". *Escolas Técnicas. Boletim de Acção Educativa*, nº 25: 15-34. Lisboa: Direcção Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Magalhães, Calvet de. 1963. "O Som e a Imagem como Auxiliares do Ensino." *Escolas Técnicas. Boletim de Acção Educativa*, nº 31: 55-83. Lisboa: Direcção Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Magalhães, Calvet de. 1965. "Exposições Escolares e sua Organização." *Escolas Técnicas. Boletim de Acção Educativa*, nº 36: 101-112. Lisboa: Direcção Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Magalhães, Calvet de. 1966. "Síntese das Etapas na Educação pela Arte." *Escolas Técnicas. Boletim de Acção Educativ*a, nº 38: 51-63. Lisboa: Direcção Geral do Ensino Técnico, Médio e Elementar.

Magalhães, Calvet de. 1972 "A Arte Gráfica." *Folium*, ano V, nº 54 (abril): 12-13. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Magalhães, Calvet de. 1973 "A Civilização da Imagem." *Folium*, ano VI, nº 71 (outubro): 4- 14. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Manuel Cabanas, um dos Melhores Gravadores em Madeira da Europa." 1971. *Folium*, ano IV, nº 45 (julho): 5. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Kodak. Marcos Históricos Kodak. Coleção Família Monteiro.

Miranda, Tércio. 1959. "Marques Abreu." *Cícero - Jornal de Técnica e Informação de Artes Gráfica*s, ano 1, nº 2 (março): 6 -10. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Monteiro, Manuel Pedro Baptista. 1946 "O que Eu Penso sobre o Ensino Técnico Tipográfico." *Técnica* de *O Gráfico,* nº 25 (agosto): capa, 4. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Natal Português." 1951. *O Infante - Edição Cultural do Centro Escolar nº 8 da Mocidade Portuguesa*, nº 1 (dezembro). Coleção Família Monteiro.

"Nova Imagem". Edições Foto-Jornal Lisboa.

•Nº 1. (julho 1980). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 9. (março 1981). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 13. (julho 1981). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 14. (agosto/setembro 1981). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 15. (outubro 1981). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 16. (novembro/dezembro 1981). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 17. (janeiro 1982). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 18. (fevereiro 1982). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 26. (novembro/dezembro 1982). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Nº 34. (outubro 1983). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"O Homem e a Máquina, Estudo Fotográfico de Henri Cartier-Bresson". 1970. *Folium*, ano III, nº 37 (outubro): 10-11. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"O que Foi o Passeio de Finalistas da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis". 1962. *O Meu Amigo*, suplemento cultural d'*O Primeiro de Janeiro*, editado por Isolino Vaz (31 de maio), capa e páginas centrais.

"Página Feminina". 1961. *Cícero - Jornal de Técnica e Informação de Artes Gráficas*, ano 3, nº 31 (setembro): 7. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Paternalismo ou Consciência de Classe". 1973. *Folium*, ano V, nº 63 (janeiro):5. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Ponto & Meio. Boletim dos Operários da Gráfica Monumental, Lda. Lisboa.

•Ano I, nº 3. (maio 1955). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano I, nº 4. (junho 1955). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano I, nº 5. (julho 1955). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano I, nº 6. (agosto 1955). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano I, nº 7. (setembro 1955). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano I, nº 8-9. (outubro/novembro 1955). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano I, nº 10. (dezembro 1955). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano I, nº 12. (fevereiro 1956). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano II, nº 14. (abril 1956). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Ano II, nº 15. (maio 1956). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Porto Escola Artes Decorativas Soares dos Reis". 1966. Desdobrável. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Prelo - Revista Nacional de Artes Gráfica. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

•Volume III, nº 1. (janeiro-fevereiro 1974). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Volume III, nº 2. (março-abril 1974). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Volume III, nº 3. (maio-junho 1974). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Volume III, nº 4. (julho-agosto 1974). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Volume III, nº 5. (setembro-outubro 1974). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

•Volume III, nº 6. (novembro-dezembro 1974). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Problemas da Arte da Fotografia". 1971. *Folium*, ano IV, nº 43 (maio): capa e páginas 2 e 3. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Rapazes e Raparigas de Hoje - Geração de Amanhã". 1935. *Jornal de Notícia*s, julho. Coleção Família

Monteiro.

Reprorama - Boletín Internacional de Informaciones Gráficas. Edição espanhola, AGFA Gevaert.

- Nº 8. (1959). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 9. (1959). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 13. (1960). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 19. (1963). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 23. (1965). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 24. (1965). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 25. (1965). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 28. (1967). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 29. (1967). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 31. (1968). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 33. (1969). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.
- Nº 35. (1971). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Reprorama - Boletín Internacional d'Information Graphiques. Edição francesa, AGFA Gevaert.

- Nº 10. (1959). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Reprorama - International Bulletin for Graphic Informations. Edição inglesa, AGFA Gevaert.

- Nº 32. (1969). Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Revisão do Contrato dos Profissionais Fotógrafos.". 1970. *Folium*. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa, ano IV, nº 39 (dezembro), capa.Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

Revista Salão Internacional de Arte Fotográfica.

- Nº 15. (1952). Grémio Português de Fotografia e Secção da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club). Coleção Família Monteiro.
- Nº 16. (1953). Grémio Português de Fotografia e Secção da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club). Coleção Família Monteiro.
- Nº 18. (1955). Grémio Português de Fotografia e Secção da Sociedade Propaganda de Portugal (Touring Club). Coleção Família Monteiro.

"Secção Feminina" 1969. *Folium*. Propriedade do Sindicato Nacional dos Profissionais das Artes Gráficas do Distrito de Lisboa, ano II, nº 24 (setembro): p. 7. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Um Centro de Cultura em Miramar". 1962. *O Meu Amigo*, suplemento cultural de *O Primeiro de Janeiro*, ed. por Isolino Vaz (fevereiro): capa e página 5.

"Um Despacho Oportuno: Os Fotógrafos Passam a Ser Representados pelos Sindicatos Gráficos". 1946. *O Gráfico*. Federação Nacional dos Sindicatos dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos, Lisboa, ano 4, nº 45 (setembro): capa. Coleção Departamento Artes Gráficas EASR.

"Visita ao Museu de Arte Sacra do Seminário da Sé". 1963. *O Meu Amigo*, suplemento cultural de *O Primeiro*

de Janeiro, ed. por Isolino Vaz (março): p. 3. Coleção Família Monteiro.

V. TESES E DISSERTAÇÕES

Borges, José P. de Aboim. 2014. *Marques Abreu: A Fotografia e a Edição Fotográfica na Defesa do Património Cultural*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

Duque, Luis Rosa. 2009. *O Ensino Técnico-Profissional em Portugal na Segunda Metade do Século XX - O Fenómeno da Mobilidade Social Ascendente de Carácter Intergeracional*. Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, Especialidade de Sociologia da Educação, Universidade Aberta, Lisboa.

Léon, Véra. 2020. *On ne naît pas photographe, on le devient. Contribution à une histoire sociale et genrée des formations artistiques et techniques en France (1945-1982)*. Tese de Doutoramento em Ciências da Educação, Universidade de Paris, Paris.

Lobo, Natália. 1998. *O Ensino das Artes Aplicadas (Ourivesaria e Talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948: Reflexo no Desenvolvimento Artístico da Cidade do Porto*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Universidade do Porto, Porto.

Martins, Catarina. 2011.*As Narrativas do Génio e da Salvação: A Invenção do Olhar e Fabricação da Mão na Educação e no Ensino das Artes Visuais em Portugal (de Finais do Século XVIII à Primeira Metade do Século XX)*. Tese de Doutoramento em Educação, Área de Especialização em História da Educação, Instituto da Educação, Universidade de Lisboa, Lisboa.

Mendonça, Rui. 2011.*O Cartaz e a Escola: Um Estudo Centrado nos Autores e no Curso de Design das Belas Artes do Porto*. Tese de Doutoramento em Design de Comunicação, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto.

Nunes, João Arsénio Nunes. 2017.*Comunismo e Antifascismo: Artigos e Ensaios*. Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

Serrão, Vanda M. de B. 2018. *O Ensino Durante o Estado Novo em Portugal: O Papel do Professor. Dissertação de Mestrado*, Universidade de Lisboa, Lisboa.

Silveira, Alexandre Miguel Marques. 2006. *Uma Abordagem do E-Learning: Valorização dos Conteúdos e da Aprendizagem*. Dissertação de Mestrado em Gestão da Tecnologia, Inovação e Conhecimento, Universidade de Aveiro, Aveiro.

Viegas, Paula C. 2018. *Mulheres Fotógrafas em Portugal (1844-1918): Maria E. R. Campos, 1.ª Photographa Portuguesa*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa.

VI. CATÁLOGOS

Abreu, Marques. 1904. *Gravura Chimica nas ilustrações - Seu processo de execução*. Porto: Escriptório de Publicações.

A Camoniana. 1980. Porto: Escola Artes Decorativas Soares dos Reis.

Alves, Justino. 1953. *As actividades do centro de cinema cultural da EIIDH*. Porto: Escola Industrial Infante D. Henrique.

A semana do ultramar na EADSR, 26 de maio 1961. 1961.Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.

Ateneu Comercial do Porto e Marânus. 1964. *Templos Românicos de Portugal: Exposição Icono-Bibliográfica. Homenagem a Marques Abreu no 50.º* Ateneu Comercial do Porto, Marânus. Porto: Ateneu Comercial do Porto, Marânus.
Bauhausfotografie. 1983. Estugarda: Institut für Auslandsbeziehungen.
C.A.N.I.E. [s.d.]. *Comissão Administrativa das Novas Instalações para o Exército.* Folheto.
Ciclo Artes Gráficas, Maio 1966, Sessão Cultural. 1966. Policópias.
Grémio Nacional dos Industriais Gráficos. *Circular nº 90: O Problema do Ensino Técnico e as Artes Gráficas em Portugal*. 1952. Lisboa: Grémio Nacional dos Industriais Gráficos.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1959, *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis*. Porto: Oficinas de Composição, Impressão e Gravura, Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1966. *Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis*. Porto: Oficinas Gráficas, Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Exposição de Trabalhos Fotográficos de Marques Abreu, Ampliados por J. Teixeira. 1950. Porto: [s/e].
Instituto Superior Técnico, Grémio Nacional dos Industriais Gráficos. 1948. *Exposição 15 Anos de Obras Públicas 1932-1947*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, Grémio Nacional dos Industriais Gráficos.
de Magalhães, Calvet. 1961. *A Lima*. Direcção Geral do Ensino Técnico Profissional, Oficinas Gráficas Escola Artes Decorativas Soares dos Reis.
de Magalhães, Calvet. 1960. *Da Articulação do Desenho Geral com o Desenho Profissional Mecânico*. Lisboa: Oficinas Gráficas Escola Artes Decorativas Soares dos Reis.
Centro de ensino Álvaro Torrão. *Duas Épocas*. [s/d]. Lisboa: Centro de ensino Álvaro Torrão.
Kodak. [s/d]. *Eastman Kodak*. [s/l]. Kodak. Folheto.
Galeria Imagolucis, 1984. *Fotografia da Bauhaus*. Porto: Galeria Imagolucis.
Beck, Henrich. [s/d]. *Compêndio de Fotografia para Principiantes*. [s/l]: AGFA.
Histoire de la Photographie. [s/d, s/l]. Revista.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, 1963-64. *Homenagem ao Diretor da EADSR, Escultor José Caldas*. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Kodak. [s/d]. *Marcos Históricos da Organização Kodak*. [s/l]: Kodak. Folheto.
Edições Marânus. 1955. *Marques Abreu e a sua obra: Catálogo e palavras do Eng. Mário Pacheco, Exposição realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto.* Porto: Edições Marânus.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1950. *Notas tecnologicas sobre composição tipográfica: segundo as lições do mestre Manuel Pedro Filho aos alunos do curso de compositor tipografo,* Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1979. *O aluno do ensino técnico:Alguns aspectos do seu perfil. Estágio de 1969-79,* Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola Industrial Infante D. Henrique. [s/d]. *O Infante*. Porto: Escola Industrial Infante D. Henrique.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1958. *I Congresso Nacional do Ensino Técnico: Sumário das Comunicações*. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1958. *I Congresso Nacional do Ensino Técnico Profissional - Sumário das Comunicações, 1ª Secção, Dezembro de 1958*. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1958. *I Congresso Nacional do Ensino Técnico Profissional -*

Sumário das Comunicações, 2ª Secção, Dezembro de 1958. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1958. *I Congresso Nacional do Ensino Técnico Profissional - Sumário das Comunicações, 3ª Secção,* Dezembro de 1958. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1958. *I Congresso Nacional do Ensino Técnico Profissional - Sumário das Comunicações, 4ª Secção (Ensino Industrial),* Dezembro de 1958. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1958. *I Congresso Nacional do Ensino Técnico Profissional - Sumário das Comunicações, 5ª Secção,* Dezembro de 1958. Porto: Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis.

VII . RELATÓRIO

Fernandes, Domingos, Jorge do Ó, e Mário Ferreira. 2007. *Estudo de avaliação do ensino artístico*. Lisboa: Direcção-Geral de Formação Vocacional do Ministério da Educação e Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.

VIII . COLÓQUIO

Wajeman, Lise. 2023. "Éthiques de la réception: Quelques expériences de testing." No *Colloque Éthique et Littérature Aujourd'hui*, Institut Thématique Interdisciplinaire Lethica, Estrasburgo, França, 23 de março de 2023.*ttps://cher.unistra.fr/agenda/colloque-ethique-et-litterature-aujourdhui-23-24-mars-2023/*.

IX . WEBGRAFIA

Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional (ANQEP). "Cursos Artísticos Especializados". Última modificação em 27 de agosto de 2024. Disponível em https://www.anqep.gov.pt/np4/Cursos_Art%C3%ADsticos_Especializados.html, consultado a 27 de agosto de 2024.
A Minha Rádio. Disponível em https://www.aminharadio.com/radio/node/2177, última modificação em 26 de julho de 2024.consultado a 15 de março de 2025.
Andrea Josch Krotk. Disponível em https://arte.udp.cl/persona/andrea-josch/, íltima modificação em 21 de novembro de 2024 consultado a 15 de março de 2025.
António Carlos Proença de Figueiredo. Disponível emhttps://www.estudosportugueses.com/carlos-proenccedila-de-figueiredo-1901-1990.html, última modificação em 13 de setembro de 2024, consultado a 15 de março de 2025.
AR.CO – Centro de Arte e Comunicação Visual. "A Instituição". Disponível em https://arco.pt/site/pt/quem-somos/a-instituicao, consultado a 13 de agosto de 2024.
AR. CO – Centro de Arte e Comunicação Visual Abecedário. "Entrada 83". Disponível em https://www.arcoabecedario.pt/entries/83?locale=pt, consultado a 23 de julho de 2024.

Arquivo Municipal de Mirandela. Disponível em http://arquivomunicipalmirandela.blogspot.com/2010/02/, última modificação em 3 de dezembro de 2024. consultado a 15 de março de 2025.

Arquivo Universidade Aberta. Disponível em https://portal.uab.pt/arquivo-audiovisual-da-uab/, última modificação em 27 de agosto de 2024, consultado a 15 de março de 2025.

Associação Portuguesa de Arte Fotográfica. Disponível em https://associacaoportuguesadeartefotografica.wordpress.com, última modificação em 24 de junho de 2024, consultado a 24 de junho de 2024.

Bock, Jürgen. "Artigo sobre a construção expositiva no espaço público". Disponível em https://maumaus.org/resources/02.Bock_Art_in_public_space.pdf, última modificação em 2 de outubro de 2024, consultado a 2 de outubro de 2024.

Catarina Cortes Conservação. Disponível em https://www.ccconservacao.com, última modificação em 24 de janeiro de 2025, consultado a 15 de março de 2025.

CENJOR. "Quem Somos". Disponível em https://www.cenjor.pt/quem-somos/, última modificação em 13 de agosto de 2024, consultado a 13 de agosto de 2024.

Centro de Estudos de Filosofia da Tecnologia. Disponível em https://ceft.pt, última modificação em 19 de março de 2025, consultado a 19 de março de 2025.

Centro de Estudos de Sociologia e Antropologia de Portugal (CESAP). Disponível em https://cesap.pt/apresentacao, última modificação em 9 de julho de 2024, consultado a 09 de julho de 2024.

Conferência. "How Photography Teaches to Live Now". Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4i9vrhrtEHs&t=17803s, última modificação em 21 de novembro de 2024, consultado a 21 de novembro de 2024.

Direção-Geral da Educação. "Educação Artística". Disponivel em http://educacaoartistica.dge.mec.pt, última modificação em 27 de agosto de 2024, consultado a 27 de agosto de 2024.

EduPortugal. "Instituições de Ensino – IADE". Disponível em https://eduportugal.eu/instituicoes-de-ensino/iade-faculdade-de-design-tecnologia-e-comunicacao-da-universidade-europeia/, última modificação em 11 de setembro de 2024, consultado a 11 de setembro de 2024.

Educação Artística. "Educação Artística - Ministério da Educação". Disponivel em http://educacaoartistica.dge.mec.pt, última modificação em 27 de agosto de 2024, consultado a 15 de março de 2025.

Entrevista a Michel Poivert. Disponível em http://ecorev.org/spip.php?article479, consultado a 25 de novembro de 2024.

Escola Secundária Artística António Arroio. "Historial da Escola". Disponivel em https://www.antonioarroio.edu.pt/historial-da-escola/, última modificação em 24 de junho de 2024. consultado a 15 de março de 2025.

Escola Superior de Artes e Design (ESAD). Disponível em https://www.esad.pt/pt, consultado a 26 de setembro de 2024.

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Disponível em https://www.ipleiria.pt/esadcr/, consultado a 26 de setembro de 2024.

Escola Superior Artística do Porto - ESAP. Disponível em https://esap.pt/licenciaturas/artes-visuais-fotografia/, consultado a 14 de agosto de 2024.

Faculdade de Belas Artes Universidade de Lisboa. Disponível em https://www.belasartes.ulisboa.pt/belas-artes/, última modificação em 13 de setembro de 2024, consultado a 15 de março de 2025.

Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto. Disponivel em https://www.up.pt/portal/pt/fbaup/, última modificação em 13 de setembro de 2024, consultado a 15 de março de 2025.

Faut-il vider les musées. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=092redEdunY, consultado a 11 de setembro de 2024.

Festival IRI. "Imagens do Real Imaginado 2022". Disponível em https://www.ipp.pt/noticias/imagens-do-real-imaginado-2022, consultado a 08 de julho de 2024."

Ficha de Unidade Curricular. Disponível em https://sigarra.up.pt/feup/pt/ucurr_geral.ficha_uc_view?pv_ocorrencia_id=540171, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

Filme Artes Gráficas. Realização de Manuel Guimarães, 1967. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Acesso em 25 de junho de 2025. https://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2843&type=Video

Fotografia IV. Disponível em https://www.uevora.pt/pesquisar?q=Fotografia+IV&cat=geral, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

Fundo Marques Abreu - Centro Português de Fotografia. Disponível em https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=39583, última modificação em 19 de setembro de 2024. consultado a 15 de março de 2025.

Guerilla Girls - Conscience of the Art World. Disponível https://www.guerrillagirls.com/our-story, última modificação em 8 de setembro de 2024, consultado a 15 de março de 2025.

Grudzinska, Joanna. "Quand l'utopie faisait école 1918-1939".Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=EO5u8Vduk8g, consultado a 22 de março de 2025.

IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia. "Licenciaturas." Disponível em https://www.iade.europeia.pt/licenciaturas/, consultado a 08 de outubro de 2024.

IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia. "Fotografia e Cultura Visual." Disponível em https://www.iade.europeia.pt/licenciaturas/fotografia-cultura-visual/, consultado a 08 de outubro de 2024.

IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia. "IADE celebra 50 anos." Disponível em https://www.iade.europeia.pt/noticias/iade-faculdade-de-design-tecnologia-e-comunicacao-da-universidade-europeia-celebra-50-anos/, consultado a 11 de setembro de 2024.

Instituto Português de Fotografia. "Linha do Tempo desde 1968". Disponível em https://ipflinhadotempo.pt/linha-do-tempo-desde-1968/, consultado em 25 de junho de 2024.

Jornal It's a Duck. "Jornal ITSA Duck". Disponível em https://www.jornalitsaduck.pt, consultado a 26 de setembro de 2024."

Licenciatura em Fotografia. Disponível em https://www.uevora.pt/estudar/cursos/licenciaturas?cod=9257&v=plano-estudos&uc=VIS13287I, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

Madalena Perdigão. "Madalena Perdigão e a Reforma do Ensino Superior Artístico." Disponível em

https://leromundoemportugues.pt/madalena-perdigao-e-a-reforma-do-ensino-superior-artistico/, última modificação em 9 de agosto de 2024. consultado a 15 de março de 2025.

Maumaus. "Maumaus Independent Study Programme". Disponível em https://www.e-flux.com/directory/112765/maumaus-independent-study-programme/, consultado em 19 de julho de 2024.

Maumaus. "Maumaus Study Programme". Disponível em https://maumaus.org/Study_Programme/Introduction.html, consultado em 2 de outubro de 2024.

Movimento Me Too. "#MeToo". Disponível em https://metoomvmt.org, última modificação em 6 de fevereiro de 2025. consultado a 15 de março de 2025.

Mestrado em Multimeéia. "Mestrado em Multimedia da U.Porto Celebra 20 Anos". Disponível em https://noticias.up.pt/2016/04/11/mestrado-em-multimedia-da-u-porto-celebra-20-anos-2/, consultado a 21 de março de 2025.

Notícia sobre a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Disponível em https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=29462, consultado a 14 de agosto de 2024.

Photo-Velo Club. "Photo-Velo Club". Disponível em https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/Result.aspx?id=16744&type=Autoridade, última modificação em 7 de agosto de 2024. consultado a 15 de março de 2025.

Projecto pedagógico experimental de Educação Artística. "Projeto Pedagógico Experimental Educação Artística". Disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4788/9/ulsd061682_td_anexo_8.PDF, última modificação em 26 de julho de 2024, consultado a 15 de março de 2025.

Stieglitz, Alfred. "Camera Work, 1917, vol. 14, n.º 1. Nova Iorque". Disponível em https://archive.artic.edu/stieglitz/camera-work, última modificação em 10 de janeiro de 2024, consultado a 22 de março de 2025.

Sobre o Projeto Contrast. Disponível em https://contrast.arq.up.pt/sobre/, última modificação em 14 de março de 2024, consultado a 08 de agosto de 2024.

Tecnologias de Fotografia II. Disponível em https://www.uevora.pt/pesquisar?q=tecnologias+de+fotografia+II&cat=geral, última modificação em 18 de fevereiro de 2025, consultado a 20 de fevereiro de 2025.

Universidade Católica Portuguesa - Escola das Artes. "Mestrado em Fotografia". Disponível em https://artes.porto.ucp.pt/pt-pt/ensino/cursos/mestrado-em-fotografia/apresentacao, última modificação em 4 de setembro de 2024, consultado a 08 de outubro de 2024.

Vértice. "Vértice - Revista de Cultura e Arte." https://www.paginaapagina.pt/vertice.html, última modificação em 12 de janeiro de 2025, consultado a 15 de março de 2025.

X . FONTES DOCUMENTAIS

Constituições e Leis Fundamentais

• Constituição Portuguesa de 1933, publicada no Diário do Governo, de 22 de fevereiro de 1933, nos termos do Decreto n.º 22241, dessa data. Disponível em: https://www.parlamento.pt/parlamento/documents/crp-1933.pdf.

• Constituição da República Portuguesa, 7.ª Revisão (aprovada pela Lei n.º 1/2005, de 12 de agosto), Divisão de Edições da Assembleia da República, 2017:

•Artigo 37.º - Liberdade de expressão e informação, p.76.

•Artigo 38.º - Liberdade de imprensa e meios de comunicação social, pp.77-79.

•Artigo 39.º - Regulação da comunicação social, pp.79-80.

Decretos-Lei e Regulamentos

• Decreto-Lei n.º 26/89, de 21 de janeiro de 1989, cria as escolas profissionais no âmbito do ensino não superior. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/26-1989-609609.

• Decreto-Lei n.º 29/83, de 30 abril de 1983, altera o artigo 4.º do Decreto-Lei n.º 80/83, de 9 de fevereiro, reconhecendo alguns cursos ministrados na Escola de Belas-Artes do Porto como cursos superiores. Disponível em:https://diariodarepublica.pt/dr/analise-juridica/decreto-governo/29-311606

• Decreto-Lei n.º 17/2016, de 4 de abril de 2016, estabelece os princípios orientadores da avaliação das aprendizagens nos ensinos básico e secundário. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/17-2016-74007250.

• Decreto-Lei n.º 94/82, de 25 de março de 1982, visa garantir o acesso ao 1.º escalão das categorias de vencimentos a que se refere o artigo 8.º do Decreto-Lei n.º 513-M1/79, de 27 de Dezembro, dos professores de Trabalhos Manuais do ensino preparatório e do 12.º grupo do ensino secundário. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/94-1982-608189

• Decreto-Lei n.º 115-A/98, de 04 maio de 1998, aprova o regime de autonomia, administração e gestão dos estabelecimentos públicos da educação pré-escolar e dos ensinos básico e secundário. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/115-a-155636

• Decreto-Lei n.º 115/2013, de 7 de agosto de 2013, terceira alteração ao Decreto-Lei n.º 74/2006, de 24 de março, aprova o regime jurídico dos graus académicos e diplomas do ensino superior. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/115-2013-498487

• Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de novembro de 1990, regulamenta as bases gerais da Educação Artística pré-escolar, escolar e extraescolar. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/344-1990-566188

• Decreto-Lei n.º 1027, de 5 de novembro 1914, determina que a Escola de Arte Aplicada, do Pôrto passe a denominar-se Escola de Arte Aplicada de Soares dos Reis. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/1027-485923

• Decreto-Lei n.º 3752, de 15 de janeiro de 1918, suprime a Escola de Arte Aplicada de Soares dos Reis, transitando o seu pessoal docente para a Escola Industrial do Infante D. Henrique e inserindo várias disposições sôbre o mesmo assunto.Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/3752-404724

• Decreto-Lei n.º 5029, de 1 de dezembro de 1918, insere a organização do ensino industrial e comercial. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/5029-1918-183179

• Decreto n.º 12533, de 23 de outubro de 1926, promulga o Estatuto Político, Social e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique. Disponível em *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/12533-161554*

• Decreto-Lei n.º 16473, de de 6 de fevereiro de 1929, promulga o Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/16473-357495.

• Decreto-Lei n.º 18420, de 4 de junho de 1930, organiza o ensino técnico profissional. Disponível em: https://files.dre.pt/gratuitos/1s/1930/06/12800.pdf.

• Decreto-Lei n.º 18570 de 8 de julho de 1930, aprova o Acto Colonial. Disponível em https://files.dre.pt/gratuitos/1s/1930/07/15600.pdf

• Decreto-lei n.º 23048, de 23 de setembro de 1933, promulga o Estatuto do Trabalho Nacional. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/23048-330455.

• Decreto- Lei n.º 24747, de 6 de dezembro de 1934, desdobra a Escola Industrial de Fonseca Benevides (arte aplicada) em duas escolas industriais. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/24747-447532.

• Decreto-Lei n.º 27279, de 24 de novembro de 1936, estabelece as bases em que deve assentar o ensino primário. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/27279-1936-322921.

• Decreto-Lei n.º 37.028, de 25 de agosto de 1948, determina que a Direção-Geral do Ensino Técnico Elementar e Médio passe a denominar-se Direção-Geral do Ensino Técnico Profissional e insere disposições relativas ao ensino profissional industrial e comercial. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/37028-384413.

• Decreto-Lei n.º 37.029, de 25 de agosto de 1948, promulga o Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/37029-1948-384414

•Decreto-Lei n.º 39 666, de 20 de maio de 1954, promulga o Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique. Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/39666-1954-635399

• Decreto-Lei n.º 46349, de 22 de maio de 1965, promulga o Regimento da Junta Nacional da Educação. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/46349-1965-294970

Despachos e Portarias

• Despacho Normativo n.º 1-F/2016, de 5 de abril de 2016, regulamenta o regime de avaliação e certificação das aprendizagens no ensino básico. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/despacho-normativo/1-f-2016-74059570.

• Portaria n.º 232-A/2018, de 20 de agosto de 2018, regulamenta os cursos artísticos especializados de Design de Comunicação, de Design de Produto, de Produção Artística e de Comunicação Audiovisual. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/232-a-2018-116132275.

• Portaria n.º 851/2010, de 6 de setembro de 2010, regula o sistema de certificação de entidades formadoras. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/851-2010-344228.

• Recomendação n.º 1/2013, de 28 de janeiro de 2012, sobre Educação Artística. Disponível em: *https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/recomendacao/1-2013-2856286*.

XI. COLECÇÃO MARIA ALZIRA MONTEIRO

A cor e o seu sentido gráfico. [s/d]. Texto dactilografado, onze páginas. Colecção departamento artes gráficas EASR.

A economia na alimentação. 1941. manuscrito. Colecção família Monteiro.

A educação pela arte. [s/d]. Texto manuscrito, 13 páginas. Colecção departamento artes gráficas EASR.

*A fotografia nas Artes gráfica*s. [1986-1992]. Texto manuscrito. Colecção família Monteiro.

A fotografia nas Artes gráficas. [s/d]. Disciplina de Fotografia do curso de Artes Gráficas, esboços a lápis e policópia. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Agenda. [1964-65?]. Anotações *técnicas*. Colecção família Monteiro.

Análise do exame realizado pelo estudante Álvaro de Freitas (com a classificação final de 12 valores. 31 julho de 1969. Texto manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Análise pluridisciplinar do departamento de artes gráficas. [janeiro - fevereiro 1975]. Colecção departamento de artes gráficas EASR.

Album *Desenho profissional de modista 1938-39*. [circa 1938-39]. Colecção família Monteiro.

Album fotográfico da exposição escolar do ano lectivo de 1938-1939 Escola Industrial de Faria Guimarães (Arte Aplicada) – Pôrto. [circa 1938-39]. Colecção departamento de fotografia EASR.

Álbum *1º ano, Clichés seriados para os primeiros exercícios sobre clichés por contacto*. [s/d]. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Apontamentos sobre água forte. [s/d]. Texto manuscrito, seis páginas. Colecção departamento de artes gráficas EASR.

Apontamentos sobre heliografia. [s/d]. Texto manuscrito, cinco páginas. Colecção departamento de artes gráficas EASR.

Apontamentos sobre filme de cor, tricromia, preparação de emulsão, relação entre os grãos de halogeneto de prata e características da emulsão e esboço de balanço pedagógico. 1977. Texto manuscrito.Colecção departamento de artes gráficas EASR.

Maria Alzira Monteiro. *Autobiografia*. 1992. Texto manuscrito. Colecção familia Monteiro.

Boletim de Passagem de Classe, da 3ª para a 4ª classe com classificação de 17 valores, Ensino Primário Elementar - Região Escolar do Porto, Escola Primária de Cedofeita. 8 de Julho de 1931. Colecção família Monteiro.

Brochura *Comunhão Pascal dos alunos da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis*. 1967, março. Colecção família Monteiro.

Caderno escolar disciplina Tecnologias. [1935-1938]. Dossier A5, texto manuscrito. Colecção família Monteiro.

Caderno diário, incluindo iniciação à fotografia L. Caillaud *Assuntos com mais interesse,* estudo sobre as escolas gráficas e indústria e publicação *Circular nº90* que se encontra igualmente guardada. [194(?), maio].

Cadermo A5, quarenta e quatro páginas. Colecção departamento de artes gráficas EASR.

Carta de curso de Curso de Costura e Bordados de Maria Alzira, nota de 16,63 valores e classificação Bom. 1938,30. Colecção família Monteiro.

Carta de *Curso Modista de vestidos* de Maria Alzira, Escola Industrial Faria de Guimarães (Aplicada), duas páginas com listagem de disciplinas e respectivas notas. 1940, *o*2 outubro. Colecção família Monteiro.

Carta de *Curso Gravura Química* de Maria Alzira, Escola Industrial Infante D. Henrique, duas páginas com descrição de disciplinas e notas. 1938, 30 agosto. Colecção família Monteiro.

Carta destinada à comissão directiva da Escola Artes Decorativas Soares Reis. 1977, março. Esboço, texto manuscrito. Colecção família Monteiro.

Cartas enviadas por Maria Alzira à sobrinha Manuela Cunha. [1983 a 1986]. Onze exemplares. Colecção família Monteiro.

Carta enviada a António Oliveira Salazar. 1948, dois de novembro. Colecção família Monteiro.

Carta enviada a António Oliveira Salazar. 1950 [sem especificação dia e mês]. Colecção família Monteiro.

Carta enviada a António Oliveira Salazar. 1950 [sem especificação dia e mês]. Fundo do arquivo Oliveira Salazar (arquivo da Biblioteca Nacional) consultado através de cópia registada do original, composta de 5 folhas (certidão n.o 489/2022, extraída do fundo do Arquivo Oliveira Salazar, AOS/CP-091, cx. 948, ff. 66 a 68).

Carta destinada ao director da Escola Industrial Faria Guimarães. 1940, 2 8 setembro. Colecção família Monteiro.

Carta destinada à Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel com sede em Lisboa. [s/d]. Texto manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Carta destinada à direcção do Sindicato dos Técnicos de Desenho da secção regional do Norte- Porto, manuscrito. 1975, 28 maio. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Carta destinada ao presidente do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos do Porto. 1975, 28 maio. Esboço manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Carta destinada à direcção do Sindicato dos Técnicos de Desenho, da secção regional do Norte- Porto, esboço. 1975. 28 maio. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Carta destinada ao presidente do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos do Porto. [s/d]. Esboço, texto manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Carta destinada ao presidente do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos do Porto. 1975, 28 maio. Esboço, texto manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Colodio. [s/d]. Texto manuscrito, vinte e nove documentos. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Concurso de desenhos "O primeiro de Janeiro". 1935, agosto. Recorte jornal *Primeiro de Janeiro*. Colecção família Monteiro.

Termo de contrato de trabalho celebrado entre a Escola Industrial Infante D. Henrique - Mário Pacheco (director), Abel Raul Antunes dos Santos (professor de desenho) e Norberto Pinto de Mesquita - e Maria Alzira Monteiro enquanto mestra da oficina gravura química. 1948, 23 novembro. Colecção família Monteiro.

Contrato de trabalho vitalício. 1956, 09 de junho. Colecção família Monteiro.

Manuel de Francesco. Cronologia do ensino século XX. 2020. Manuscrito com duas páginas.

Cronologia ensino técnico na cidade do Porto, da Escola Industrial Infante D. Henrique e do início do ensino da fotografia nessa escola, com descrição das diferentes aquisições de material técnico. [1985 e 09 março

1990]. Nove páginas, texto manuscrito. Colecção família Monteiro.
Comunicação de presença em júri, do Director da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis destinado a Maria Alzira, 1962 28 junho.Texto dactilografado. Colecção acervo Escola Artística Soares dos Reis.
Concursos para mestras – contratadas de Costura e Bordados das escolas de ensino técnico- profissional. Cópia de documento da República Portuguesa. Colecção família Monteiro.
Condições técnicas do sector de fotogravura. [s/d]. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Contributos para uma história do ensino da fotografia e da fotogravura em Portugal. [s/d]. Manuscrito . Colecção família Monteiro.
Convite Imagolucis Fotogaleria para exposição fotografia da Bauhaus. [s/ano, 19 janeiro]. Colecção família Monteiro.
Cópia *Diário da República* sobre 1.ª fase do curso de complemento de formação para professores do 12 grupo referente ao 12º grupo F (artes Gráficas) - Eduardo Augusto Marques, Manuel Pedro Baptista Monteiro e Maria Alzira Monteiro da Cunha - foram aprovados. Colecção família Monteiro.
Cópia D*iário de governo I Série, Número 198, de quarta-feira, 25 de agosto 1948,* Colecção família Monteiro.
Cópia *Registo biográfico* de Maria Alzira Monteiro, autenticada pelo chefe da secretaria da Escola Artística Soares dos Reis com selo e assinatura. 1983, 03 de fevereiro. Seis páginas. Colecção família Monteiro.
Curso geral de artes visuais, programas das disciplinas direccionais e de índole artística, circular n.º 3/72, série A, de 10-8.-1972. 1974. Escola Artes Decorativas Soares dos Reis.
Declaração de Compromisso do posto de Mestra Provisória de Oficina de Costura e Bordados assumido por Maria Alzira Monteiro. 1941, 31 outubro. Diploma. Colecção família Monteiro.
Declaração de Compromisso do posto de Mestra Provisória de Oficina Gravura Química, assumido a 6 de novembro 1942, a 13 novembro 1943 e a 31 outubro 1943. Colecção família Monteiro.
Criação das escolas industriais e o ensino na Escola Industrial Infante D. Henrique, incluindo o curso de Gravura Química e o espaço da fotografia. 1990. Texto manuscrito. Colecção família Monteiro.
Declaração de Compromisso assumido por Maria Alzira Monteiro face à Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1951, 02 de Março. Colecção família Monteiro.
Diploma Honorífico 1.º ano Desenho Profissional Oficina Gravura Química, Escola Industrial Infante D. Henrique. 1936, 04 Julho 1936. Colecção família Monteiro.
Diploma Honorífico Desenho Geral, Escola Industrial Infante D. Henrique. 1935, 04 abril. Colecção família Monteiro.
Diploma "2 Concurso de desenhos infantis organizado por O primeiro Janeiro". 1935, 25 agosto 1935. Colecção família Monteiro.
Diploma *Funções Públicas,* nomeação *Mestra provisória da Oficina de Costura e Bordado*s.Dezembro 1940. Colecção família Monteiro.
Diploma de *Funções Públicas,* nomeação enquanto Mestra oficina de Gravura Foto- Química da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1951, 02 de março 1951. Colecção família Monteiro.
Documentação referente à instalação da Oficina de Gravura Fotoquímica, descrição da constituição material da oficina, transformação do curso de Gravura Química em Gravador Fotoquímico e enumeração das áreas / Aulas-Oficinas dos cursos de Fotogravura. [s/d]. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Documentos referentes à disciplina de fotografia 10.º ano, disciplina de Desenho projectual e tecnologias do

curso técnico de artes gráficas, oito páginas, texto manuscrito e dactilografado. [s/d]. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Educação Visual. [1972-1973?]. Texto manuscrito, oito páginas. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Entre estudantes de fato de ganga. 1936, julho. Recorte Jornal de Notícias. Colecção família Monteiro.

Envelope contendo a nota escrita A*mpliações 9x12 11ºano 1985/1986*. [s/d]. *Q*uarenta e nove impressões a preto e branco. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Estudos de animação e fotografia- teste de avaliação. 1991. Texto dactilografado. Colecção departamento Artes Gráficas EASR.

Estátua de D. Pedro IV, ref. 22. [s/d]. Conjunto documental incluindo fotografias impressas a preto e branco, esboços de desenho, fases diversas da paginação e impressões do postal final. Colecção família Monteiro.

Exame do 2.º Grau do Ensino Primário Elementar - aprovação com "distinção". 1932, 18 de julho. Colecção família Monteiro.

Exercício escrito sobre apontamentos dados. 1955. Texto manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Exercício prático incluindo *Objectivos a atingir*- [s/d]. Colecção departamento artes gráficas Escola Artística Soares dos Reis.

Fotograma. 1977, 18 maio 1977. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Fotogramas. 1977, 18 novembro. Texto manuscrito a lápis. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Fotograma. [1982, 8 a 28 novembro]. Documento segmentado em cinquenta e seis elementos, doze páginas. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Formulas Gravura antiga. [s/d]. Manuscritos, vinte e três documentos. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Fórmulas verificar. [s/d]. *T*rinta e três documentos, manuscritos. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Goma bicromatada, explicação com experiência conforme ao livro *Química fotográfica* de R. Namias. 1970, 20 de fevereiro. Três páginas. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Heliografia. 1982. Texto manuscrito, cinco páginas. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Implementação das oficinas gráficas na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis - incluindo estudo prévio das instalações das oficinas de gravura fotoquímica. 1952/1952 /1956. Texto dactilografado, cinquenta e sete páginas A4. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Informações técnicas sobre banho de paragem, fixação de negativos, precauções gerais para o trabalho em laboratório, importância da temperatura e do tempo de revelação, preparação dos reveladores, produtos químicos utilizados no revelador, a sua ação específica e relação entre os conteúdos pedagógicos e análise das diferentes experiências práticas realizadas pelo conjunto dos professores. [s/d]. Texto manuscrito, onze páginas A4. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Instrumentos de avaliação do curso de *Gravador fotoquímico,* exercícios de fotografia a traço, fotografia tramada e gravura a traço (primeiras e segundas provas do ano, dia e noite), pontos de exame das áreas de fotógrafo e retocador cromista e exames de aptidão profissional (com provas de orçamento, exame de tecnologia e componente prática sobre: fotografia ou fotografia e retoque - aulas nocturnas, gravura de traço e simíle, gravação de traço e transporte. Década de 1960. Setenta manuscritos e policópias. Colecção

departamento artes gráficas EASR.

1ºExercício, 1967, novembro

Exames de aptidão profissional do curso de gravador fotoquímico, manuscrito, 1969, 18 de julho

Exercício 1, nº1 Curso de Gravador fotoquímico, texto manuscrito,1968, 25 maio

Exercício nº2, texto manuscrito, 1968, 25 de maio de

Ponto de Exame-Curso de Gravador Fotoquímico, manuscrito a duas cores, 1966, 27 de junho

Ponto de exame, três páginas, 1966, 27 de junho

Instrumentos de avaliação, exercícios, pontos únicos e exames. Década de 1970. Noventa e quatro documentos. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Exame da disciplina de Fotografia do curso complementar de artes gráficas, 1978/79

Exames da disciplina de oficinas "Fotografia e cinema" do curso geral de artes visuais, 1977-78, 1978-79 e 1979-80

Exame de aptidão profissional prova de tecnologia versão A, 1975, julho

Exames de aptidão profissional de gravador fotoquimico - estrutura em quatro partes incluindo prática, teoria, orçamento e relatório, integrando a prova teórica de tecnologia (com duas versões), 1975, julho

Exame de aptidão profissional prova de tecnologia versão B, 1975, julho

Exercício sobre fotografia aplicada à reprodução fotomecânica

Exercício sobre fotografia aplicada à reprodução fotomecânica, [s/d]

Exercício de fotografia aplicada à reprodução fotomecânica

E*xercicios escritos* e especificado como *treinos para o exame de aptidão profissional,* ano lectivo de 1971-1972

*Exercícios escritos, m*anuscrito a duas cores, 1971-72

Exercício Fotografia aplicada à reprodução fotomecânica, [s/d]

Exercício Fotografia aplicada à reprodução fotomecânica, [s/d]

Experiências exame de fotografia, época de exames de 1978

Provas teóricas sob o nome de *tecnologia*

Prova prática de fotografia, 1978/79

Provas práticas de Fotografia Complementar, 1977-78 e 1978-78

Provas práticas, exame de aptidão profissional do *curso de gravador fotoquímico*

Provas práticas de *fotografia,* exame do *curso complementar de artes gráficas*

Ponto único de fotografia, 1975, maio

Prova do estudante Mário Martins, 1978, 13 de julho

Prova da estudante Maria Pinho, [s/d]

Prova do estudante Aurélio do Vale Mesquita, 1980, três de julho

Prova do estudante Paulo Hêrnani, com a qualificação de 13 valores, [s/d]

Instrumentos de avaliação, exercícios, pontos únicos e exames. Década de 1970. Noventa e quatro documentos. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Exercícios escritos, texto manuscrito a duas cores, 1971-72

Exercício Fotografia aplicada à reprodução fotomecânica, [s/d]

Exercício Fotografia aplicada à reprodução fotomecânica, [s/d]

Provas teóricas de *tecnologia*

Provas práticas, exame de aptidão profissional do *curso de gravador fotoquímico*

Provas práticas de *fotografia,* exame do *curso complementar de artes gráfica*s

Ponto único de fotografia, 1975, maio

Instrumentos de avaliação, exames de aptidão profissional de retocador gravador cromista do curso de gravador fotoquímico, testes e provas do curso complementar de artes gráficas e pontos escritos de laboratório. 1980-1988. Dezassete documentos. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Exame de aptidão profissional na especialidade de retocador gravador cromista, teste dactilografado, 1980-81

Exame de retocador gravador cromista, 1980-81

Exercício de fotografia, 10º ano, 1988, 27 de maio

*Exercício de apuramento,*11ºano, 1988/89

Exercício de apuramento, 12ºano, 1988/89

Estudos de animação e fotografia, testes dactilografados, 1991

Provas práticas de fotografia, 1981-82 e 1986-87

Exames de fotografia curso complementar de artes gráficas, 1981-82 e 1986-87

Prova de fotografia, 2º ano nocturno (curso complementar de artes gráficas), 1984-85

Prova Teórica de Fotografia, curso complementar de artes gráficas nocturno (um deles com a indicação 2º ano), dois exemplares, 1985-86

Provas dactilografadas, curso complementar de artes gráficas nocturno, 1985-86

Ponto escrito de laboratório de fotografia, 11ºano, 1988, 24 de maio

Ponto escrito Laboratório de Fotografia, *Ano 11ºJ*, dactilografado, 1988

Lembrança da Primeira Comunhão, Igreja de Requezende. 1932, 08 dezembro. Colecção família Monteiro.

Maquete de livro bordados. [s/d]. Páginas soltas. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Maria Alzira Monteiro. 12 de outubro 1983. *A comunicação visual e as artes gráficas e fotográficas dos nossos dias*, trabalho para disciplina de Técnicas de Impressão e Composição, texto dactilografado. Colecção Manuel de Francesco.

Maria Alzira Monteiro. 12 de outubro 1983. *A comunicação visual e as artes gráficas e fotográficas dos nossos dias*, trabalho para disciplina de Técnicas de Impressão e Composição, texto dactilografado, Colecção família Monteiro.

Muito importante para a história cronológica sobre o início do ensino da tricromia no Ensino Técnico na Escola Infante D. Henrique no Porto. 1995, 25 outubro. Envelope contendo ilustrações obtidas a partir deste processo. Colecção família Monteiro.

*Nomes e datas célebres na História da Fotogravur*a. 1974. Manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Nota informativa do Grémio Nacional das Indústrias Gráficas e do Sindicato Nacional dos Tipógrafos, litógrafos e ofícios correlativos do Distrito de Lisboa. 1960, 10 de setembro. Colecção Acervo Escola Artística Soares dos Reis.

Notas para o boletim biográfico do sócio 510. [s/d]. Associação Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

O amor nasce nos olhos e criace no coração. A minha filha Maria Alzira Monteiro da Cunha nasceu a 19 de Janeiro de 1922 pelas 3 horas da tarde, papel quadriculado com letra e assinatura de Maria Joaquina

Monteiro. Colecção família Monteiro.
Oficina de Reprodução Gráfica. 1975, 28 maio. Duas folhas A4 policopiadas a partir de original manuscrito. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Parecer sobre a Oficina de Fotogravura Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis. 1974, 22 de julho. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Parecer sobre o sector de fotografia e fotomecânica destinado à Comissão Executiva da escola.[s/d]. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Pasta com trabalhos de retoque efectuados no âmbito da especialização de retoque cromista, incluindo recortes de jornais e fotografias impressas. [s/d]. Vinte documentos. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Pequeno manual de artes gráficas. [s/d]. Trinta páginas. Oficinas gráficas. Colecção departamento de artes gráficas EASR.
Petição ao Doutor Oliveira Salazar, conjunto de vinte e seis documentos contendo envelopes de pequena dimensão remetidos por António Oliveira Salazar a Maria Alzira Monteiro. Dois de novembro de 1948 e 1950 [sem especificação de dia e mês]. Colecção família Monteiro.
Premios honrosos pertencentes a Maria (espaço) *M. Cunha 19.1.1937. P*asta A3 forrada. Colecção família Monteiro.
Poema *Manhã* de Virgínia Victorino.[s/d]. Transcrição manuscrita. Colecção família Monteiro.
Poema *Mais leve que a borboleta* de Eugénio de Castro. [s/d]. Transcrição manuscrita. Colecção família Monteiro.
Postal Estátua de D. Pedro IV. [s/d. Ref. 22. Colecção família Monteiro.
Postal Maria Alzira Monteiro n º4. Colecção família Monteiro.
Postal Maria Alzira Monteiro n º4. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Postal Ref. 35. [s/d]. Colecção família Monteiro.
*Princípios sumários sobre a história da gravura, da fotografia e suas origens, m*anuscrito. [s/d]. Colecção família Monteiro.
Programa do Ensino Oficial de Gravura Química. [1930-32]. Manuscrito [Marques Abreu]. Colecção família Monteiro.
Programas do Ensino profissional Industrial e Comercial: cursos de formação industrial. 1966. República portuguesa. Imprensa Nacional. Colecção família Monteiro.
Programa dos exames de aptidão profissional de fotogravura do Grémio Nacional dos Industriais Gráficos. 1960, 10 setembro. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Prova aritmética. [s/d]. Dois manuscritos. Colecção família Monteiro.
Programa para a disciplina de fotografia para os 10º, 11º e 12ºanos, curso técnico profissional de Artes Gráficas. 1989, fevereiro. Colecção departamento artes gráficas EASR.
Proposta de candidato pela Casa da Imprensa e do Livro. 1949, 8 abril 1949. Colecção Associação Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
Provas curso complementar de artes gráficas nocturno. 1985-86. Texto dactilografado.Colecção departamento artes gráficas EASR.
Prova fotografia 2º ano nocturno, curso complementar de artes gráficas. 1984-85. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Prova ortográfica e caligráfica. [9.06.1932/ 16.06.1932/ 7.07. 1932]. Três manuscritos. Colecção família Monteiro.

R*apazes e raparigas de hoje – Geração de amanhã na Escola Industrial Infante D. Henrique*. Recorte jornal, Colecção família Monteiro.

Redacção. 1932, 16 de junho e sete de julho. Dois exercícios, texto manuscrito. Colecção família Monteiro.

Registo biográfico Maria Alzira Monteiro da Cunha, 1983, 03 fevereiro 1983, Direcão geral do Ensino Técnico Profissional. Cópia. Colecção família Monteiro

Relatórios sobre o sector da fotografia, da fotomecânica e a oficina de reprodução gráfica. [s/d]. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Relação de material destinado à secção de fotografia e *esboço de contextualização histórica*. 1978, 18 Julho. Colecção departamento artes gráficas EASR.

Reunião professores do 12º grupo. Acta nº23, reunião professores do 12º grupo. 1975, 20 de maio. Colecção artes gráficas EASR.

Reunião com análise ao departamento de artes gráficas. Acta, esboços, 1975, 23 de maio. Colecção artes gráficas EASR.

Resumo Cronológico Escola Industrial Infante D. Henrique. 1990, 09 março. Texto manuscrito, nove páginas. Colecção família Monteiro.

Saber fazer esmaltes, apontamentos de Maria Alzira Monteiro do livro *Savoir faire des emaux de* Zechlin e Arvois. 1969. Vinte e nove páginas, texto policopiado. Biblioteca EASR.

Solarização. 1982. Texto manuscrito. Colecção família Monteiro.

Solicitação de autorização governamental para Maria Alzira Monteiro ausentar-se do país, com ofício de 10 de agosto de 1971 do director da Escola de Artes Decorativas Soares Reis dirigido à direcção geral do ensino técnico expressando, "a mestra principal do curso de gravador fotoquímico desta escola, Maria Alzira Monteiro da Cunha, solicita autorização para se deslocar ao estrangeiro no período de férias grandes nos termos do disposto no artº 43 do decreto nº 46 748, de 15/12/1965, e cumprindo o estabelecido no Decreto nº 48 756, de 11/12/1968." Acrescido de ofício da direcção geral do ensino técnico profissional dirigida ao director da Escola de Artes Decorativas Soares Reis com a data de 16 agosto 1971, de autorização acordada à professora para ausentar-se do país devendo estar de regresso até ao dia 20 de setembro, in Registo biográfico. Secretaria EASR.

Trabalho e dedicação. 1943. Texto manuscrito. Colecção família Monteiro.

Verbete biográfico sócio 510. [s/d]. Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

XI . <u>Arquivos CONSULTADOS</u>

- Arquivo Fundo Marques Abreu, CPF, Porto.
- Arquivo Municipal de Mirandela, Mirandela.
- Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
- Arquivo Vieira Natividade, Mosteiro de Alcobaça.
- Arquivo Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, Porto.
- Colecção pessoal Maria João Barros, Póvoa de Varzim.

•Colecção família Isolino Vaz, Porto.

•Secretaria-Geral da Educação e da Ciência, Lisboa.

XII . DEPOIMENTOS

Antigos alunos de Maria Alzira Monteiro

•Maria João Barros, conversas via rede social e email, fevereiro 2020 e abril 2023.

•Paula Conde, conversa via rede social, 2024.

•Paulo J. Mendes, conversa via rede social, 2020.

•Pinto da Costa, conversa via rede social e email, agosto/setembro 2024.

Antigos professores da Escola Artística Soares dos Reis que conheceram Maria Alzira Monteiro

•Fernanda Sousa, professora de português e francês, conversa telefónica, 2020.

•Jorge Rego, professor de Fotografia entre 1989 e 2019, email, maio de 2022 a janeiro de 2024.

•Lopes Cardoso, mestre de fotomecânica e litografia entre 1975 e 2005, conversa telefónica, email e discussão presencial, maio de 2022 a janeiro de 2025.

•Manuel de Francesco, professor de Projeto, conversa telefónica, 2020.

•Manuel Ramos, professor de serigrafia entre 1974 e 2020 e diretor de departamento Artes Gráficas, conversa telefónica, email e discussão presencial, 2020-2025.

•Manuel Rodrigo Couto, professor de Electrotecnia, conversa via rede social, 2024.

•Natália Lobo, professora de História entre 1982-83 e 201, email e conversa telefónica, maio/junho 2020 e junho 2023.

•José Paiva, professor entre 1984 e 1996, conversa via Zoom, 21 janeiro 2022, 11h

•Pedro Borges de Araújo, professor de Design e ligação à escola entre os anos 60 e 80, email e conversa telefónica, maio/junho 2020 e junho 2023.

Antigos diretores da Escola Artística Soares dos Reis que conheceram Maria Alzira Monteiro

•Alberto Teixeira, conversa via rede social, 2020.

•Manuel de Francesco, conversa telefónica, 2020.

Família Monteiro

•Manuela Cunha, sobrinha de Maria Alzira Monteiro, conversas presenciais e telefónicas, 2020 a 2025.

•Maria Albina, irmã de Maria Alzira Monteiro, conversas presenciais, 2020 a 2024.

Escolas de Fotografia

•António Lopes, APAF, conversa telefónica, 18 junho 2024.

•Ana Raposo, ESAD Matosinhos, conversa via Zoom, 23 setembro 2024.

•António Ventura, IPT, email, junho/julho 2024.

•Artur Baptista, antigo professor de química Escola António Arroio, conversa telefónica, 27 setembro 2024.

• Catarina Mendes, EASR, email e conversas presenciais, 2020 -2025.

•Cesário Alves e Olívia da Silva, ESMAD-IPP, email, junho 2024.

•Direcção EASR, email, 2020-2025
•Emanuel Brás, ESADcr, conversa via Zoom, 23 setembro 2024.
•Jurgen Bock, MAUMAUS, conversa via Zoom, 01 outubro 2024.
•Luis Rocha, Movimento Expressão Fotográfica, conversa telefónica, 11 julho 2024.
•Rui Mendonça, Faculdade Belas Artes do Porto, conversa via Zoom, 09 setembro 2024.
•Rui Lourosa, ESAP, conversa telefónica, 30 agosto 2024.

Índice iconográfico

Figuras 01 a 187

Figura 1
Ana Pereira, *Fotografia "A primeira lição"*, 2016, Átrio da Escola Artística Soares dos Reis - Porto, Imagem digital

Figura 2
E. Mazo, *Egypto Scriba - statue en bois,* [s/d], Paris, Diapositivo de lanterna mágica a preto e branco, Colecção departamento de fotografia EASR

Figura 3
Escola Industrial do Infante D.Henrique, *Ensino Técnico Profissional - Discurso proferido na sessão de 15 de Janeiro de 1936, na Assembleia Nacional, pelo Exmº Snr. Engenheiro Nobre Guedes, a propósito do projecto de lei número 61,* 1939, Porto, Livro, Colecção departamento de Artes Gráficas da EASR

Figura 4
Diário da República - Decreto-Lei nº 37.028 e Decreto-Lei nº 37.029, Lisboa, 1948, Pormenor da "*Tabela n.º 1 - vencimentos mensais, Tabela n-º 2- Remunerações mensais por cada hora de serviço semanal e Tabela n.º3 –Gratificações mensais",* Colecção família Monteiro

Figura 5
Centro de ensino por correspondência Álvaro Torrão, *Duas épocas,* [s/d], Lisboa, Revista impressa, Colecção família Monteiro

Figura 6
Autor desconhecido, s/título, [s/d], [Escola Faria Guimarães], Negativo vidro 9x12cm, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 7
Autor desconhecido, *Negativo Fábrica de chapéus,* [s/d], Porto, Cliché negativo grande formato, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 8
Autor desconhecido, Entrada da Escola Soares dos Reis na Rua da Firmeza [s/d], Porto, Impressão em papel 15x20cm aplicada em cartolina cinzenta, Colecção departamento Fotografia EASR

Figura 9
[Maria Alzira Monteiro], s/título, [década de 1970], Oficinas de madeira - Escola Artística Soares dos Reis, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 10
[Maria Alzira Monteiro], s/título, [s/d], Laboratório Fotografia - Escola Artística Soares dos Reis, diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 11
Autor desconhecido, *Mãesinha e Paisinho*, [s/d], Porto, Impressão em papel, Colecção família Monteiro

Figura 12
Pais de Maria Alzira Monteiro, *Premios honrosos pertencentes a Maria (espaço) M. Cunha,* 19 janeiro 1937, Porto, Colecção família Monteiro

Figura 13
António Simões Lopes, *Cartilha Infantil "Quadro X Lição 37"*, 1870, s/local, Livro, Colecção família Monteiro

Figura 14
Jayme de Séguier, *Manual de História de Portugal* "*Decadência de Portugal"*, 1910, s/local, Livro, Colecção

família Monteiro

Figura 15
Maria Alzira Monteiro, *Prova escrita*, 7 julho 1932, Pôrto, Manuscrito com caneta em papel, Colecção família Monteiro

Figura 16
Autor desconhecido, s/título, [circa 1932], s/local, Impressão em papel fotográfico, Colecção família Monteiroiro

Figura 17
República Portuguesa - Ministério da Educação Nacional - Escola Industrial Infante D.Henrique, Bilhete de identidade A*luno nº772 Maria Alzira Monteiro da Cunha,* 18 setembro 1937, Porto, Impressão cor, Colecção família Monteiro

Figura 18
Jornal Notícias, *Entre estudantes de fato de ganga,* julho 1936, Porto, Recorte artigo jornal, Colecção família Monteiro

Figura 19
Escola Industrial Infante D. Henrique, *Diploma Honorífico Desenho Geral 1933/1934*, 04 Abril 1935, Porto, Impressão em papel, Colecção família Monteiro

Figura 20
Primeiro de Janeiro, *O Concurso de desenhos de "O primeiro de Janeiro",* Agosto 1935, Porto, Recorte de jornal, Colecção família Monteiro

Figura 21
Maria Alzira Monteiro, *Outras terras outras gentes,* [s/d], Porto, Esboços a lápis, Colecção família Monteiro

Figura 22
Maria Alzira Monteiro, *Ronda de África*, [s/d], Porto, Desenhos a lápis, Colecção família Monteiro

Figura 23
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Desenhos a lápis, Colecção família Monteiro

Figura 24
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Desenhos a lápis, Colecção família Monteiro

Figura 25
Maria Alzira Monteiro, s/título,[s/d], Porto, Desenhos a lápis, caneta e tinta, Colecção família Monteiro

Figura 26
Maria Alzira Monteiro, s/título,[s/d], Porto, Desenhos a lápis, caneta e tinta, Colecção família Monteiro

Figura 27
Maria Alzira Monteiro, *Sabonete e perfumaria Claus Porto*,[s/d] Porto, Desenho a tinta preta, Colecção família Monteiro

Figura 28
Maria Alzira Monteiro, *MALZIRA E.I.I.D.H*, [circa 1935], S/local, Desenho a pena, Colecção família Monteiro

Figura 29
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Cliché negativo seriado para contacto, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 30
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Figura 31
Maria Alzira Monteiro, *Manhã de Virgínia Victorino,* [s/d, s/l], Manuscrito, Colecção família Monteiro
Figura 32

Autor desconhecido, s/título, [circa 1935], Escola Industrial Infante D.Henrique, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Figura 33
Autor desconhecido, s/título, [circa 1935], Escola Industrial Infante D. Henrique, Impressão fotográfica emoldurada, Colecção família Monteiro

Figura 34
Autor desconhecido, *Album fotográfico da exposição escolar do ano lectivo de 1938-1939. Escola Industrial de Faria Guimarães (Arte Aplicada) – Pôrto*, [circa 1938-39], Escola Industrial Faria Guimarães, Colecção departamento fotografia EASR

Figura 35
Maria Alzira Monteiro, *Álbum de desenho profissional de modista 1938-39*, [circa 1938-39], Porto, Capa de álbum com aplicação de bordado em pano cru, Colecção família Monteiro

Figura 36
Autor desconhecido, s/título, [s/d], [Escola Industrial Faria Guimarães], Impressão fotográfica analógica , Colecção departamento fotografia EASR

Figura 37
Autor desconhecido, s/título, [circa 1937-39], Escola Faria Guimarães, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Figura 38
República Portuguesa, *Concursos para mestras – contratadas de Costura e Bordados das escolas de ensino técnico- profissional,* Cópia, Colecção família Monteiro

Figura 39
Autor desconhecido, s/título, [circa 1940-42], Escola Industrial Infante D. Henrique, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Figura 40
Autor desconhecido, s/título, [circa 1941], s/local, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Figura 41 e 42
[Maria Alzira Monteiro e Marques Abreu], s/título, [1943-1947], EIIDH, Positivo digital a partir de negativos de vidro 13x18 cm, Colecção departamento fotografia EASR

Figura 43
República Portuguesa, *Diploma de Funções Públicas Mestra Oficina de Gravura Foto-Química Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis,* dezembro 1951, Porto, Impressão cor, Colecção família Monteiro

Figura 44
Ana Pereira, Composição com revistas *Salão Internacional de Arte Fotográfica,* Capuchos, Fotografia digital

Figura 45
Ana Pereira, Mesa de gravação de Maria Alzira, 2023, Casa família Monteiro- Porto, Fotografia digital

Figura 46
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Belém, Ilustração a aguarela, Colecção família Monteiro

Figura 47
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Belém, Postal cor, Colecção família Monteiro

Figura 48
Maria Alzira Monteiro, s/título, [circa 1935-45], s/local, Matriz de gravura em metal, Colecção família Monteiro

Figura 49
Maria Alzira Monteiro, "Congregação das servas reparadoras de Jesus Sacramentado", 1949, s/l, Impressão gráfica, Colecção família Monteiro

Figura 50
Maria Alzira Monteiro, "Congregação das servas reparadoras de Jesus Sacramentado", 1949, s/local, Impressão gráfica, Colecção família Monteiro

Figura 51
Maria Alzira Monteiro, *Natal Português*, 1951, Porto, Impressão final, Colecção família Monteiro

Figura 52
Maria Alzira Monteiro, *Natal Português*, 1951, Porto, Desenho a preto e branco, Colecção família Monteiro

Figura 53
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1951, Porto, Esquema de logotipia em lápis de cor e tinta, Colecção família Monteiro

Figura 54
Maria Alzira Monteiro, s/ título, 1945, s/l, Ilustração a traço a partir de original fotográfico, Colecção família Monteiro

Figura 55
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Ilustração a traço, Colecção família Monteiro

Figura 56
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Esboço a traço com caneta preta de estatuária e paisagem urbana, Colecção família Monteiro

Figura 57
Maria Alzira Monteiro, *Ref. 35 Universidade e Torre dos Clérigos,* [s/d], Porto, Ilustração a traço em negativo, Colecção família Monteiro

Figura 58
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Fotografia com re-enquadramento a caneta, Colecção família Monteiro

Figura 59
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Esboço a aguarela, Colecção família Monteiro.

Figura 60
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Esboço a caneta preta e tinta branca, Colecção família Monteiro

Figura 61
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Esboço de paginação com caneta azul, Colecção família Monteiro

Figura 62
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d], Porto, Postais com variações cromáticas, Colecção família Monteiro

Figura 63
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, *Cliché* em colódio para gravura, Colecção departamento de artes gráficas Escola Artística Soares dos Reis

Figura 64
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, Porto, Ilustração a caneta com assinatura MALZIRA, Colecção família Monteiro

Figura 65
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, Porto, Matriz de gravura com assinatura MALZIRA, Colecção família Monteiro

Figura 66
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1946, Porto, Pormenor de sulcos em matriz de gravura, Casa família Monteiro

Figura 67
Autor desconhecido, *Demonstração máquina Cromalin-Agfa-Gevaert*, Julho 1968, EADSR, Impressão fotográfica analógica, Colecção departamento artes gráficas EASR

Figura 68
Autor desconhecido, *Conferência*, [circa 1974-75], Escola Artística Soares dos Reis, Impressão fotográfica analógica, Colecção departamento de artes gráficas Escola Artística Soares dos Reis

Figura 69
KODAK-PATHÉ, *Histoire de la photographie Sommaire,* [s/d], Paris, Revista impressão cor, Colecção família Monteiro

Figura 70
Maria Alzira Monteiro, *Princípios sumários sobre a história da gravura, da fotografia e suas origens,* [s/d, s/l], Manuscrito a caneta, Colecção família Monteiro

Figura 71
Ana Pereira, *Mecanismo de visualização de diapositivos com diapositivo de Maria Alzira*, 2022, Casa família Monteiro, Fotografia digital, Colecção pessoal

Figuras 72 e 73
Eduardo Marques e Maria Alzira Monteiro, *Jantar de amigos e família*, [circa 1970], casa família Monteiro, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 74 a 76
Maria Alzira Monteiro, s/título,[s/d], Casa de Maria Alzira - Porto, Positivo digital a partir de diapositivos cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 77
Maria Alzira Monteiro, s/título, 1964, Casa Maria Alzira - Porto, Agenda com indicações técnica fotográfica, Colecção família Monteiro.

Figura 78
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 79
Maria Alzira Monteiro, s/título, [circa anos 60], Casa de Maria Alzira - Porto, Impressão fotográfica analógica, Colecção família Monteiro

Figura 80
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Impressão fotográfica analógica, Colecção família Maria Alzira Monteiro

Figura 81
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Negativo vidro 9x12 cm, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figuras 82 a 90
[Maria Alzira Monteiro], s/título, [circa 1970], Vários locais, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 91
Maria Alzira Monteiro, s/título, [circa 1980], [Hotel D. Pedro - Póvoa de Varzim], Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 92
EADSR, *Comunhão Pascal dos alunos da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis Março de 1967*, 1967, Escola Soares dos Reis, Impressão papel, Colecção família Monteiro

Figura 93
Maria Alzira Monteiro, Maquete livro de Esmeralda Calvário, [s/d], Escola Soares dos Reis, Manuscrito com

caneta de quatro cores, Colecção departamento Artes Gráficas

Figura 94
Maria Alzira Monteiro, *Fonte do Rossio Lisboa - 4 Edição Especial Estúdio 3N e Greca Artes Gráficas para colecção "Artistas contemporâneos"* [s/d. S/l.], Postal, Colecção departamento Artes Gráficas Escola Soares dos Reis

Figura 95
Maria Alzira Monteiro, *Maria Alzira Monteiro da Cunha,* [s/d, s/l.], Postal biográfico, Colecção departamento Artes Gráficas Escola Soares dos Reis

Figuras 96 e 97
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Impressões fotográficas analógicas, Colecção família Monteiro

Figura 98
Maria Alzira Monteiro, *Nº4 e 25*, [s/d] , Lisboa, Postais com variações de impressão, Impressão gráfica, Colecção família Monteiro

Figura 99
Maria Alzira Monteiro, *Sé e Casa dos Bicos,* [s/d] , Lisboa, Matriz de gravura metal, Colecção família Monteiro

Figura 100
Maria Alzira Monteiro e Isolino Vaz, *Sé e Casa dos Bicos,* [s/d], Lisboa, Impressão gráfica postal a cores, Colecção família Monteiro

Figura 101
Maria Alzira Monteiro e Manuela Cunha, s/título, 1985, Paris, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 102
Maria Alzira Monteiro, *Manuela Cunha e mãe,* 1985, Paris, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 103
Maria Alzira Monteiro e Manuela Cunha, s/título, 1985, Paris, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 104
Maria Alzira Monteiro, 26 outubro 1995, *Muito importante para a história cronológica sobre o ensino da tricromia no Ensino Técnico- na Escola Infante D. Henrique no Porto,* Envelope, Colecção família Monteiro

Figura 105
Autor desconhecido, *Simile a cores,* 1952, Escola Industrial Infante D.Henrique, Tricromia, Colecção família Monteiro

Figura 106
Autor desconhecido, *Primeiras gravuras Oficina Gravura Quimica*,[s/d], EIIDH, Impressão gravura, Colecção família Monteiro

Figura 107
Autor desconhecido, s/título, [circa final década 1980], Ilha da Madeira, Diapositivo cor 35mm, Colecção família Monteiro

Figura 108
Catarina Cortes Conservação - atelier CCC, s/título, Dezembro 2024, Porto, Legenda "Escola Industrial do Infante D. Henrique 1930" colada na parte detrás da moldura de "*A primeira lição*

Figura 109
[Marques Abreu], s/título, [1930] , Porto, Positivo digital a partir de negativo de vidro 9x12cm, Colecção departamento fotografia EASR

Figura 110

[Marques Abreu], s/título, [1930] , Porto, Positivo digital a partir de negativo de vidro 9x12cm, Colecção departamento fotografia EASR

Figura 111
[Marques Abreu], s/título, [1930] , Porto, Positivo digital a partir de negativo de vidro 9x12cm, Colecção departamento fotografia EASR

Figura 112
[Marques Abreu], *Programa do Ensino Oficial de Gravura Química*, [1930-32], s/l, Manuscrito A4, Colecção família Monteiro
Figura 113
Maria Alzira Monteiro, *Caderno escolar disciplina Tecnologias,* [1935-1938], s/l, Dossier manuscrito A5, Colecção família Monteiro

Figura 114
Autor desconhecido, s/título, [circa 1936], [Escola Industrial Infante D. Henrique], Positivo digital a partir de cliché negativo 9x12cm, Colecção departamento de artes gráficas Escola Artística Soares dos Reis

Figura 115
Autor desconhecido, s/título, [circa 1957], [Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis], Positivo digital a partir de cliché negativo, Colecção departamento artes gráficas Escola Artística Soares dos Reis

Figura 116
Autor desconhecido, s/título, [circa 1936-1938], [Escola Industrial Infante D. Henrique], Impressão em papel, Colecção família Maria Alzira Monteiro

Figura 117
Maria Alzira Monteiro, *Estudo prévio das instalações das oficinas de gravura fotoquímica,* 1952, Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Documentos dactilografados, Colecção departamento artes gráficas EASR

Figura 118
Autor desconhecido, s/título, [s/d], Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Retoque a guache em recortes de jornal, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 119
Autor desconhecido, *Gamas contínuas sobre vidro e gamas tramadas em película para control. da Fotolito e Fotogravura 1951-52,* 1951-52, Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Placas de vidro envoltas em papel, Colecção departamento fotografia EASR

Figura 120
Maria Alzira Monteiro, *Preparação de cola bicromatada*, [s/d, s/l] , Folha quadriculada manuscrita, Colecção departamento artes gráficas EASR

Figura 121
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, *Secção preparatória para os cursos de pintura e escultura das escolas superiores de Belas-Artes*, Dezembro 1958, Escola Artes Decorativas Soares dos Reis, Página de catálogo, Colecção departamento de artes gráficas EASR

Figura 122
Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, *Gravador Foto-químico,* Dezembro 1958, Escola Artes Decorativas Soares dos Reis, Página de catálogo, Colecção departamento de artes gráficas EASR
Figura 123
Cícero - *Jornal de técnica e informação de artes gráficas*, *Página Feminina,* [circa 1962], Lisboa, Jornal formato tablóide, Colecção do departamento de artes gráficas EASR

Figura 124
Autor desconhecido, 1962, Oficinas Gráficas EADSR- Porto, Cinco zincogravuras, Colecção departamento de fotografia EASR

Figura 125
Cícero - *Jornal de técnica e informação de artes gráficas ,"*Uma visita à Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis", setembro 1962, Porto, Página de jornal, Colecção departamento de artes gráficas EASR

Figura 126
Kodak, *Fotomecanica nº 1,* 1948, s/l, Revista, Colecção departamento artes gráficas EASR

Figura 127
Kodak*, Fotomecanica nº28,* 1954, s/l, Revista A4, Colecção departamento artes gráficas EASR

Figura 128
Kodak, *Lettre de Paris* nº9, Janeiro 1962, s/l, Revista, Colecção departamento de Artes Gráficas da EASR

Figura 129
Kodak, *Lettre de Paris* nº9, Janeiro 1962, s/l, Revista, Colecção departamento de Artes Gráficas da EASR

Figura 130
Maria Alzira Monteiro, *Exercício escrito,* 1955, Porto, Manuscrito a caneta, Colecção do acervo da EASR

Figura 131
Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, *Programa dos exames de aptidão profossional de fotogravura,* 10 setembro 1960, Papel dactilografado, Colecção do Acervo da EASR

Figura 132
Director da EADSR, Comunicação de presença no júri, 28 junho 1962, Porto, Documento dactilografado, Colecção acervo da EASR

Figura 133
Maria Alzira Monteiro, *Ponto de Exame-Curso de Gravador Fotoquímico,* 27 junho 1966, EADSR, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de artes gráficas EASR

Figura 134
Maria Alzira Monteiro, *1ºExercício,* novembro de 1967, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção do departamento Artes Gráficas EASR

Figura 135
Maria Alzira Monteiro, *Exercício nº2*, Maio 1968, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 136
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão e Observações,* 31 julho 1969, EADSR Porto, Manuscrito, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 137
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão e Observações,* 31 julho 1969, s/l, Manuscrito, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 138
Autor desconhecido, s/título, s/d, Estúdio fotográfico - EADSR, Positivo digital a partir de negativo médio formato nos quais figuram onze alunas acompanhas pelos professores Isolino Vaz e Eduardo Marques, Colecção departamento artes gráficas EASR

Figura 139
Maria Alzira Monteiro, *Processo da goma bicromatada,* 1979, s/l, Folha manuscrita com colagens, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 140
Maria Alzira Monteiro, s/título,[1971], s/l, Manuscrito a três cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 141
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Manuscrito a caneta e lápis, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 142

Maria Alzira Monteiro, *Nomes e datas célebres na História da Fotogravura,* 1974, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 143
Maria Alzira Monteiro, *Nomes e datas célebres na História da Fotogravura,*1974, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 144
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Manuscrito a caneta, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 145
Maria Alzira Monteiro, *Exercício sobre fotografia aplicada à reprodução fotomecânica,* [s/d, s/l], Manuscrito a duas cores Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 146
Maria Alzira Monteiro*, Exercício de fotografia aplicada à reprodução fotomecânica*, [s/d, s/l], Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 147
Maria Alzira Monteiro*, Exercício de fotografia aplicada à reprodução fotomecânica*, [s/d, s/l], Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 148
Maria Alzira Monteiro, *Manuscritos de questionários,* [s/d, s/l] , Manuscritos a quatro cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 149
Maria Alzira Monteiro, *Exercícios escritos,* 1971-72, s/l, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 150
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão profissional prova de tecnologia versão A,* julho 1975, EADSR, Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 151
Maria Alzira Monteiro, *Exame de aptidão profissional prova de tecnologia versão B*, julho 1975, EADSR Manuscrito a duas cores, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 152
Autor desconhecido, *Provas práticas de Fotografia Complementar,* 1977-78, EADSR, Testes dactilografos com sublinhado a rosa, Colecção departamento Artes Gráficas EASR
Figura 153
Aurélio do Vale Mesquita, Prova Prática de Fotografia, 1980, s/l, Cartolina, Colecção Acervo EASR

Figura 154
Veiga, *Provas fotográficas,* 1979, *s/l*, Impressão fotográfica 18x24cm, Colecção Acervo EASR

Figura 155
Autor desconhecido, P*ositivo de exercício n.º 13*, [s/d, s/l], Folha manuscrita com positivo colado, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR
Figura 156 a 159
Autor desconhecido, *Ampliações 9x12 11ºano 1985/1986, 1*985-1986, s/l, Impressões em papel, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 160
Autor desconhecido, *"4x6 Retratos e Reproduções"*, [s/d, s/l], Disposição dos negativos guardados juntamente com a anotação *"4x6 Retratos e Reproduções"*, Colecção departamento fotografia EASR

Figura 161
Autor desconhecido, "*Ampliações 9x12 11ºano 1985/1986,"* 1985-1986, s/l , Mesa com dezoito impressões em papel e anotação, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 162 e 163
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Retratos em estúdio, Positivo digital a partir de negativo, Colecção fotografia EASR.

Figura 164
Autor desconhecido, *Objectivos a atingir,* [s/d, s/l], Exercício prático dactilografado, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 165
Autor desconhecido, s/titulo, s/d, Porto e Vila Nova de Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 166
Autor desconhecido, s/titulo, s/d, Porto e Vila Nova de Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 167
Autor desconhecido, s/titulo , s/d, Porto e Vila Nova de Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 168
Autor desconhecido, s/titulo, s/d, Porto e Gaia, Positivo digital a partir de cliché de negativo grande formato, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 169
Marcel Natkin, Los *Trucos en fotografia,* 1965, Paris, Livro, Colecção familia Monteiro

Figura 170
Maria Alzira Monteiro, *Fotogramas,* 18 novembro 1977, s/l, Manuscrito a lápis, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 171
Maria Alzira Monteiro, *Fotograma*, 8 novembro 1982, s/l, Manuscrito a lápis, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 172
Maria Alzira Monteiro, *Solarização,* [s/d, s/l], Manuscrito, Colecção departamento Artes Gráficas Escola Artística Soares dos Reis

Figura 173
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Heliografias, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 174
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Fotogramas em papel fotográfico, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 175
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Fotogramas em papel fotográfico, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 176
Autor desconhecido, s/título, [s/d, s/l], Heliografia, Colecção departamento Fotografia EASR

Figura 177
Maria Alzira Monteiro, *Heliografia*, [s/d, s/l], Manuscrito, Papel e lápis, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 178
Maria Alzira Monteiro, s/título, [s/d, s/l], Fotograma em papel fotográfico, Colecção família Monteiro.

Figura 179

EASR, *A Camoniana,* 1980, *EASR, C*atálogo e prova fotográfica, Colecção do departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 180
Maria Alzira Monteiro, *A fotografia nas Artes gráficas*,, [1986-1992], s/l, Pormenor do manuscrito, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 181
Maria Alzira Monteiro, *A fotografia nas Artes gráficas,* [1986-1992], s/l, Pormenor de policópia, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 182
Autor desconhecido, *Exame de aptidão profissional na especialidade de retocador gravador cromista,* 1980-81, ESSR, Prova dactilografada, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 183
Curso complementar de artes gráficas nocturno, *Prova teórica de Fotografia,* ESSR, 1985-86, Prova dactilografada com sublinhado a rosa, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 184
Curso complementar de artes gráficas nocturno, *Prova Prática de Fotografia,* ESSR, 1985-86, Prova dactilografada com sublinhados a rosa, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 185
Laboratório de Fotografia, *Ponto escrito Ano 11ºJ,* 1988, ESSR, Folha dactilografada e sublinhada a cor de rosa, Colecção departamento de Artes Gráficas EASR

Figura 186
ESSR, *Estudos de animação e fotografia*, dezembro 1991, ESSR, Teste dactilografado, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Figura 187
ESSR, *Estudos de animação e fotografia*, dezembro 1991, ESSR, Teste dactilografado, Colecção departamento Artes Gráficas EASR

Anexos

. Arquivos

Arquivo Fundo Marques Abreu

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Arquivo Vieira Natividade - Mosteiro de Alcobaça

Arquivo Associação Jornalistas e Homens de Letras do Porto

Arquivo Municipal de Mirandela

Colecção pessoal Maria João Barros

Colecção família Isolino Vaz

Secretaria- Geral da Educação e da Ciência

. Análise às cartas de Maria Alzira à sobrinha Manuela Cunha

. Autobiografia Maria Alzira Monteiro e cronologia EIIDH

. Registo Biográfico Maria Alzira Monteiro da Cunha

. Resumo cronológico EIID

. Trabalho teórico Maria Alzira Monteiro

Arquivo Fundo Marques Abreu - Centro Português de Fotografia, Porto

Identificamos a relevância de Marques Abreu na biografia de Maria Alzira Monteiro, enquanto seu professor na Escola Industrial Infante D. Henrique e posteriormente enquanto colega de mestrança na mesma escola, tendo este autor sido um dos impulsionadores em Portugal do ensino das artes gráficas e da componente da fotoquímica e da fotografia, cujo estudo é um dos eixos principais desta investigação. E a pós contacto com o investigador Pedro Aboim.

Antação relativa à mestra Maria Alzira Monteiro. Posteriormente, e apesar de termos sido informados da sua não existência, solicitamos acesso ao espólio de Marques Abreu, de forma a procurar referências e pistas que nos apontassem na direção de Maria Alzira.

No seguimento da consulta ao arquivo, solicitamos uma pesquisa presencial com as espécies, explicitando a motivação inerente a cada pesquisa. Após o contacto presencial com as espécies da colecção, solicitamos cópias digitais de algumas das imagens/negativos para verificação de ligações a Maria Alzira Monteiro.

Em forma de conclusão, no Fundo Marques Abreu encontramos uma carta manuscrita assinada por Maria Alzira Monteiro enquanto mestra da EADSR e dirigida ao filho Marques Abreu, acompanhada por uma listagem de pedido de reprodução de imagens, provavelmente aquando da produção gráfica do livro de Esmeralda Calvário, assim como um retrato realizado na EIIDH de uma jovem, que surge igualmente em alguns retratos nos quais figura Mariento de artes gráficas EASR).

Não foi possível identificar documentos que consubstanciem a informação constante na autobiografia de Maria Alzira Monteiro de que estagiou nas oficinas Marques Abreu.

Arquivo Vieira Natividade - Mosteiro de Alcobaça

Dado termos encontrado no fundo Marques Abreu (CPF) alguns manuscritos cuja letra aparentava semelhanças com a presente em manuscritos do conjunto *Fórmulas químicas Colódio húmido* - colecção do departamento de artes gráficas da EASR - e alguns manuscritos da colecção da família Monteiro tal como o programa do curso de Gravura Química da EIIDH, estabelecemos contacto com o Arquivo Vieira Natividade - Mosteiro de Alcobaça, de forma a comprovar a pertença desta letra a Marques Abreu. E para tal observamos um conjunto de documentos referentes à correspondência trocada entre Vieira Natividade e Marques Abreu, permitindo-nos atestar tratar-se efectivamente da letra de Marques Abreu.

O material por nós consultado a 20 outubro 2021 foi organizado por Isabel Costeira, contendo evidências dos contactos/ colaboração entre Vieira Natividade e Marques Abreu, e no qual procuramos identificar eventuais ligações com Maria Alzira Monteiro, que terá estagiado nas oficinas Marques Abreu.

. Livro nº4, A arte em Portugal, Alcobaça, 1929, Biblioteca, nº46, edições da Casa Marques Abreu parte escrita Vieira Natividade, imagens Marques Abreu, português e francês

. Bilhete postal de 02 de janeiro de 1930, MA agradece a VN carta.

. Recibo assinatura MVieira Natividade referente a Arte românica em Portugal 1916-1917

. Bilhete postal dos estúdios Marques Abreu, 21 setembro 1917, a agradecer envio de retratos e desenho de um brazão. MVN

. Bilhete postal de Marques Abreu para Vieira Natividade a agradecer uma informação e a indicação do nome de Arte Romanica em Portugal a X.R. (?) (s/d).

. Maquete de Arte em Portugal, envelope 52, inventário 211/ 2 cadernos impressos e cosidos com as fotografias, sem o texto/ Capa A4 dobrada, solta

. Carta de Marques Abreu para Vieira Natividade (não especificado) 13, 03, 192(?), sobre uma quesília com alguém da Batalha sobre uma produção Batalha/Alcobaça

. Envelope em papel engenharia (ou semelhante) com documento dentro, s/ d.

- Maquete do que aparenta ser um guião dum guia turístico, cultural, comercial da região com 8 páginas, 8 fotografias do mosteiro (exterior e interior), 5 manchas de texto grande e 2 blocos mais pequenos (CMVN DOC 59 / NAT 0455 DIG)

. Esboço a lápis preto e lápis de cor rosa/avermelhado (CMVN DES 0003-1/ NAT 0162- 1 DIG)

. Maquete muito inicial, desenho, esboço com 13 páginas, com texto e fotografias de Alcobaça. Sem data.

. Carta datilografada, Porto, 07 de abril de 1930, papel timbrado. Ilustração Moderna. Marques Abreu para Vieira Natividade, em torno de uma encomenda de postais (40.0000 no total, 2.000 de cada assunto, 10.000 escudos, 25$ cada postal com a obrigação das fotografias serem fornecidas por MA (nós). Cerca de 2 meses de produção, sem responsabilidade pela data exacta da entrega. O preço não pode ser reduzido, porque não sabe quanto serão os gastos.

. Orçamento em papel timbrado de Marques Abreu Ateliers de Photogravura para Manuel Vieira Natividade. 31.10.1917.

gravuras	8
papel e impressão a 2 cores	5$00
transporte	14$21

Mas neste conjunto de documentos, do período entre 1917 e 1930, não conseguimos evidentemente identificar qualquer referência a Maria Alzira Monteiro, dado que nascera em 1922, tendo em 1930 apenas 8 anos.

Arquivo Nacional Torre do Tombo

A este arquivo solicitamos a 22 de março 2022, do Fundo do Arquivo Oliveira Salazar, cópia de original - AOS/CP-091, cx. 948, ff. 66 a 68 - composta de cinco folhas.

Arquivo Associação Jornalistas e Homens de Letras do Porto

Na colecção da família Monteiro, consta um documento descrevendo que em dezembro de 1952, Alberto Meira - sócio nº 510 da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto - apresentou a candidatura de Maria Alzira Monteiro a sócia da associação.

Para averiguar esta informação, contactamos via email a associação e a 19 de abril de 2021 recebemos do senhor Alexandre Teixeira Mendes uma resposta afirmando que, "Nada consta no nosso arquivo - nomeadamente nas fichas de teor biográfico e associativo - relativo a Maria Alzira Monteiro. Endereçamos nossos votos de sucesso na sua investigação."

Em contacto posterior com o objectivo de confirmar se o senhor Alberto Meira teria de facto sido sócio nº 510 da Associação em em caso afirmativo entre que datas teria estado ligado à Associação e qual o seu quadro biográfico, foi-nos enviada informação que por um lado permitiu confirmar a sua ligação a "O tripeiro", às artes gráficas e que em 1952 era sócio da associação, não tendo no entanto sido possível recolher informação que elucide o que se passou entre o documento de proposta de Maria Alzira a sócia e a sua não efetivação. Desenhando-se como hipóteses: a rejeição da sua candidatura - mas nesse caso existiria informação nos arquivos sobre isso - ou nunca ter sido entregue esse pedido, e daí a presença deste documento somente na colecção da família Monteiro.

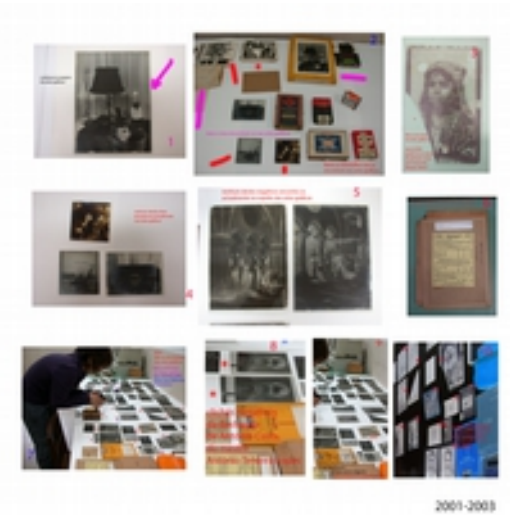
Arquivo Municipal de Mirandela

Neste arquivo figura uma peça de Maria Alzira Monteiro com a legenda, "Gravura da"Igreja de Santa Clara, 1246"-Desenho à pena de D. Maria Alzira Monteiro da Cunha - Mestra da Escola Industrial Infante D. Henrique – Porto", decorrendo a proveniência da peça de uma doação do Sr. Armando Augusto Pereira, " Agradecimento de doação O Arquivo Municipal de Mirandela, agradece a V.Ex.ª, Sr. Armando Augusto Pereira, a simpatia de ter doado a esta entidade, algumas imagens e documentos antigos."

Em contacto via email e telefónico com a responsável pelo arquivo Elisa Moutinho, conseguimos ainda averiguar que Armando Augusto Pereira foi funcionário da CP em Mirandela.

Colecção pessoal Maria João Barros

A análise ao levantamento fotográfico realizado por Maria João Barros e Margarida Ribeiro entre 2001 e 2002 no âmbito de trabalho académico desenvolvido por ambas na disciplina de Arquivo[633] nas antigas instalações da Escola Soares dos Reis na Rua da Firmeza, conduziu-nos à identificação de um conjunto de documentos fotográficos - impressões em papel e negativos, como a natureza-morta *festa* ou os retratos "A primeira lição" - permitindo estabelecer um contraponto com as espécies actualmente existentes nas colecções dos departamentos de artes gráficas e de fotografia da EASR e a percepção da actual separação do conjunto do material documental, que à data do trabalho de Maria João Barros ainda aglomerado no mesmo espaço.



633 Licenciatura bietápica de Fotografia, ESMAE.IPP, tendo a investigadora frequentado este percurso académico neste mesmo período.

Listagem dos documentos fotográficos identificados nas imagens de Maria João Barros

1. Negativo de vidro de natureza-morta festiva (ano novo) ainda se encontra no acervo das Artes Gráficas.
2. Envelope manuscrito sobre Agfa ainda se encontra no acervo das Artes Gráficas.
Imagens em papel das oficinas, não se encontra no acervo das Artes Gráficas.
Imagens em papel de mesas com convidados, não se encontra no acervo das Artes Gráficas (a que está visível)
Imagem natureza-morta passagem de ano, ainda se encontra no acervo das Artes Gráficas.
Positivo vidro com natureza-morta com pano e três peças de cerâmica (ou cinzelagem), não se encontra no acervo das Artes Gráficas.
Negativo de vidro, barco rebelo, não se encontra no acervo das Artes Gráficas.
Retrato em vidro, positivo, duas moças de aldeia, não se encontra no acervo das Artes Gráficas. Cinco das caixas de papel e negativos não se encontra no acervo das Artes Gráficas.
3 . Cliché positivo em vidro partido do canto inferior esquerdo até ao centro. Retrato de camponesa. Será pintura? José Malhoa? Algum pintor que está no Museu Soares dos Reis?(Henrique Pousão?)
4. Retrato em vidro de duas camponesas.
Positivo. Cliché para processo fotomecânico?
Imagem de um barco rebelo em vidro, negativo.
Negativo em vidro, natureza-morta de três peças de ourivesaria/cinzelagem ou cerâmica da escola.
5. Dois negativos em vidro.
Um é a Primeira Lição.
E o outro parece ser da mesma saída mas no exterior do edifício.
No Mosteiro de Alcobaça?
E o retrato que existe em casa da sobrinha e irmã, será do mesmo dia?
6 . Envelopes *Ilford Ordinary Plate* onde está escrito num papel (letra da Maria João Barros?) Escola Industrial Infante D. Henrique e noutra inscrição diretamente no cartão diz-se "Material Bom, 14-10-64". Conflito de datas.
7 . Mesa com diverso material exposto: negativos, positivos, vidro, papel e película. Caixas de papel, de negativos. Dividido em rosa e vermelho.
Rosa- material que ainda existe nas artes gráficas. Vermelho- material que não existe nas artes gráficas.
8. Imagem 7 aumentada: clichés negativos da ilustração de António Costa, do mestre António Teixeira Lopes.
9. Imagem 7 aumentada: envelopes com negativos de vidro ou chapas, das oficinas gráficas da Escola devido a uma das capas-artigo do Cicero?No total surgem cinco nesta imagem: uma no primeiro plano e quatro ao fundo. Não existem atualmente no arquivo de Artes Gráficas.
10. Imagem 7 aumentada, invertida e rodada: Parecem existir várias fotografias diferentes de retratos de conjunto em negativo de vidro, da situação de "A primeira Lição". Com variações com menos pessoas e o que parece uma imagem só com os rapazes.
12 e 13. Óculos de aumentar e caixa.
14. Visão geral da sala. Armário do fundo, visão das pastas.
15, 16 e 17. Frascos de química laboratorial, recipientes e relógio. Estão na fotografia?
18. Pasta de vidros Ilford HP3 com anotação: 1,5 (?) Chapas e bocados

Colecção família Isolino Vaz

No primeiro contacto em 2022 via email com a filha de Isolino Vaz, Elsa, foi nos proposta uma troca de documentação com a colecção Maria Alzira Monteiro. Como não dispomos de direitos sobre o material para o podermos gerir desse modo, refutámos gentilmente essa hipótese, conduzindo esse contacto para a família Monteiro.

A partir de 08 de novembro de 2024 e na sequência de um segundo fluxo de contactos via Facebook, Elsa Vaz enviou-nos um série de emailes (seis) com documentação variada, incluindo fotografias, postais, cartas, desenhos e gravuras e com os quais procuramos estabelecer um cruzamentos de dados com a biografia de Maria Alzira Monteiro. Tendo Elsa Vaz respondido ainda a algumas dúvidas de carácter biográfico sobre Isolino Vaz, a oito de dezembro de 2024.

Secretaria - Geral da Educação e da Ciência

A partir da pesquisa na base de dados *Archeevo* da Secretaria-Geral da Educação e da Ciência, tendo sido por nós solicitada a consulta ao registo biográfico da professora Maria Alzira Monteiro, a alguns programas de estudo do ensino técnico, ao "plano da educação artística, relatório preliminar" de 1979 e aos planos de estudo e conteúdos dos cursos de complemento de formação para professores de Trabalhos Manuais do 12.º grupo de 1983, tendo a documentação da SGEC estado numa primeira fase, e por razões materiais, indisponível ao público.

Quanto aos *cursos de complemento de formação para professores de Trabalhos Manuais do 12.º grupo,* procuramos identificar qual tinha sido a instituição a organizar estas formações no início da década de 1980, dado que Maria Alzira Monteiro finalizou este percurso de equivalências em 1983.

As informações iniciais apontavam ora na direcção da Universade Aberta ora na direcção do IMAVE - Instituto de Meios Audiovisuaisde Educação - tendo sido por nós identificado que com a extinção deste intituto, algum do material a ele pertencente foi deslocado para a Universidade Aberta, encontrando-se no seu arquivo o acervo do Instituto de Meios Audiovisuais da Educação, criado em 1964, do Instituto de Tecnologia Educativa, criado em 1971, do Instituto Português de Ensino a Distância, criado em 1979 e do Projeto Universidade Aberta, criado em 1987.

Posteriormente, Ana José Trindade, técnica do arquivo audiovisual, estabeleceu contacto telefónico connosco, propondo efectuar uma pesquisa no material audiovisual arquivado referente a estas formações, em busca de Maria Alzira. E para o efeito, em 21 de julho de 2020 enviamos um conjunto de material fotográfico identificando a mestra, mas não foi possível obter no arquivo elementos de identificação.

. Análise às cartas de Maria Alzira à sobrinha Manuela Cunha
- o discurso privado de um ser romantizado "*Querida Manuela* " -
.

Colecção	Maria Alzira Monteiro
Secção	Arquivo pessoal família
Espécies	Cartas manuscritas
Material	Físico - papel de carta, com tinta preta e azul, sem envelopes Cópia digital
Formato	21cm x 29cm
Tema	Contexto familiar. Contexto pessoal. Contexto profissional. Contexto nacional. Família. Análise de temáticas existenciais (amor, vida, existência). Escola. Fotografia. Viagens. Economia nacional.
Datas	1984-1985
Autor	Maria Alzira Monteiro
Descrição	11 cartas remetidas por Maria Alzira Monteiro e endereçadas à sobrinha Manuela Cunha.

Em alguns excertos uma escrita que se aproxima do diário: na descrição de uma cena quotidiana de um dia qualquer; no desabafo face às condicionantes humanas do contexto do trabalho; na visão sobre o amor, a existência e o que gostaria de ter conseguido fazer. Em outros, esse mesmo ser romantizado que dá o nome a esta anotação, certamente influência de uma certa literatura, de um certo tempo, de uma certa forma de apropriação. Convocar o romance "Autobiografia de uma mulher romântica" de Natália Nunes.

> " Querida Manuela (...) Tenho estudado um pouco sobre a teoria e a prática da fotografia (...) Chegou o tempo que eu receava. Felizmente não por falta de capacidade, mas por falta de tempo para treinar (...) existe uma certa indefinição sobre o autêntico rumo que a escola deve seguir e falta de dinheiro. Há um enorme jogo de interesses pessoais (?) velozmente por detrás da cortina, na ânsia de alguns atingirem determinadas posições, custe o que custar, sem evitar outros atropelos."
> (Monteiro, 02.02.1984)

> " Querida Manuela (...) Se outra compensação não vier, o prazer de realizar o trabalho, as palavras do professor e as tuas palavras de um modo muito particular já me bastam. (...) gostaria que a vida me permitisse ainda realizar algo mais, noutros caminhos. Pena é que não possamos viver duas vezes... o que sempre desejei sem possibilidade de realização, que por ti seja concretizado. "
> (Monteiro, 14.05.1984)

Em outras cartas a presença da fotografia, não materialmente mas no discurso, a expressão fotográfica na escrita, no descrever das cenas.

> "Querida Manuela. Porto. São 8 horas da manhã. O sol vencendo uma ténue resistência de neblina outonal, timidamente beija os velhos dicionários que repousam à minha esquerda (...) Neste momento, talvez mais do que nunca, aprecio de um modo muito especial, todos os sons, que uns após outros, em autêntica sinfonia, veem chegando até mim. Sinto a certeza que eles me dão, de que neste pedacito europeu, a civilização não conseguiu ainda destruir tudo quanto o cotidiano possa ter de belo! (...) mil sons ouviria se humanamente os pudesse captar. Escuou-se o tempo, um novo dia surgirá. São sete horas, de uma outra manhã. Manhã chuvosa, cinzenta, é o despontar de um dia diferente e frio.(...)"
> (Monteiro, 26.10.1984)

Aos 62 anos que teoria e prática fotográfica estudaria? Será a confirmação de que anteriormente a pedagogia fotográfica era enquadrada numa prática geral de fotogravura, a que Maria Alzira denominava nos documentos por fotografia específica e apenas por volta de 1984, a componente exclusivamente fotográfica é assumida como central? Esse é também o momento da mudança no ensino artístico (reforma educativa) e da implementação do curso de imagem e som. E da análise que faz após entregar o trabalho teórico da prova de qualificação, que lhe mostrou outro caminho possível: o da investigação, da escrita. Se calhar a esta distância e tendo em conta o que chegou até hoje do seu trabalho na escola traduzido pelos livros, os textos, as anotações, as revistas, teria sido um campo possível para si. A fotografia, não no conteúdo mas na forma, a

expressão fotográfica na escrita, no descrever das cenas. E que conduz a outras perguntas: como estaria vestida, como estaria o cabelo, em que caderno escrevia, que perfume usava? E todos esses elementos chegaram até hoje, até aqui?

> ”Querida Manuela. Porto. (...) Dia 25 de junho. Meio dia. Em plena praça da liberdade, espero o carro 6, e aproveito o tempo. (...) Neste momento, chove. Estou sentada no abrigo, e com fome. “
> (Monteiro, 12.07.1984)

> “Querida Manuela (...) longo tempo passou já, desde aquela noite em que no café, pela primeira vez, trocamos francas impressões sobre o antagonismo existente entre os preconceitos sociais e os sentimentos humanos. (...) relativamente a mim própria, de há largos anos aceito que todo o ser humano procure honestamente uma vivência feliz a que deveria ter direito. No meu entender, julgo tal facto possível, somente, através de uma profunda harmonia, difícil de encontrar. Eu diria mesmo, muito difícil, na medida em que todos nós, procuramos sempre, um grande amor, um imenso amor, por vezes irrealista. Procuramos a perfeição máxima sem sofrimentos. Interpreto esta tendência natural, como uma ânsia do absoluto, do infinito! Tudo isto, eu considero humano e justo desde que os seres humanos sejam livres. E o que é ser livre?”
> (Monteiro, 23.11.1985)

Embora as cartas apresentem um registo diarístico e de desabafo, nunca é de uma abertura total. Contingências relativas ao formato carta ou à partilha possível entre tia e sobrinha; características da personalidade de Maria Alzira Monteiro. O texto sempre enigmático - porque não de confidência total- à luz do espaço de leitura contemporânea - na qual as almas individuais se lavam com relativo despudor no espelho colectivo - inicia-se pelo antagonismo existente entre os preconceitos ou preceitos sociais e os sentimentos humanos, portanto entre o indivíduo e o colectivo, o pessoal e o social. Indícios igualmente da experiência existencial, íntima, religiosa, na tradução do absoluto, do infinito, do pensar em si a partir do todo.

Ambos os elementos podem constituir-se como espaços centrais numa análise da sua vida e da sua obra, da sua contribuição para o ensino da fotografia em Portugal, num momento/ contexto preciso. A questão da liberdade é um elemento central nesta investigação, em particular na abordagem, estudo e consequentes considerações sobre as diferentes prevalências dos valores de liberdade e democracia na evolução do ensino técnico/artístico em Portugal e na forma como se estabeleceu o diálogo entre indivíduo e colectivo.

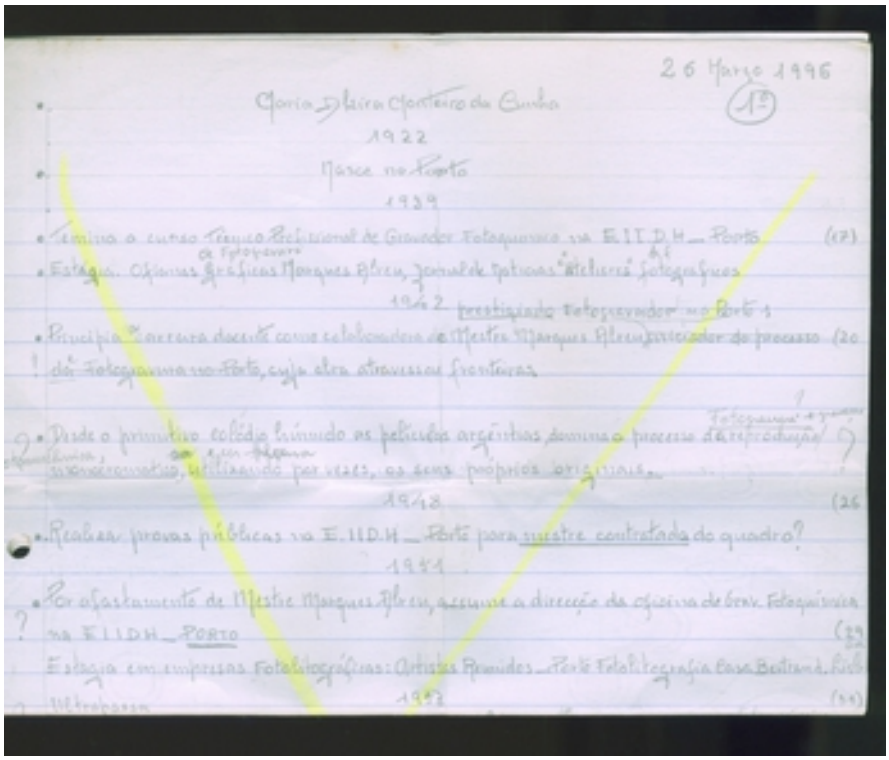
Na busca de entendimento do contexto que enquadra a vida de Maria Alzira Monteiro, a experiência na qual o indivíduo se constrói através da sua prática religiosa e portanto transcendente, é importante de ser tida em conta. Através destes dois eixos de pensamento, sendo possível conectar a história do ensino técnico em Portugal na segunda metade do século XX, os seus intervenientes e linhas programáticas, pareceu-nos relevante introduzir como cruzamentos biográficos e teóricos Maria Lamas e Maria de Lurdes Pintassilgo que aproximamos de Maria Alzira Monteiro por constituirem expressões de mulheres suas contemporâneas, com convergências e divergências em termos religiosos e políticos.

A referência a Irene Lisboa, constitui-se também enquanto cruzamento biográfico, pela proximidade cronológica e no investimento pessoal e teórico em termos de educação; e a constatação de que a pedagogia fotográfica no seio da escola foi durante muito tempo enquadrada numa prática geral de fotogravura - denominada por fotografia específica - e apenas por volta de 1984 a componente exclusivamente fotográfica é assumida como central.

> “ Querida Manuela (...) existe uma certa indefinição sobre o autêntico rumo que a escola deve seguir e falta de dinheiro. Há um enorme jogo de interesses pessoais (?) velozmente por detrás da cortina, na ânsia de alguns atingirem determinadas posições, custe o que custar, sem evitar outros atropelos.”
> (Monteiro, 02.02.1984)

> “Em relação à vida escolar 22 mil contos para remodelar e criar novos espaços, revisão de programas, novos currículos; 365 dias para preparar a entrada dos cursos gráficos no Porto; reuniões constantes, o afastamento de tres colegas por limite de idade, sendo um de gráficas. E a culminar tudo isto, a primeira notícia dada, foi a de que a prof. Eduardo Marques, amigo e compadre, estava internado num hospital em Coimbra. “
> (Monteiro, 28. 09. 1985, p.1)

. Autobiografia Maria Alzira Monteiro e cronologia Ensino EIIDH, Colecção familia Monteiro



26 Março 1996 (1ª)

Maria Alzira Monteiro da Cunha

1922

Nasce no Porto

1939

• termina o curso Técnico Profissional de Gravador Fotogravura na E.I.I.D.H. – Porto (17)

• Estágio. Oficinas Gráficas Marques Abreu, Jornal de Notícias, Ateliers fotográficos

1942 prestigiado fotogravador no Porto

• Principia a carreira docente como colaboradora do Mestre Marques Abreu, orientador do processo (20

! da Fotogravura no Porto, cuja obra atravessou fronteiras

• Desde o primitivo colódio húmido às películas argênticas domina o processo de reprodução fotográfica,

inovadoramente, utilizando por vezes, os seus próprios originais.

1948 (26

• Realiza provas públicas na E.I.I.D.H. – Porto para mestre contratada do quadro?

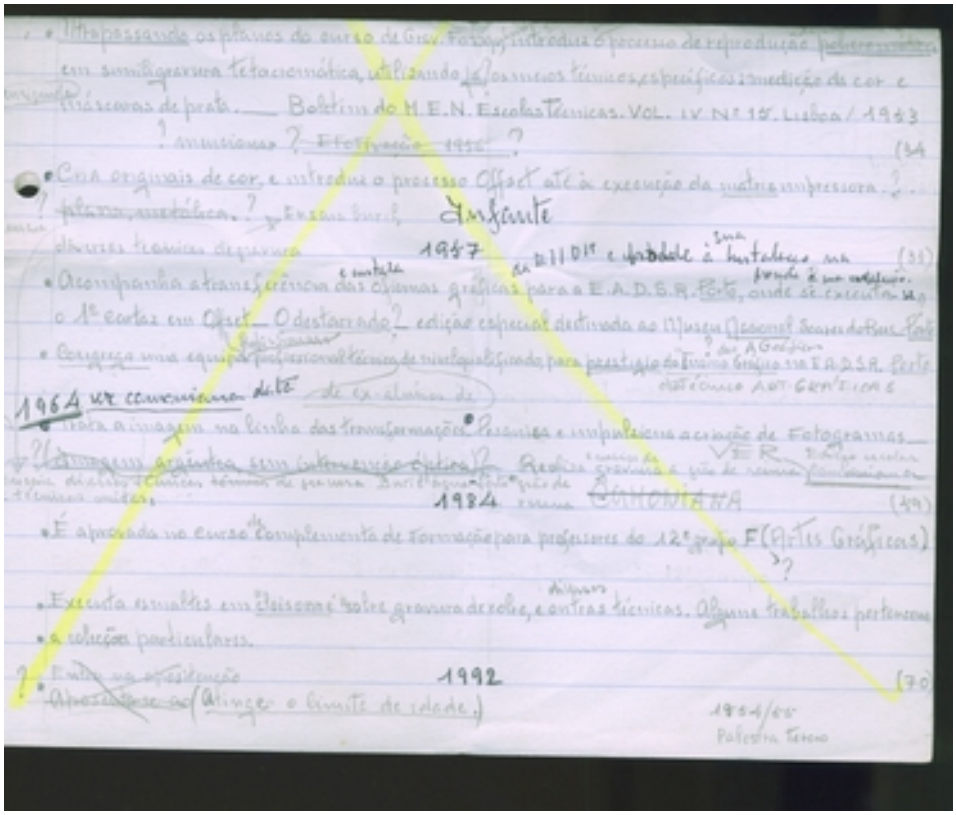
1951

• Por afastamento do Mestre Marques Abreu, assume a direcção da oficina de Gravura Fotoquímica

na E.I.I.D.H. – PORTO (29

Estágio em empresas Fotolitográficas: Artistas Reunidos – Porto Fotolitografia Casa Bertrand, Porto

1952 (34



• Ultrapassando os planos do curso de Gravador Fotógrafo, introduz o processo de reprodução fotomecânica

em semitogravura fotocromática, utilizando os processos técnicos específicos: medição de cor e

marcações de prata. – Boletim do M.E.N. Escolas Técnicas. VOL. IV Nº 10. Lisboa / 1953

? imunizou ? Fotogravação 1956 ? (34

• Cria originais de cor, e introduz o processo Offset até à execução da matriz impressora ?

plana, metálica. ? Exposições ?

diversas técnicas de gravura

1957 (31

• Acompanha a transferência das oficinas gráficas para a E.A.D.G.R. Porto, onde se executa a

o 1º cartaz em Offset – O desterrado ? edição especial destinada ao Museu

• Coordena uma equipa profissional técnica de ninfa qualificando para prestigio do Ensino Gráfico na E.A.D.G.R. Porto

1964 vê concretizada a

a imagem na linha das transformações técnicas e simplificou a execução de fotogramas

1984 (49

• É aprovada no curso de complemento de formação para professores do 12º grupo F (Artes Gráficas)

• Executa gravuras em "Heliocrom" sobre gravura de relevo, e outras técnicas. Algumas trabalhos pertencem

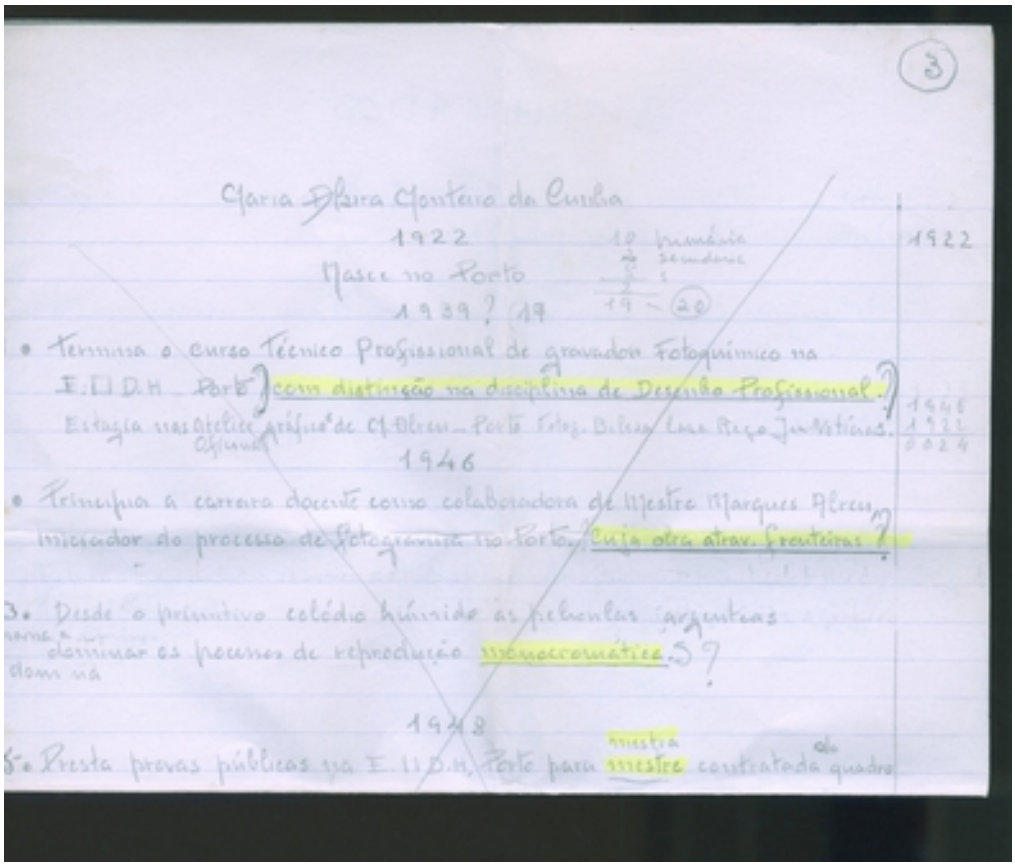
a colecções particulares.

1992 (70

• Aposentação (Atinge o limite de idade)

1954/55

Palestra Tema



(3)

Maria Clara Monteiro da Cunha

1922

Nasce no Porto

1939? 19

1922

• Termina o curso Técnico Profissional de gravador Fotoquímico na I.I.D.H. Porto com distinção na disciplina de Desenho Profissional.

Estagia nos ateliers gráficos de C. Oliveira – Porto Fotog. Beleza Casa Reco Industriais.

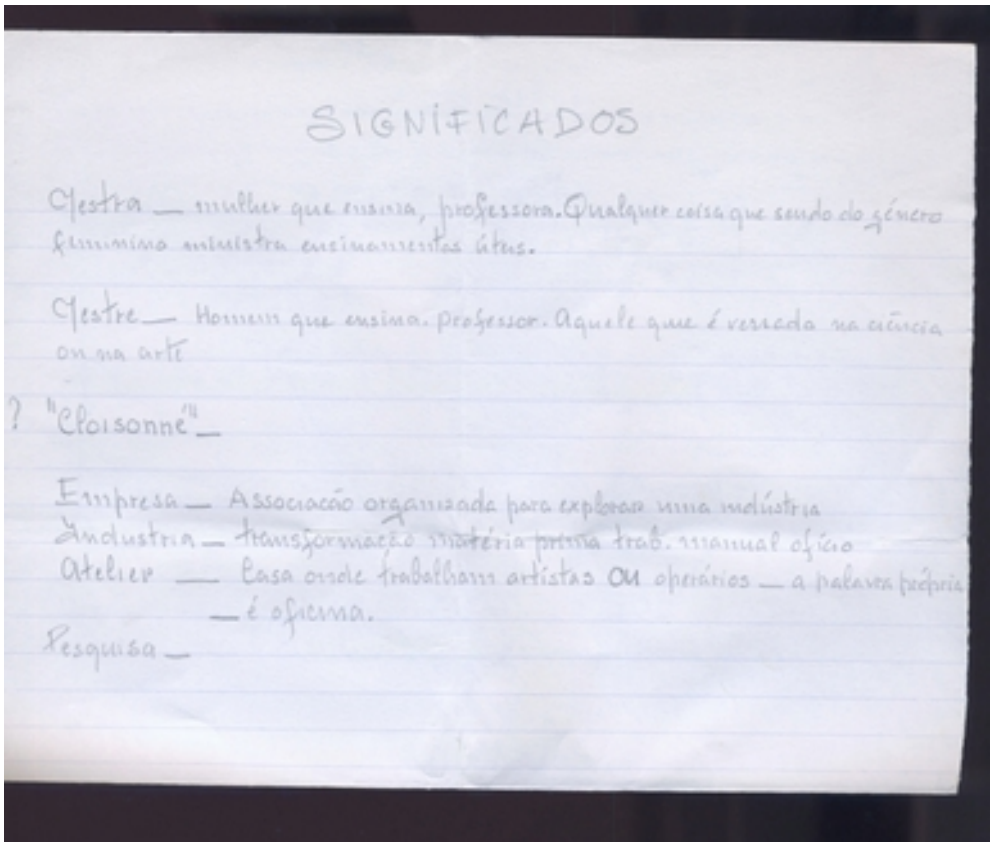
1946

• Principia a carreira docente como colaboradora de Mestre Marques Abreu, iniciador do processo de fotogravura no Porto. Cuja obra atrav. fronteiras

3. Desde o primitivo colódio húmido às modernas argentinas dominar os processos de reprodução mecanocromáticos.

1948

5. Presta provas públicas no I.I.D.H. Porto para mestra mestre contratada do quadro



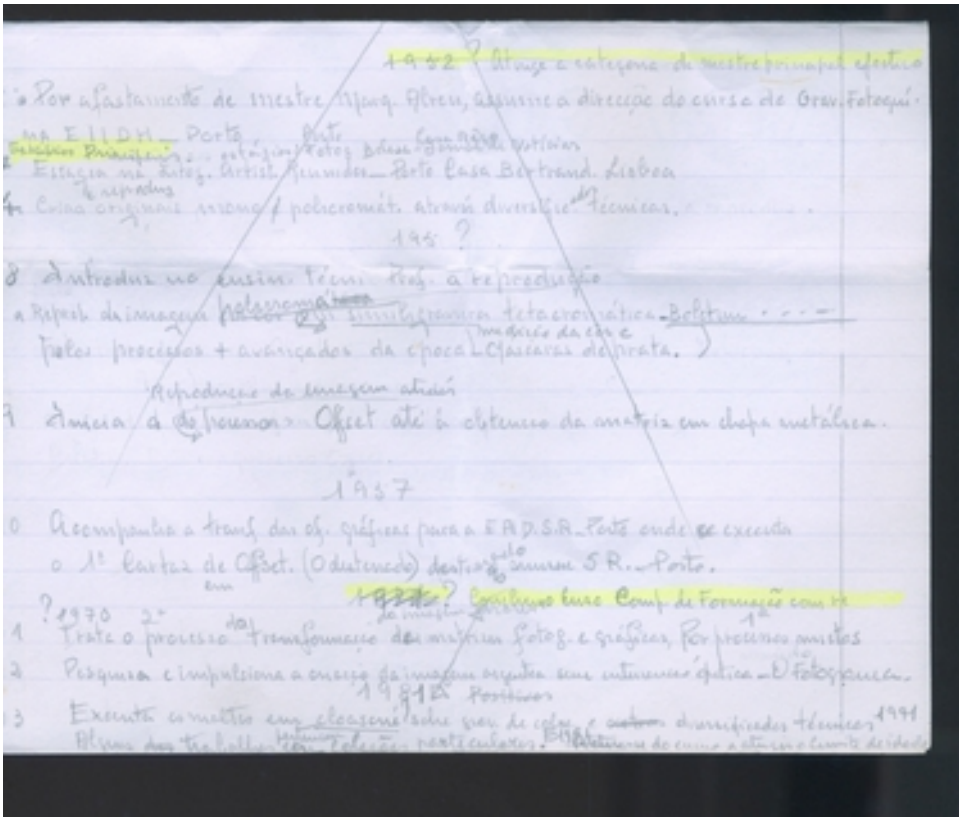
SIGNIFICADOS

Mestra — mulher que ensina, professora. Qualquer coisa que sendo do género feminino ministra ensinamentos úteis.

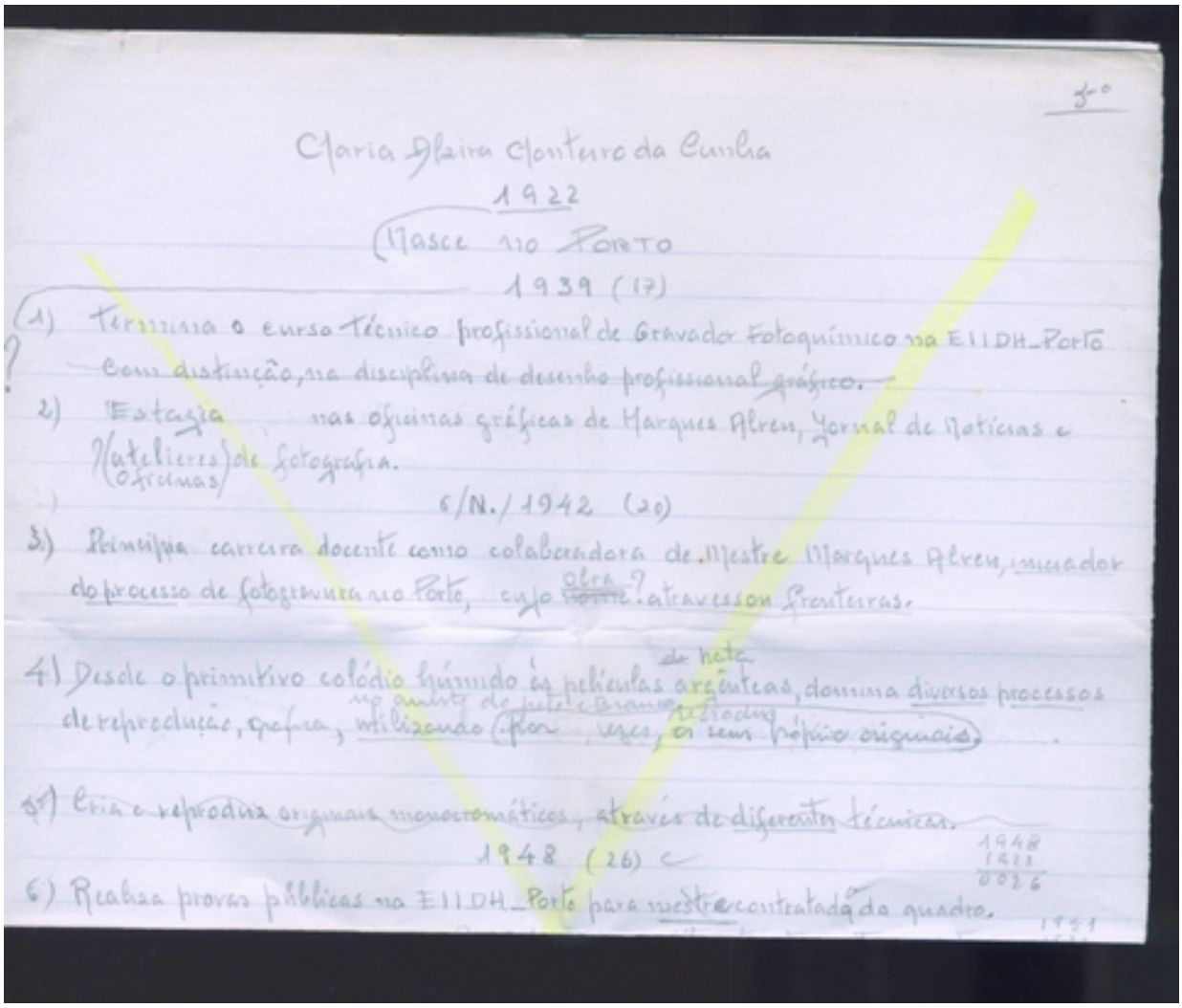
Mestre — Homem que ensina. professor. Aquele que é versado na ciência ou na arte

? "Cloisonné" —

Empresa — Associação organizada para explorar uma indústria
Industria — transformação matéria prima trab. manual ofício
Atelier — Casa onde trabalham artistas ou operários — a palavra própria — é oficina.
Pesquisa —



1942 ? Atraso e retirada do mestre principal efetivo
1º Por afastamento do mestre Mpeq. Oficin, assume a direcção do curso de Grav. Fotoqui·
MA E I L D M — Porto
Estação na Litog. Artist. Reunidas — Porte Casa Bertrand. Lisboa
Cria originais mono / policromát. através diversific. técnicas.
1945 ?
8 Introduz no ensino Técni. Trab. a reprodução
a Repet. da imagem
Fotos processos + avançados da época (Clássicos de prata.)
Reprodução de imagem obtida
9 Única a fotogravar: Offset até à obtenção da matriz em chapa metálica.
1957
0 Acompanha a transf. das ofi. gráficas para a E.A.D.S.R. Porté onde se executa
o 1º Cartaz de Offset. (O distinguido) dentro do âmbito da E.A.D.S.R. - Porto.
? 1970 2º Conclusão Curso Comp. de Formação com 19
1 Trata o processo da transformação das matrizes Fotog. e gráficas. Por processos mistos
2 Pesquisa e impulsiona a ensino da imagem orgânica sem intervenção óptica — O Fotograma.
1991 Portalegre
3 Executa a matriz em eloxagem sobre placa de cobre e outros diversificados técnicos 1991



5º

Maria Flaira Monteiro da Cunha

1922

(Nasce no Porto

1939 (17)

1) Termina o curso Técnico profissional de Gravador Fotoquímico na E.I.D.H._Porto com distinção, na disciplina de desenho profissional gráfico.

2) Estagia nas oficinas gráficas de Marques Abreu, Jornal de Notícias e (Ateliers) de fotografia.
(Oficinas)

c/N./1942 (20)

3) Principia carreira docente como colaboradora de Mestre Marques Abreu, iniciador do processo de fotogravura no Porto, cuja obra? atravessou fronteiras.

4) Desde o primitivo colódio húmido às películas de nata argênticas, domina diversos processos de reprodução gráfica, utilizando (por vezes, os seus próprio originais).

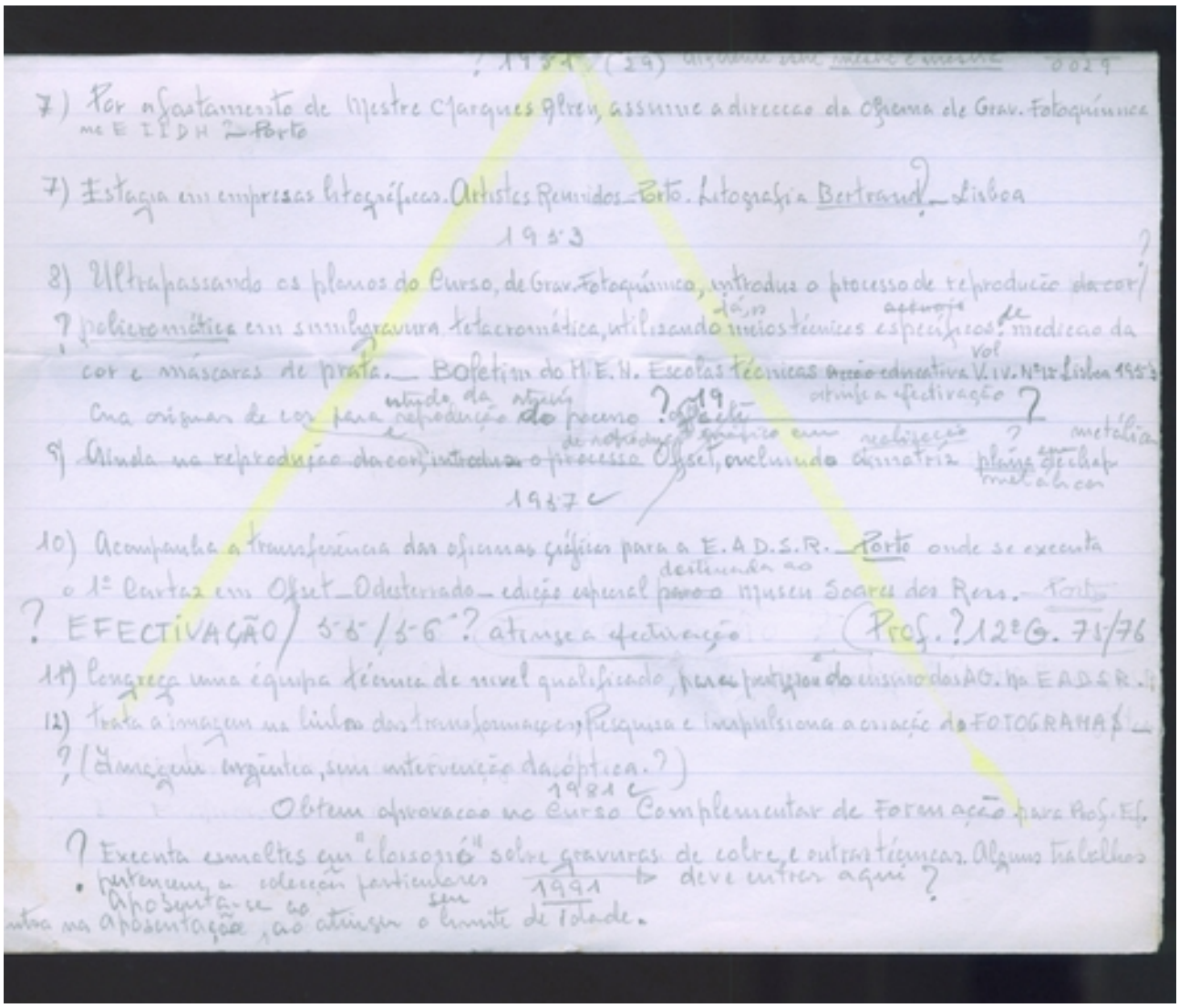
5) Cria e reproduz originais monocromáticos, através de diferentes técnicas.

1948 (26) c

1948
1422
0026

6) Realiza provas públicas na E.I.D.H._Porto para mestre contratada do quadro.

1951



? 1984 (29) 0029

7) Por afastamento de Mestre Marques Abreu, assume a direcção da Oficina de Grav. Fotoquímica no E I D H - Porto

7) Estagia em empresas litográficas. Artistes Reunidos - Porto. Litografia Bertrand - Lisboa

1953

8) Ultrapassando os planos do Curso, de Grav. Fotoquímica, introduz o processo de reprodução da cor/ ? policromática em simulgravura tetracromática, utilizando meios técnicos específicos de medição da cor e máscaras de prata. — Boletim do M.E.N. Escolas Técnicas ~~Acção educativa~~ V. IV. Nº 12 Lisboa 1955

Cria oficinas de cor para reprodução do poema ? 19 ? ~~Gráfica~~ ? metálica

9) Ainda na reprodução da cor, introduz o processo Offset, concluindo a litoteca em realização ? plano fechado

1957

10) Acompanha a transferência das oficinas gráficas para a E.A.D.S.R. — Porto onde se executa o 1º Cartaz em Offset — Odesterrado — edição especial para o Museu Soares dos Reis. Porto

? EFECTIVAÇÃO / 5-8 / 5-6 ? atinge a efectivação (Proj. ? 12ºG. 71/76

11) Congrega uma equipa técnica de nível qualificado, para participar no ensino das AG. na E.A.D.S.R.

12) Trata a imagem na linha das transformações, Pesquisa e impulsiona a criação de FOTOGRAMA ? — ? (Criação orgânica, sem intervenção da óptica.?)

1981

Obtem aprovação no Curso Complementar de Formação para Proj. Ef.

? Executa esmaltes em "cloisonné" sobre gravuras de cobre, e outras técnicas. Alguns trabalhos pertencem a colecções particulares 1991 → deve entrar aqui ?

Aposenta-se ao atingir o limite de idade.
entra na aposentação

1

As Escolas Industriais em Portugal foram esbelecidas por Decreto de Lei de 24 de Dezembro de 1864

Estas Escolas só tiveram realização prática cerca de 20 anos depois em 3 de Janeiro de 1884

Em Decreto desta data criava-se no Pôrto, em Vilar, uma Escola de Desenho Industrial, que ficaria instalada junto do Museu Industrial e Comercial, em 1883, instalado no antigo Circo do Palácio de Cristal.

Foi esta Escola o núcleo da actual Escola Industrial I. D. Henrique

Em 8 de Dez de 1884 foi dado o nome de Infante D. Henrique a Escola Industrial de Desenho de Vilar em homenagem aos feitos ilustres do Infante

As obras de adaptação do antigo Circo, só permitiram a abertura do Ano Lectivo em 1885-1886.

O primeiro professor colocado na Escola de Desenho Industrial do Infante D. Henrique foi o Snr. Teodoro Pinto dos Santos Fonseca

Em 1889, foi desdobrado o ensino do desenho, sendo contratados três prof. estrangeiros, para reger os três ramos:
Ornamental, construção arquitectónica e mecânico.
Estas novas disciplinas principiaram a funcionar em 13 de Janeiro de 1890 — há 100 anos —

A 8 de Outubro de 1891, surge uma nova organização que que abrange todo o ensino industrial e comercial, transformando a Escola de Desenho, em Escola Industrial do Inf. D. Henrique

86/87 funcionaram talvez, precariamente

2.º

O Decreto de 5 de Outubro de 1893, subscrito pela Dr. Bernardina Machado, completou a organização de 8 de Out. de 1891 instituindo nesta Escola diversos cursos industriais entre os quais, o de Encadernador

Em Abril de 1897 a Escola foi transferida, da rua da Bandeirinha para o edifício que actualmente ocupa

Em 1914 efectivou-se pela primeira a disposição de existir oficinas anexas, 2 : serralharia e carpintaria.

Em 1918 foram anexados a esta Escola, 3 de Janeiro, os cursos professados na Escola de Arte Aplicada de Soares dos Reis do Porto.

Pela reorganização de 1918 voltou a reconstituir-se com autonomia, a Escola de Arte Aplicada

A 5 de Dez. de 1918 nova reorganização surgiu

Esta organização só vigorou no ano lectivo de 1919-1920

Em 1920 foram completamente transformadas e ampliadas as oficinas de serralharia e carpintaria

Em 1919 a oficina de serralharia mecânica dispunha somente de um torno com mais de 40 anos de existência nas Escolas Industriais — tinha vindo de uma Escola de Lisboa — e de um esguicho de furar, manual.

Em 1921 substitui-se a oficina de carpintaria por uma oficina de marcenaria

Em 1926 foi-lhe anexada uma secção de talha-artística

1º Calendário / 1927 1º 1922 12 1922 12 1924

§.º

Por Decreto de 25 de Agôsto de 1922 foram criados na Escola Infante D. Henrique os cursos de Artes Gráficas das especialidades seguintes:

Pg. 14 Tipografo compositor
Tipografo impressor
Encadernador

Pg 15 Tipografo compositor de caixa (1 ano)
" " de remendagem (1 ano)
" impressor (2 anos)

Em Outubro de 1926 a Escola esteve representada na Exposição Industrial Portuguesa, com "Stand" proprio onde figuraram trabalhos executados nas oficinas de Encadernação tipografia e outros.

1926 - 1927
As oficinas que existem actualmente nesta Escola relativamente a Gráficas são:

Encadernação
Tipografia

A escola permaneceu desde 1897 até 1926, mal instalada e sem locais apropriados para as oficinas.

Pg 92 Só em 1920, 14 de Setembro se satisfez a justa aspiração da cidade, através da publicação da Lei nº 1:05:4

Só em 1927, 24 de Janeiro, por Decreto nº 13:113, foi concedida uma dotação de 1.200 contos para início das obras

As obras foram iniciadas em 27 de Abril de 1927 foi nomeada uma Comissão Administrativa Autónoma à qual

1º Calendário / 1927

4º

presidia o Engº Paiva Manso actual director ao tempo.
As obras prosseguiram com tal rapidez que se admitia a hipotese de se transferir a Escola no ano lectivo emediato isto é, talvez, 1928/1929 /1930 ?

*

* O eng. Mario Pacheco tomou posse do cargo da Escola em 1930. (escola nova)
1933 – A Escola mudou-se para a (Torrinha) Largo da Piedade
De artes gráficas existiam apenas os cursos de:

Encadernador?
Compositor tipografo
Amptesser tipografo

Foi em fins de 1929 que o Director Geral do Ensino Técnica lhe propôs ser nomeado Director da Escola I I D. Henrique escola Velha na Cordoaria

Em 1958 o Eng. Mário Pacheco atinge o limite idade

70 / 1.888 / 1958

1922 / 1888 / 0034 / 1922

* Ainda na Escola Velha, o Eng. Mário Pacheco convida Mestre Marques Abreu para dar umas aulas de Fotografia

1930 – 1990 / 1930 / 0060 ANOS

1990 / 1936 / 0054

1960 / 1936 / 0024

O quadro "A primeira Ação" existente na oficina de fotografia-fotomecânica, tem 60 anos.

1936 → Ano lectivo em que se iniciou o curso de grav. Fotoquímico

- Curso ole Cost. e Bordados — 16,
- Curso de Gravador Fotoquímico — 13,6
- Curso de Modista de Vestidos — 16,

1940_41_	Mestre prov. de Cost. e Bord.	E.I. Infant. D. Henrique
1941_42_	" " " " "	E. I Infante D. Henrique
1942_43_	Mestre ptov. de Gravura Fotoquímica	
1943_44_	" Grav. Química	E. I Infante D. Henrique
1944_45_		Colabor.ra Prof. Marques Abreu
1945_46_		
1946_47_	[illegible]	
	Grav. Fotoquímica como mestre prov.	E. I. Infante D. Henrique Assistencia prof. Marques Abreu
1947_48_	Prestrou provas públicas para mestre contratado do quadro. Foi publicado no D.G. nº 80 2ª série em 7 de Abril de 1948; início em 12 do corrente mês	E. I. Infante D. Henrique
1948_49_	Mestra contratado	E. I. Infante D. Henrique
1950_51_	Mestra contratada do quadro	E. Artes Decorativas S. Reis
1955_56_	Mestra efectiva grav. Fotoquí.	E. ARTES DECORATIV. S. REIS
1975_76_	Prof. Efectiva 12º Grupo	E. ARTES DECORATIV. S. REIS
	Curso de Complemento de formação para professores	
1983_84	do 12º Grupo F_ARTES GRÁFICAS_	E.A.D.S.REIS
1991_92	Aposentação	

. Registo Biográfico Maria Alzira Monteiro da Cunha, Colecção familia Monteiro

Direcção Geral do Ensino Técnico Profissional

REGISTO BIOGRÁFICO

Nome Maria Alzira Monteiro da Cunha

filho de Manuel Dias da Cunha

e de Maria Joaquina Monteiro

natural de Porto freguesia de Romeu

concelho de Porto Nascido em 19 1 1922

Limite de idade 19 1 1992

HABILITAÇÕES

Curso de cortes e bordados e curso de ajudante química de fiação com 16,7 val

Industriais Infante D. Henrique com 18,6 val.

Curso de medista de fiação Industriais Fabris Jumpaires com 14,6 val.

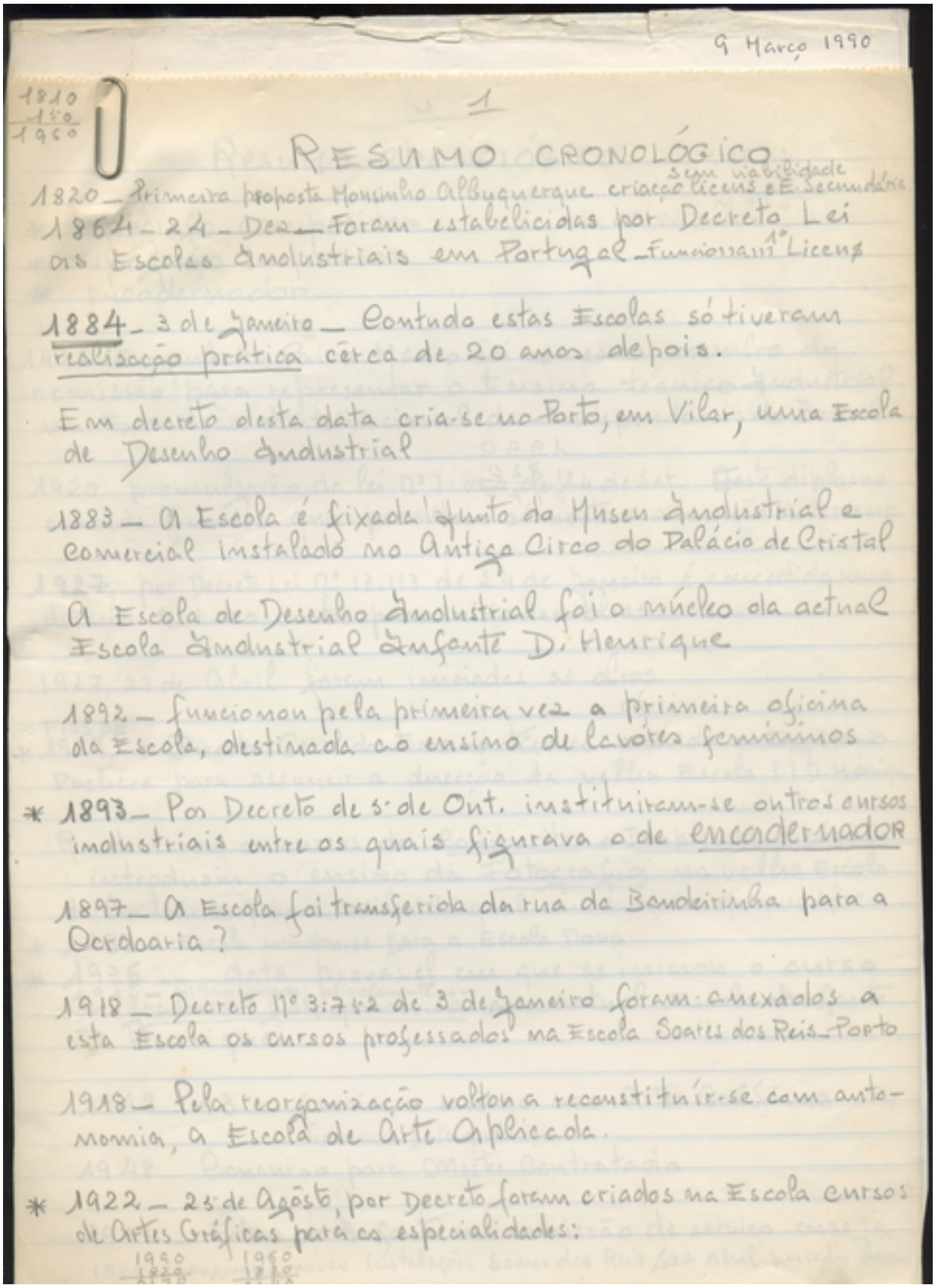
Exame de Estado para professor do grupo, concluído em / / (Diário do Governo de / /) com val.

Concurso de provas ou de habilitação para mestra de oficinas químicas em 21 4 1948 (D. Gov. de / /) com 20 val

NOMEAÇÕES E EXONERAÇÕES

Categoria	Estabelecimento de ensino	Nomeação		Exoneração
		D. Gov.	Posse	
mestra provisória	Esc. Ind. Infante D. Henrique	18. 3. 41	3 12. 40	
idem	idem	16. 1. 42	31. 10. 41	
idem	idem	17. 3. 46	6. 11. 42	
idem	idem	14. 1. 44	13. 11. 43	
idem	idem	29. 12. 44	31. 10. 44	
idem	idem	29. 12. 45	25. 10. 45	
idem	idem	16 1. 47	5. 11. 46	
idem	idem	16. 12. 47	18. 10 47	
mestra contratada	idem	12 1. 49	9. 11. 48	
idem	idem	23. 12. 49	24. 10. 49	
idem	idem	27 12. 50	28. 10. 50	
mestra contratada de quadro	Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis	1. 3. 51	2. 3. 51	
idem	idem	26. 5. 53	27. 5. 53	
mestra efectiva	idem	9. 6. 56	11. 6. 56	

CONFERE COM O ORIGINAL
PORTO E ESCOLA DE ARTES DECORATIVAS SOARES DOS REIS
O CHEFE DOS SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS
em 3 de fevereiro de 1983



9 Março 1990

1810
150
1960

1

RESUMO CRONOLÓGICO

1820 – Primeira proposta Monsinho Albuquerque criação Escolas Secundárias sem viabilidade

1864 – 24 – Dez – Foram estabelecidas por Decreto Lei as Escolas Industriais em Portugal – Funcionaram 1º Lices

1884 – 3 de Janeiro – Contudo estas Escolas só tiveram realização prática cêrca de 20 anos depois.

Em decreto desta data cria-se no Porto, em Vilar, uma Escola de Desenho Industrial

1883 – A Escola é fixada junto do Musen Industrial e Comercial instalado no Antiga Circo do Palácio de Cristal

A Escola de Desenho Industrial foi o núcleo da actual Escola Industrial Infante D. Henrique

1892 – funcionou pela primeira vez a primeira oficina da Escola, destinada ao ensino de lavores femininos

* 1893 – Por Decreto de 5 de Out. instituiram-se outros cursos industriais entre os quais figurava o de encadernador

1897 – A Escola foi transferida da rua da Bandeirinha para a Cordoaria?

1918 – Decreto nº 3:752 de 3 de Janeiro foram anexados a esta Escola os cursos professados na Escola Soares dos Reis – Porto

1918 – Pela reorganização volton a reconstituír-se com autonomia, a Escola de Arte Aplicada.

* 1922 – 25 de Agôsto, por Decreto foram criados na Escola cursos de Artes Gráficas para as especialidades:

1990 1960

.

2

Resumo cronológico 1922 / 12 / 2 / 1936

* Tipógrafo compositor
* Tipógrafo impressor
* Encadernador

1922 Engenheiro Paiva Manso foi nomeado membro da comissão para representar o Ensino técnico Industrial na Exposição Internacional da Independência do Brasil

1920 promulgação da lei Nº 1:054 de 14 de set. Este diploma concede fundos que permitem sómente a aquisição do terreno

1927, por Decreto Lei Nº 13.113 de 24 de Janeiro é concedida uma dotação de 1.200 contos para início das obras.

1927, 27 de Abril foram iniciadas as obras

* Fins de 1929, o Director Geral do Ensino técnico convida o Eng. Mario Pacheco para assumir a direcção da velha Escola I.D. Henique

Reestruturou os cursos de compositor e Impressor tipógrafo introduzim o ensino da Fotografia na velha Escola da Cordoaria para o ensino da qual convida Hestre Marques Abreu

* 1933 a Escola mudou-se para a Escola Nova
* 1936 – data provável em que se iniciou o curso de gravura fotoquímica na actual Escola Infante D. Henrique.

1934 – foi inaugurada oficialmente +-

1942–43 – iniciei o ensino nas Artes Gráficas
Gravura fotoquímica

1948 – Concurso para Mestre Contratada

1955 – Estava no Infante em comissão de serviço mas já
1985 – inauguração novas instalações Soares dos Reis / 22 Abril / passados 30 anos

3

Resumo cronológico

se tratava do reapetrechamento da Escola Soares dos Reis

1955 — O Director Sousa Calolas pede por escrito a viabilidade funcionamento do sector oficinal Gráfico

1956/2 de Março passei à efectividade

1955 a 1957, presumo ser o período de tempo que ~~+~~ - levou a montar os sectores Gráficos —

Verificar pelas publicações quais as datas ?

1958 — Executou-se a primeira publicação sobre a Escola

9 Março 1990

1922 – 25 de Agosto, por Decreto Lei foram criados na Escola Industrial Infante D. Henrique os Cursos de Artes Gráficas para as especialidades:

- tipógrafo Compositor
- tipógrafo Impressor
- * Encadernador

na Velha Escola da Cordoaria.

1929 – é nomeado Director da E. Industrial Infante D. Henrique, o Eng.ro Mário do Carmo Pacheco

Reestruturou os Cursos de Compositor e Impressor Tipógrafo e introduziu ~~o ensino da Fotografia~~, na velha Escola da Cordoaria, o ensino da fotografia para o qual convida o Mestre Marques Abreu.

1933 – mudou-se a Velha Escola da Cordoaria para a nova Escola Infante D. Henrique, no Largo de Sá Pinto

1936 – iniciou-se o Curso de Gravador Fotoquímico cuja orientação ficou a cargo do Mestre Marques Abreu, introdutor da gravura química em Portugal e pioneiro da divulgação da arte Monumental portuguesa, cuja obra notável atravessou fronteiras.

- As Escolas Industriais em Portugal foram estabelecidas pelo Decreto com força de Lei de 24 de Dez. de 1864, firmado por João Crisóstomo de Abreu e Sousa

— Nelas se devia professar o ensino técnico e em estabelecimentos anexos ou fábricas, o ensino prático.

- Estas escolas só tiveram realização prática cerca de 20 anos depois 1884 em 3 de Janeiro sob a influência de António Augusto de Aguiar

- O primeiro professor colocado na Escola de Desenho Industrial do Infante D. Henrique, por Despacho de 13 de Dezembro de 1884 foi o Snr. Teodoro Pinto dos Santos Fonseca.

* O Decreto de 5 de Out. 1893, subscrito por Bernardino Machado implementou cursos diversos cursos industriais entre eles o de encadernador

* Por Decreto de 25 agosto de 1922 foram criados na Escola os cursos de Artes Gráficas

1922
11
1933
7
1940

Tipógrafo Compositor
tipógrafo Impressor
Impressor de máquinas rotativas
Estereotipador
Galvanoplastia e encadernador

* 1920 adquire-se o terreno para a nova Escola

* 1927 – Decreto 13:113 de 24 Janeiro foi concedida a dotação para início das obras.

* 1929 – Mario Pacheco é convid. dirigir Escola na Cordoaria

* 1933 – A mudança para a nova Escola efectuou-se em Out de 1933 ~~restruturou os cursos de Tipógrafo e Impressor tipógrafo e introduziu~~ o curso de gravador fotoquímico

* 1933/34 Entro para a Escola/assisto a inauguração

* 1935/36 – dúnico a frequência curso de Gravador fotoquímico
* 1940/41 – dúnico actividades oficinas de Costura e Brochura
* 1941/42 – dúem
(*) 1942/43 * dúnico a actividade na gravura fotoquímica
Entre 1955/1957 – dustalam-se os cursos gráficos na Soares dos Reis
1958 – executou-se a primeira publicação do sector Gráfico
Ouve a Exposição do Ensino técnico Profissional

— Cliché colódio
— Quinto centenário Infante / trocar livro 1960
— Retrato Faria Guimarães ?
—

* O ensino das Artes Gráficas foi iniciado na Escola D Henrique por força do Decreto 8.497 de 20 de Agosto de 1922. — Cordoaria
* M.P. restituiram os cursos de Comp. Comp. tipógrafo e introduzem o C. gravador fotoquímico em 1930/33?
* O curso Gravador-Fotoquímico vigorou na Escola até 19 1947/48 a 1973 a partir da publicação do Estatuto do Ensino técnico industrial a escola ganha: Cursos específicos de formação de índole artística desenvolvimento progressivo da área de Artes Gráficas

A máq. fotográfica gráfica deve ter entrado para a Escola em 1935/36

1990
1936
0054

meio século aproximadamente

O quadro e restantes complementos da fotografia datam de 1930/31

1990
30
1960

60 anos iniciação da fotografia no ensino técnico

58 anos + — a máq. gráfica

68
58
18 anos

PRINCIPIOS SUMÁRIOS SOBRE A HISTORIA DA GRAVURA, DA FOTOGRAFIA E SUAS ORIGENS

No sentido absoluto da palavra, gravura é a arte de traçar por incisão à superficie de diversos materiais, caracteres, ornatos ou figuras. Foi por meio da gravura que o homem das cavernas nos transmitiu, sobre o osso e a pedra, silhuetas de animais da era quaternária (quarta e ultima era glacial 3000 anos antes de cristo). Foi ainda por meio da grav. que os artistas da antiguidade e da Idade-Média obtinham (vejam) cilindros gravados para estampar couro e veludos e ainda placas gravadas destinadas à impressão de tecidos. A grav. tinha um duplo fim – servir como processo de decoração ou como meio de multiplicar a imagem. sobre o papel

Interessa-nos aqui tratar a gravura, simplesmente, como meio de multiplicar a imagem. Dentro deste principio ela pode ser considerada sob dois aspectos: Artistico e industrial.

Na gravura considerada sob o aspecto artistico, a imagem é criada directamente sobre a madeira ou sobre o metal sem intervenção de processos fotomecânicos.

– TECNICAS FUNDAMENTAIS –

1º gravura em madeira ou xilografia
2º gravura em metal designada em aco ou talha-doce
3º Litografia, processo sobre a pedra

GRAVURA SOBRE MADEIRA OU XILOGRAFIA

Etimologicamente, a palavra xilografia provem do antigo grego, xulon, que significa madeira e de grapheim, escrever. Sobre a sua origem, pode dizer-se que a gravura foi praticada desde a mais remota antiguidade sendo aplicada na decoração dos tecidos dos selos nos jogos de cartas

A civilização chinesa imprimia já, desde o século VI, os seus textos, por meio da gravura em madeira. Com a aparição do papel no século XIV (a tradição apresenta como lugar da invenção do

papel — a provincia de Hunnan (China) no ano de 105) a cristandade encontrou no uso das imagens um meio de propaganda religiosa, excelente, o que veio a originar imensas grav. piedosas que penetraram em todos os lugares. A sua destribuição era feita através pelos conventos A aplicação da xilografia aos jogos de cartas expandiu-se em Itália desde o fim do sec XIII. Criou-se um artesanato que teve em Veneza um grande comércio de exportação Anteriormente ao descobrimento da imprensa 1465 também se encontram composições com uma parte de texto, tudo gravado na mesma placa, as quais se designavam por xilografias ou tabularias.

Bois Protat — assim se designa uma placa xilográfica descoberta em 1900 e que segundo se crê parece ter servido mais para a impressão de tecidos, do que de estampas Data de 1370/1380. Foi encontrada numa abadia borgonhesa. Representa do lado direito um Calvário com o centurião e dois soldados, e do lado esquerdo o Anjo da Anunciação (nos dois espaços juntos ou em um só, por onde se pode identificar) todas as xilografias dos sec. XIV e XV são anónimos, elas não possuem marcas nem assinaturas. Não existe pois, qualquer documento ou arquivo que permita identificar um só dos seus autores Deste modo torna-se é impossível a sua localização.

— INCUNÁBULOS XILOGRÁFICOS —

~~Na primeira metade do século XV vê-se circular através da Europa uma espécie de livrete composto de folhas coladas duas a duas. Num dos lados tinha a impressão de uma gravura de madeira acompanhada de texto explicativo, manuscrito ou gravado Por analogia com os incunábulos tipográficos (Livros impressos na origem da imprensa)~~

Na primeira metade do sec XV circula através da Europa, uma espécie de livrete, composto de folhas coladas duas a duas; ~~de pois de terem recebido~~, de um só lado, a impressão de uma gravura da madeira acompanhada de um texto explicativo manuscrito ou gravado. Por analogia com os incunábulos tipográficos (livros impressos na origem da imprensa) designam-se estes livros, sob o nome de incunábulos xilográficos, xilografos ou impressoes tabulares. Modestos percursores duma invenção de consequências incalculáveis, os incunábulos xilográficos bem tirados em grande quantidade e vendidos por baixo preço, destinavam-se ~~ao ensino~~ (auxiliar) do ensino da história cristã.

Podemos situa-los no tempo, entre os manuscritos c/ luminuras e o livro impresso c/ caracteres moveis.

No declínio do sec. XV quando o livro ilustrado faz a sua aparição, há já mais de cem anos que a estampa corre mundo

A grav em madeira divide-se em dois géneros:

1.º grav ao correr da fibra

2.º grav. de topo

Entre várias madeiras de pereira nogueira cerejeira, o buxo é a madeira preferida.

Para a gravura ao correr da fibra a placa é cortada no sentido vertical o que permite trabalhos simples e grosseiros sem pormenores delicados.

Para a gravura de topo, a placa de gravar, obtem-se cortando do tronco da árvore circulos horizontais dos quais se cortam pequenos cubos ou paralelepípedos que se unem por meio de cola forte, até se obter um bloco com a superfície requerida. Em seguida o bloco é polido nivelado e polido. O bloco deve ter rigorosamente a altura do caracter tipográfico. Na madeira de topo, o veio fica no sentido vertical o que permite o exito de conseguir modelados e meias tintas.

A grav. de topo aparecem em França no sec. XIX. No fim deste seculo,

Na grav. em madeira a tintagem e a impressão eram anuais. O texto poderia ser gravado na própria placa dando-lhe a particularidade de impressão simultânea. A esta possibilidade e à descoberta da imprensa, deve a grav em madeira, o seu exito. Pode considerar-se realmente um processo tipográfico o que já não acontece com os processos de talha-doce e litografia por exigirem tintagem e impressão, condições muito diferentes.

GRAVURA EM METAL é designada em oco ou talha-doce por oposição à grav em madeira.

A gravura em metal é essencialmente uma grav em cavado.

No fim do sec XV principio do sec. XVI encontram-se algumas grav. em relevo, sobre metal, que se consideram verdadeiras excepções.

A gravura em metal divide-se:

a)- grav a buril
b)- grav. a água-forte
c)- processos acessórios

a) — GRAVURA A BURIL sobre uma chapa metálica polida, de preferência coberta por uma camada protectora de verniz ou cera que actuará como reserva do ácido zinco ou cobre), o artista esboça a sua composição que em seguida grava por meio do buril. Os sulcos ou talhes deixados pelo buril, são cheios de uma tinta espessa, depois de ter aquecido a chapa ligeiramente. Em seguida limpam-se as superfícies total ou parcialmente conforme o efeito que se pretende obter. Terminada esta delicada operação, a placa coloca-se sobre a chapa uma folha de papel previamente humedecida para melhor adaptação aos sulcos) chapa é submetida a uma passagem entre dois cilindros como se fosse um laminador. Sob esta pressão o papel adapta-se às cavidades e recebe a tinta em proporção variável conforme os cavados são mais ou menos profundos.

As superfícies do papel apresentam-se brancas, isto é lampas, ou levemente tintadas segundo o efeito pretendido.

b) GRAVURA A AGUA FORTE — A grande diferença entre este processo e o da grav. a buril reside no facto de o água-fortista gravar o seu desenho numa placa de metal previamente recoberta de vernia que servirá como protecção ao ataque do ácido. Neste processo o relevo é obtido por gravação no ácido e não por meio do buril como na grav. a buril.

Na grav a buril o artista terá de usar o buril com o máximo cuidado; enquanto que o água-fortista pode trabalhar com o buril como se ele fosse uma pena. A água forte pode admitir maior liberdade.

c) PROCESSOS ACESSÓRIOS — a grav a buril e a água-forte modificados na sua execucção por intervenções especiais, permitem outros modos de expressão

DA GRAV. A BURIL — temos a ponta seca em que o metal é trabalhado directamente com uma ponta de aço e não com o Buril.
Maneira negra ou mezotinto

DA AGUA FORTE — temos a aguatinta que pretende atingir o efeito da aguarela. Para obter este efeito o grav. espalha sobre a chapa de metal uma fina camada de resina fixando-a por meio de ligeiro calor. Em seguida trabalha a sua placa com auxilio de pincel e tinta de protecção antes de entrar no ácido.
O VERNIZ mole — consegue se desenhando sobre uma folha de papel fino interposto entre a ponta seca e a placa recoberta de um verniz mole. Em seguida vae ao ácido. A prova dá o efeito de um desenho a crayon gordo.

A FOTOGRAFIA SUA ORIGEM E EVOLUCÃO

A Fotografia é a aplicação combinada de fenómenos ópticos e químicos desde longo tempo, conhecidos pelo homem.

FOTOGRAFIA — palavra que deriva do grego fhotos + graphos, é a arte de fixar a imagem dos objectos por meio da luz sobre superfícies sensíveis.

Para se obter a reprodução de uma imagem ~~dos objectos por meio~~ resistente ao tempo torna-se necessário recorrer a um fenómeno físico e a uma reacção química. Porém é curioso observar que a história da invenção da fotografia apresenta sucessivamente as mesmas fases. Tomada de vista ou formação da imagem e fixação desta.

. ? Um ~~oculista ou ótico~~ arabe do século XI ex?, Ibn AL Haitam — fala já na projecção circular dos raios luminosos através de uma abertura estreita. Ele descrevia assim como era possível assim estudar os eclipses do sol.

O princípio da formação da imagem é conhecido desde os tempos de Leonardo da Vinci — 1457, no seu livro "A MAGIA NATURAL". Foi ele quem descobriu que uma habitação escura com um pequeno orifício em comunicação com o exterior permitia ver formar-se na parede oposta e de tom claro, a imagem (embora de aspecto grosseiro) invertida dos objectos situados no exterior.

Como sucede em geral à maioria das invenções e descobertas tem a fotografia uma longuíssima origem que até hoje não foi bem averiguada pela controvérsia existente entre os vários investigadores Considerem diferentemente a prioridade e valor dos factos sobre a causa primordial de tão importantíssima descoberta científica.

Sabe-se que em 1556 um alquimista chamado Fabrício, um dia, sem sabermos como nem quando deitou uma porção de sal marinho ou cloreto de sódio numa dissolução de sal de prata e obteve um precipitado a que os alquimistas da época chamaram LUA CORNEA — pelo seu aspecto de cor branca leitosa, logo que os raios solares incidissem sobre este precipitado imediatamente o branco se transformava-se em negro carregado.

Antes porém desta descoberta já se sabia que a luz do sol tinha a propriedade de alterar as cores dos tecidos e que a própria natureza dava exemplos nesse sentido fazendo variar a cor dos frutos pela acção dos raios solares.

Houve em determinada altura um incidente imprevisto que excitou a curiosidade do homem e determinou a obrigação imediata de um estudo cuidadoso sobre o fenómeno É descoberto nas minas de Freyberg a existencia de um mineral muito raro de aspecto vítreo untuoso e brilhante a que deram também o nome de- LUA CORNEA — por ser completamente incolor quando no fundo da mina e transformar-se numa cor violacea carregada quando sobre ele incidisse a luz solar. Esta lua cornea era (cloreto de prata) a mesma de Fabricio com a diferença de uma ser natural e outra artificial

Perante este facto o homem não descansa enquanto não consegue desvendar por completo todo o seu mistério. A sua intuição maravilhosa impele-o a observar o caso sèriamente e a pressentir grandes possibilidades de aproveitamento para fins de elevado alcance em benefício da humanidade. Assim desde a descoberta nas minas de Freyberg até aos tempos em que Niepce dá o grande passo para a descoberta definitiva e maravilhosa da maravilhosa arte de fixar imagens produzidas pela luz, diversos homens trabalharam no mesmo sentido sem contudo atingirem o fim desejado Nos primeiros resultados obtidos persistiam sempre dois defeitos.

1º a luz impressia os sais de prata produzindo apenas uma silhueta dos objectos

2º Tornava-se necessário conservar a imagem em completa obscuridade pois sem esta precaução, a superfície enegrecia totalmente, occasionando a perda da imagem. A luz continuava a sua acção, (agora em sentido inverso) destruindo a imagem que ela própria havia originado. Conhecia-se a superfície sensível e ignorava-se o fixador que permitisse eliminar as zonas da camada sensível não modificadas ~~alteradas~~ pela luz. O desenho não se altera mais podendo ser exposto à luz do dia.

Entretanto estes estudos preliminares prepararam a aproximação definitiva para uma descoberta.

Em 1824, Niepce que havia consagrado dez anos da sua vida ao estudo da fixação das imagens da camara escura, emprega como agente sensível o betume judaico. A imagem assim formada ainda imperfeita pode considerar-se como sendo a primeira fotografia

Para chegar a este resultado, Niepce recebia a imagem da câmara escura sobre uma chapa metálica recoberta duma camada fina de betume da Judeia, as grandes luzes tornavam o betume insolúvel na essência de terebentina onde a imagem era revelada. O fundo encastanhado do metal representava os negros quando observado num ângulo convenente enquanto que o betume não dissolvido dava as zonas mais claras. Eram precisas 8 a 10 horas de exposição ao sol para se obter uma impressão. Além da baixa sensibilidade do betume a ~~influencia~~ insuficiência das objectivas contribuia grandemente para tão elevado tempo de exposição.

A invenção existia mas ainda muito longe de ser prática.

Nicephore Niépce vai mais longe considerando o betume judaico como reserva água-fortista faz os primeiros ensaios de grav heliográfica, princípio inicial de todos os processos fotomecânicos. Sobre uma placa de estanho estende uma camada fina de betume que expõe sob um desenho a tinta da China em papel tornado transparente por meio de qualquer gordura. Por acção dos raios luminosos produz-se uma insolubilização sob as zonas transparentes do desenho. A imagem é revelada por meio da essência de terebentina. O metal aparece nu em todo o desenho o que permite o ataque pelos ácidos. de forma a cavar ligeiramente o traço permitindo encher-lo de tinta gordurosa em seguida tirar na prensa um numero de provas quási ilimitado.

Niepce chama-a sua invenção ~~heliográfica~~, isto é — obtenção de imagens pela luz. Utiliza ainda outros suportes, ~~de vidro~~ primeiramente ~~posteriormente~~, sobre os quais ele obtem as primeiras fotografias que se conhecem

PETRATO DO CARDEAL D'AMBOISE (1824)

Entretanto o pintor Daguerre — nascido em 1787 — procurava também infatigavelmente os meios de fixar as imagens da câmara escura para facilitar a cópia exacta das telas do seu DIORAMA (1)

Em 1829 Niepce e Daguerre em trabalho de colaboração prosseguem nas suas pesquizas procurando atingir maior aperfeiçoamento. Niepce morre a 15 de Julho de 1833, sendo dificil determinar a parte de invenção que a cada um cabe dentro desta época.

Daguerre continua a trabalhar até que em 1839 descobre o processo que imortaliza o seu nome — A DAGUERREOTIPIA —.

Uma placa de cobre ou prata (cobre prateado) submetida à acção dos vapores de iodo (até apresentar uma bela côr amarela) é em seguida exposta dentro dum aparelho fotográfico, para receber a imagem do objecto ou de uma pessoa imovel.

A placa é exposta durante 12 a 30 minutos conforme a estação do ano e a hora; é colocada sem qualquer imagem visivel dentro duma caixa aquecida por uma pequena lampada, e que contem vapores de mercúrio aquecido. Os vapores de mercúrio atuam nas zonas tocadas pela luz, mais ou menos, conforme a quantidade de luz recebida, desenhando uma imagem positiva. O metal não tocado pela luz formou as sombras. Uma lavagem em água quente

A daguerreotipia foi um exito mas (tinha também os seus (inconvenientes graves defeitos Os valores não eram rigorosamente respeitados; os assuntos eram invertidos, não era possivel fotografar assuntos em movimento e além de tudo obtinha-se uma imagem única, que só era possivel reproduzir por uma nova fotografia A oxidação natural produzida pelo ar, alterava de tal modo a sua superfície espelhante que era necessário conserva-la bem defendida. Entretanto em Inglaterra Fox Talbot explora as possibilidades dos sais de prata servindo-se de papel sensibilizado com cloreto de prata Desta uma prova negativa ele obtem imagens fotográficas sobre o metal. Por contacto sobre papel consegue-se pela primeira vez tantas provas quantas se deseja o que representa uma grande superiodade sobre o daguerreotipo. Nesta data cerca de 1840 a técnica fotográfica tomou, pode dizer-se a forma actual, apenas com a diferença de materiais

Os progressos continuam. Niepce de Saint Victor substitui o papel pelo vidro como suporte da mat camada sensivel e a emulsão de iodeto de prata por albumina.

A expressão, – processos fotomecânicos – designa um conjunto de processos aos quais se aplicam os metodos fotograficos para creação d'uma matriz placa ou cilindro que permite, sem nova intervenção da luz, e em máquinas de imprimir, a multiplicação da imagem desenhos fotografias provas impressas, aguarelas, oleos etc.

Os principais processos fotomecânicos podem ser divididos em três grupos, correspondentes respectivamente, aos tres sistemas de impressão. – TIPOGRAFIA, PLANOGRAFIA e GRAVURA FUNDA. Hoje consideramos já um quarto sistema de impressão – SERIGRAFIA

Processo Tipografico – neste processo a tinta gorda é depositada por meio de rolos sobre os elementos em saliencia (caracteres ou gravuras) e passa para o papel por meio de pressão Este sistema elá-nos apenas dois valores: o do papel nu e o da tinta com intensidade uniforme. A este modo de impressão corresponde a fotogravura que se divide em

a – Fotogravura de traço

b – Similigravura

A fotogravura de traço – permite a reprodução em fac-símile (isto é reprodução exacta de um escrito ou desenho). A ilusão dos valores intermediários é obtida pelo desenhador, aproximando ou afastando os traços, cruzando-os etc.

A similigravura permite a reproducao de um documento de tons continuos fotografias, desenhos a lápis, aguadas etc.
A sua interpretação mecânica por meio de pontos é obtida por ~~processos~~ meios ópticos — FOTOGRAFIA TRAMADA.

LITOGRAFIA OU PROCESSOS PLANOGRÁFICOS — na litografia onde a pedra foi quasi totalmente substituida por metais em folhas de fina espessura, não há geralmente diferença de nivel entre as zonas correspondentes ao desenho e ao papel nu fig.

Nota acrescentar em numeros apox quant. de tempo conforme metal empregado. } para fora a pag nº 2

X ver o que há mais para acrescentar

A atracção da tinta pela imagem e a repulsa da tinta pelo zinco ou deve-se á modificação fisicoquímica da superfície do metal A litografia, dá-nos como a tipografia, duas tonalidades; o ton do papel e o ton da tinta; a ilusão das meias tintas é muitas vezes obtida por interpretação manual, desenhando por meio de tinta gorda ou craion gordo, sobre a pedra ou sobre o metal.

A imagem pode ser copiada por meu processos fotográficos, quer seja directamente de um desenho a traço sobre suporte transparente quer seja de um negativo ou de um positivo fotográfico. A cópia de um original de tons continuos implica na creação de um chiché obtido através de uma trama Estes processos constituem a fotografia e a fotometalografia? Depois que se generalizou a impressão de matrizes metalográficas por intermédio do cautchou que toma a tinta para a transportar ao papel (impressão rotocalcográfica, chamada offset) reconheceu-se a necessidade de dar às matrizes melhor solidez, não só para aguentarem maior numero de tiragens como tambem para atenuar a perda de intensidade dos negros, resultante de uma impressão humida e de grande velocidade Para se conseguir a referida solidez sujeita-se o transporte a uma ligeira gravação nas regiões do metal que devem aceitar a tinta. A litografia e as suas variantes permitem fàcilmente a multiplicação das imagem pela operação do transporte, segundo uma técnica pouco diferente da decalcomania na tecnica fotolitográfica a multiplicação da imagem é obtida por meio de chichés fotográficos — (nos casos em que se pretenda maior desenvolvimento usa-se a máq repetidora).

Compreende-se geralmente nos processos planográficos um processo base ou seja a litografia baseada no antagonismo entre a água e a tinta gorda Além do processo puramente litográfico temos tem a fototipia ou fotocolografia na qual a superfície que imprime é constituida por uma camada de gelatina estendida sobre uma placa de vidro forte ou sobre uma chapa fina de alumínio. As regioes secas da gelatina que aceitam a tinta gorda estão a um nivel ligeiramente inferior à das regiões correspondentes ao papel um, que se encontram entumecidas pela absorção da água.

Graças a especial estrutura da camada sensivel de gelatina é possivel obter-se a cópia exacta de um chelré normal de tons continuos. Após um declinio que se fulgou prenúncio de um desaparecimento total, a fototipia conservou a sua supremacia para categoria de trabalhos de luxo em tiragens restritas que não excedem um milhar.

Processos em cavado (ou GRAV FUNDA) — nos processos de ilustração por impressão em cavado as regiões que devem receber a tinta apresentam-se em diversas profundidades abaixo da superfície do metal. A tinta é depositada sobre a chapa e a que fica à superfície (na zona correspondente ao papel em) é limpa durante a impressão, por meio de uma razoira. As diversas tonalidades são-nos dadas através das diferentes quantidades de tinta que correspondem respectivamente às diferentes profundidades do cavado, conforme se pode observar na fig.

Para que a limpeza não afecte a quantidade variável de tinta nos alvéolos é necessário que a razoira não mergulhe na tinta. Para que isto suceda é preciso criar uma quadrícula ou pontos que delimitem a imagem formada pelos alvéolos, o que é possível através da HELIOGRAVURA. Conseguir dos vários processos r

A HELIOGRAVURA permitiu reproduzir correctamente imagens de modelos contínuos, numa época em que todas as tentativas feitas para reproduzir tais imagens por meio da tipografia e da litografia não haviam chegado a resultados satisfatórios.

Através da sua evolução a héliogravura tramada rotativa permite hoje a impressão completa (texto e ilustração) de catálogos ou revistas de alto nível. A Héliogravura é considerada como processo, que melhor riqueza de pigmento de cor permite, ideal para a reprodução de trabalhos artísticos a cor.

SERIGRAFIA — Neste processo a tinta passa para o papel através de uma matriz de gelatina montada sobre uma tela fina de seda, de fibras sintéticas ou de metal. A Tela é colocada em contacto c/ o material a imprimir e a tinta passa sobre pressão de uma raclete própria, pelas zonas abertas.

Numerar os diversos materiais em que se pode imprimir papel plástico vidro etc.

É considerado como 4º processo

SIGNIFICADOS DE PALAVRAS LIGADAS ÀS ARTES GRÁFICAS

FOTOQUÍMICA — parte da química que trata da acção e do efeito da luz nas reacções químicas

Talhar — gravar esculpir

talhe — feitio de corpo

talha — incisão que se faz com buril na superfície do cobre ou
doce da madeira