



**Documento e discurso:
sobre os inquéritos
(à fotografia e ao território)**

Lais Pereira

Práticas da História 1, n.º 2 (2016): 153-175

www.praticadashistoria.pt

Lais Pereira

Documento e discurso: sobre os inquéritos (à fotografia e ao território)

A exposição “Os Inquéritos (à fotografia e ao território): paisagem e povoamento” reuniu na Plataforma das Artes e da Criatividade de Guimarães (entre Outubro de 2015 e Fevereiro de 2016) um conjunto de fotografias resultantes de projectos de naturezas distintas, dedicados ao território português: desde a expedição científica promovida pela Sociedade de Geografia de Lisboa à Serra da Estrela em 1881, até ao trabalho de fotógrafos contemporâneos como Paulo Catrica, Válder Vinagre ou André Príncipe (entre vários outros), passando por um conjunto de projectos de investigação de meados do século XX que usaram a fotografia como método de registo nos seus trabalhos de campo (Orlando Ribeiro, Centro de Estudos de Etnologia e o Inquérito à Habitação Regional). Tomando os objectos reunidos naquele contexto como ponto de partida, este texto procura questionar de que maneira a diversificação das práticas fotográficas no Portugal contemporâneo se relacionou com o interesse em contemplar, estudar e pensar o território nacional. Palavras-chave: história da fotografia, Portugal, inquéritos, exposição.

Document and discourse: on the surveys (to the photography and the territory)

The exhibition “Surveys in the Territory: landscape and settlement” (Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães, October 2015 - February 2016) brought together a series of photographs from projects of different kinds, dedicated to Portuguese territory: from the scientific expedition to Serra da Estrela in 1881, to the work of contemporary photographers such as Paulo Catrica, Válder Vinagre or André Príncipe (among others), and including a set of research projects from the middle of the 20th century that used photography as a method of recording their fieldwork (Orlando Ribeiro, Ethnology Studies Center, Survey of Regional Architecture). Considering the objects brought together in that context, this text seeks to question in what way did the diversification of the photographic practices that took place in contemporary Portugal have been related to the interest in contemplating, studying and thinking about the national territory.

Keywords: history of photography, Portugal, surveys, exhibition.

Documento e discurso: sobre os inquéritos (à fotografia e ao território)

Lais Pereira*

De que forma o interesse em contemplar, estudar e pensar o território português esteve relacionado com a diversificação das práticas fotográficas no Portugal contemporâneo? É esta interrogação que dá rumo às notas que aqui se escrevem, num exercício de reflexão que, partindo de uma análise dos objectos reunidos na exposição *Os Inquéritos [à fotografia e ao território]: paisagem e povoamento* (17 de Outubro de 2015 - 14 de Fevereiro de 2016, Plataforma das Artes e da Criatividade, Guimarães), procura contribuir para uma história da fotografia atenta à variação dos seus usos, práticas e temáticas. Este gesto reflexivo toma as fotografias expostas como indício e objecto de estudo: presta atenção aos discursos que veiculam e trata-as como documento possível de uma história da fotografia.

PRIMEIROS VIAJANTES

Hoje em dia, viajante que se preze leva na bagagem uma maneira de fazer fotografias dos locais por ele visitados. E basta-lhe um telemóvel que cabe no bolso mais apertado para dar conta do recado. Noutros tempos, houve quem não tivesse outra hipótese se não levar consigo pesadas câmaras e lentes, e ainda uma tenda ou uma carruagem móvel, já que os procedimentos disponíveis ditavam que a revelação fosse feita no local. Assim terá feito Emílio Biel ao realizar as primeiras fotografias

* Instituto de História Contemporânea, FCSH/NOVA. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/89227/2012).

dos caminhos-de-ferro do Douro¹. Tratava-se, então, de uma experiência dispendiosa em termos de tempo e de dinheiro e para a qual não bastava o entusiasmo e a paixão pela descoberta da imagem, já que ao fotógrafo eram também exigidos alguns conhecimentos de química. Não é de estranhar, posto isto, que a fotografia tenha sido recebida com o entusiasmo de uma experiência científica, antevendo-se o potencial de aplicabilidade deste meio de representação em diversos processos de investigação e, ao mesmo tempo, contribuindo-se para o seu desenvolvimento tecnológico². Ao mesmo tempo, uma elite abastada, que dispunha dos meios necessários para tal empreendimento, entretinha-se a testá-la de maneira mais descomprometida. Biel, que além de se dedicar à fotografia foi comerciante, com um papel importante no campo tecnológico que se estruturava desde finais de Oitocentos, e ainda entusiasta do estudo de ciências como a química e a física, é um bom exemplo desta confluência de interesses que caracterizou os primeiros passos da fotografia em Portugal.

Boa parte do grupo de amadores que se reuniu no Porto por esta altura era composta por engenheiros e industriais³. Tratava-se, aliás, de um movimento em consonância com o contexto internacional, tanto na maneira de pensar como de praticar a fotografia, como permitem sublinhar os conteúdos reunidos na revista *A Arte Photographica* (1884 e 1885)⁴, que surgiu na cidade para preparar a Exposição Internacional de Fotografia (1886)⁵: nesta publicação tanto se divulgavam textos de autores como Henry Peach Robinson (a tradução para português de um

1 Marta Macedo, “A fotografia e a invenção da paisagem,” In *Projectar e Construir a Nação: Engenheiros, Ciência e Território em Portugal no Século XIX* (Lisboa: ICS, 2012), 320-321.

2 Sobre a relação entre fotografia e ciência cf. Maria de Fátima Nunes, “Arqueologia de uma Prática Científica em Portugal - Uma História da Fotografia,” *Revista da Faculdade de Letras, História III Série*, vol. 6 (2005): 169-183. E ainda, Fernanda Madalena Costa e Maria Estela Jardim, *100 anos de Fotografia Científica em Portugal* (Lisboa: Edições 70, 2014).

3 Maria do Carmo Séren, *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao Século XX, vol. 17: A Fotografia em Portugal*, (Vila Nova de Gaia: Fubu, 2009), 11.

4 Que terá sido a primeira publicação a dedicar-se exclusivamente à fotografia, de acordo com António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal* (Porto: Porto Editora, 1998), p. 100.

5 Sobre os amadores do Porto e aquela que se diz ter sido a primeira exposição internacional de fotografia na Península Ibérica, cf. Maria do Carmo Séren, *O Porto e os seus Fotógrafos* (Porto: Porto Editora, 2001), 88-89.

dos mais relevantes trabalhos escritos do fotógrafo inglês, *The Pictorial Effect in Photography*, de 1869, terá feito ecoar em Portugal os termos em que se discutia uma aproximação da fotografia às restantes artes consagradas), como artigos instrutivos dedicados a processos químicos e novidades traduzidas das principais publicações internacionais da especialidade.

Como é possível deduzir a partir daquilo que separa o fotógrafo-viajante de hoje daquele de há dois séculos, a tecnologia fotográfica esteve em permanente evolução desde que foi divulgada em 1839, no sentido em que se foi gradualmente simplificando e desencarecendo, tornando-se desta forma acessível a um maior número de pessoas, não só enquanto prática, mas também enquanto objecto de consumo. Dos álbuns fotográficos à imprensa ilustrada, passando pelo postal ilustrado e pelos retratos ou *cartes de visite* que se encomendavam aos fotógrafos profissionais, a fotografia chega a quase todos a partir da viragem do século. Como consequência desta facilidade e acessibilidade crescente, multiplicaram-se também os usos da imagem fotográfica. A introdução da fototipia, por exemplo, técnica de reprodução experimentada em Portugal a partir da década de 1870, permitiu que surgisse uma diversidade de publicações associadas a fotografias, algumas delas testemunho de um interesse embrionário pelo inquérito ao território nacional. A evolução tecnológica representa para a imagem fotográfica uma importante abertura de possibilidades, abertura que foi acompanhada, num movimento conexo, por uma diversificação das motivações dos viajantes para fotografar.

Ao aproximar-se o século XX, a nova técnica de representação era já integrada nas expedições imperiais e começava a acompanhar o desenho como método de apontamento e registo, vista com entusiasmo graças ao rigor representativo que prometia⁶. E, enquanto se ensaiava um certo olhar rigoroso, descobria-se o potencial expressivo da fotografia. Pode até afirmar-se a existência de uma certa proximidade, não só

⁶ Sobre a fotografia no contexto colonial português cf. Filipa Vicente, ed. *O Império da Visão* (Lisboa: Edições 70, 2014).

estética, como também do ponto de vista temático, entre o naturalismo de inspiração pictórica dos amadores e as primeiras recolhas fotográficas levadas a cabo nas colónias portuguesas, que acompanharam o crescente interesse pelas estatísticas do corpo (antropometria, antropologia física)⁷ que surge a nível internacional. Até porque não só das colónias chegavam retratos de pitoresco e exotismo⁸: o mesmo olhar, podemos assim dizer, projectava-se sobre Portugal entre os amadores que colecionavam vistas das suas viagens pelo campo, além de que também a população rural era, à semelhança daquilo que se fazia em África, organizada e idealizada por tipos, representando profissões ou o preceito de trajar das várias zonas do país⁹.

Reconhecia-se também cada vez mais que a fotografia poderia contribuir para um conhecimento mais rigoroso do território português quer nas universidades, quer em instituições que lhe eram independentes, como a Sociedade de Geografia de Lisboa, fundada em 1875. Exemplo disso é a Expedição Científica à Serra da Estrela, realizada em 1881 sob a égide de tal instituição, e que serve de ponto de partida à exposição *Os Inquéritos [à Fotografia e ao Território]: paisagem e povoamento*. Um trabalho que a exposição afirma ser pioneiro, no sentido de concentrar esforços no conhecimento de um lugar específico, e ainda por considerar importante o papel da fotografia para dar conta de tal tarefa (mesmo que não seja possível localizar, pelo menos com certeza, as imagens resultantes do projecto).

Na entrada para o século XX, o interesse pelo território nacional que surge entre os amadores materializa-se em projectos como *A Arte*

7 Cf. Nuno Luís Madureira, “A Estatística do Corpo”, *Etnográfica* Vol. VII (2) (2003): 283-303/283-303.

8 Cf. Leonor Pires Martins, *Império de Papel: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)* (Lisboa: Edições 70, 2012), 150.

9 Carlos Relvas é um destes casos, e o seu trabalho pode ser tido como exemplar daquilo que se fazia na época. Sobre este amador, cf. António Pedro Vicente, *Carlos Relvas, Fotógrafo: Contribuição para a História da Fotografia em Portugal* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984); e em particular sobre o seu interesse pela paisagem, cf. Nuno Faria, coord., *Carlos Relvas - Um Homem tem Duas Sombras. Paisagens, (Auto)Retratos, Objetos e Animais*. (Guimarães: A Oficina; Sistema Solar, 2014); e ainda sobre as suas representações do povo, cf. Emília Tavares, “Retratos do Povo”, In *Como se faz um Povo*, coord. José Neves (Lisboa: Tinta da China, 2010), 401-414. A propósito de Carlos Relvas, parece-me relevante a inclusão do fotógrafo no elenco da exposição, embora não tenha conseguido dar conta da sua concretização.

e a Natureza em Portugal, promovido justamente pela Casa Biel (do já referido Emílio Biel), publicado em 8 volumes entre 1902 e 1908. Neste caso, trata-se de um trabalho pioneiro em inquirir conjuntamente o património artístico e natural português: “um verdadeiro inventário, feito pela photographia, das vastas e innumeráveis belezas de toda a ordem espalhadas pelo nosso país”¹⁰. O projecto de Biel não integra o elenco da exposição, mas sublinha a pertinência do inquérito como tema, capaz de evocar um conjunto plural de interesses e disciplinas, bem como de promover uma reflexão em torno de múltiplas práticas fotográficas, se quisermos.

A exposição *Os Inquéritos...* convoca, precisamente, o contributo de fotógrafos que, por motivos diversos, usaram a fotografia para contemplar e inquirir o território português. Ao passar pelas várias salas, o visitante pode vê-las como que formando um discurso visual autónomo, separadas por grupos conforme o autor ou projecto, mas em continuidade com o conjunto. A reforçar este aspecto, a informação escrita que acompanha as fotografias expostas é minimal, sendo através do olhar que o visitante é convidado a interrogar aquilo que as distingue ou aproxima, seja do ponto de vista do método, dos objectivos e das preocupações que conduziram os seus autores, da estética fotográfica e até das próprias questões que suscitam. Estes materiais não se apresentam, aparentemente, de acordo com uma cronologia estrita. Embora tenha como mote o já referido momento de entusiasmo expedicionário perante o território desconhecido e de difícil acesso (que é também o grupo de fotografias mais antigo entre os expostos, aquele constituído a partir da Expedição à Serra da Estrela), é possível afirmar que a exposição se concentra, em traços gerais, em dois momentos: um deles situa-se em meados do século XX para dar conta de um conjunto de projectos de investigação surgidos nesta altura e em que a fotografia ocupou um lugar de destaque; o outro, mostra como o país tem sido alvo de inquérito também por parte de fotógrafos contemporâneos que se servem da fotografia entre os anos 1970 e os dias de hoje.

10 De acordo com Emílio Biel no prefácio da publicação em causa, cf. Paulo Batista, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos* (Lisboa: Edições Colibri, 2010), p. 162.

Detenhamo-nos então sobre estes dois núcleos de *Os Inquéritos...* Para começar, vale a pena citar as palavras que dão início ao texto que apresenta a exposição¹¹: “A fotografia tem um duplo eixo operativo, que se desloca entre o documento e o discurso.” O itinerário que tenho vindo a traçar até aqui tanto reflecte sobre a génese como acerca de uma certa distinção entre um olhar rigoroso e um olhar expressivo, no trilho de um uso científico da fotografia, por um lado, e de um uso artístico, por outro. E embora seja tentador associar o primeiro grupo de fotógrafos ao documento e o segundo ao discurso, a afirmação que citei tem o mérito de sublinhar que esta duplicidade é característica de toda e qualquer fotografia. Assim, este texto de apoio à exposição convidou-me a olhar não só através destas fotografias para o Portugal nelas retratado, mas também para estas fotografias e para os discursos que veiculam, a partir do *espaço discursivo*¹² que ocupam naquele contexto expositivo, e de acordo com o tipo de uso da fotografia a que surgem associados.

CIENTISTAS EM VIAGEM (MEADOS DO SÉC. XX)

O primeiro dos dois núcleos que identifiquei é composto por um conjunto de fotografias feitas por Orlando Ribeiro a partir de 1937 (mais tarde integradas no espólio do Centro de Estudos Geográficos, por ele fundado em 1943), outro pela equipa de Jorge Dias no Centro de Estudos de Etnologia a partir de 1947, e um terceiro pelos arquitectos que entre 1953 e 1957 levaram a cabo o *Inquérito à Arquitectura Regional* promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos. Estas fotografias são documento e testemunha de várias coisas para lá daquilo que propõem retratar em primeira instância (assunto a que adiante regressarei). Antes de mais, permitem verificar como os usos da fotografia se haviam diversificado na primeira metade do século XX. Este foco da

11 O texto, que não está assinado (mas que se supõe ser da autoria do curador da exposição, Nuno Faria), pode ser lido numa parede à entrada da exposição.

12 Sobre o conceito de *espaço discursivo*, cf. Rosalind Krauss, “Os Espaços Discursivos da Fotografia. Paisagem/Vista,” In *Ensaio sobre Fotografia: De Niépce a Krauss* (Lisboa: Orfeu Negro, 2013), 411-431.

exposição indicia, por exemplo, que por esta altura a fotografia ocupava já um papel importante na dinâmica de trabalho dos principais grupos de investigação científico-social. Note-se também que tanto o Centro de Estudos Geográficos como o Centro de Estudos de Etnologia surgiram na década de 1940 e que, portanto, esta pluralização do uso da imagem fotográfica que é possível notar coincide justamente com um momento importante de definição para estes grupos e para as suas próprias disciplinas.

Ainda que seja possível ver na fotografia de outros praticantes – como os amadores e expedicionários referidos inicialmente – um certo interesse etnográfico em construção, diz-nos uma história da antropologia em Portugal¹³ que só a partir da viragem do século é que se verifica uma abertura da etnografia ao uso das imagens. Este período coincide, por um lado, com a diversificação dos seus objectos de estudo (acompanhando a viragem de interesse da literatura e das tradições populares para a cultura material) e, por outro, com o despontar de uma prática mais sistemática do trabalho de campo (primeiro de maneira extensiva, e só depois implicando uma estadia mais prolongada). E não esqueçamos as questões técnicas: a fotografia era por esta altura não só mais fácil de integrar nas deslocações de campo, como de reproduzir, começando a surgir nas publicações da especialidade. Não há, ainda assim, registo anterior de trabalhos que recorram de maneira tão intensiva e sistemática à fotografia quanto os projetos surgidos na década de 1940, que a exposição de Guimarães desloca do arquivo para o espaço museológico. Veja-se que, ao tomar conta do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, em 1947, Jorge Dias expõe numa carta de intenções a Mendes Correia (responsável pelo Centro na sua fase embrionária)¹⁴ o programa de trabalhos e os recursos necessários para levá-lo a cabo, incluindo uma equipa formada por apenas quatro colaboradores. E deste núcleo indispensável, de acordo com o etnólogo,

13 cf. João Leal, “Retratos do Povo: Etnografia Portuguesa e Imagem”, in *O Visual e o Quotidiano*, org. Clara Carvalho, José Machado Pais, Neusa Gusmão (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008), 117-143.

14 Cf. Ernesto Veiga de Oliveira, *Vinte Anos de Investigação Etnológica do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular* (Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1968), 11-13.

fazia parte justamente um “fotógrafo e arquivista”, a par de um “investigador-colector”, um “musicólogo e colector-musical” e um “desenhista”.

Como é possível perceber a partir de *Os Inquéritos...*, embora dotadas de um discurso visual próprio quando isoladas, as fotografias feitas pelos investigadores do Centro de Estudos de Etnologia não foram realizadas para serem expostas numa parede ou numa vitrina como ali se encontram. Foram, sim, concebidas para constituir um arquivo, que era também um trabalho em curso e em equipa (as fotografias apresentadas são da autoria de Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamin Pereira), e que se queria simultaneamente alimentado e utilizado pelos investigadores do projecto como recurso para os seus trabalhos de reflexão. Assim, algumas destas imagens surgem associadas a fichas descritivas e nelas estão acompanhadas de notas manuscritas e de desenhos que permitem explicar os seus possíveis significados. Na mesma sala, o visitante da exposição é chamado a ver como as fotografias de Orlando Ribeiro foram sujeitas a um processo de arquivo semelhante, mas é evidente a ausência das notas que abundam nos cartões dos etnólogos, eventual indício de um método e ritmo de trabalho diferente¹⁵. E também os arquitectos que percorreram o país para realizar o *Inquérito à Arquitectura Popular* organizaram as mais de dez mil fotografias que recolheram ao longo dos três meses de trabalho de campo pelo país nas suas fichas de cartão, desta vez com um conjunto de informações dactilografadas, sinal do demorado processo posterior de tratamento, de organização e inventário a que as provas recolhidas foram sujeitas¹⁶.

A junção dos três trabalhos na exposição de Guimarães permite-nos pensar neste uso da imagem fotográfica como uma tendência.

15 Note-se também que, enquanto as fotografias dos etnógrafos são apresentadas como um trabalho em equipa, este outro grupo de imagens é constituído apenas por fotografias da autoria de Orlando Ribeiro, sem qualquer indicação à produção fotográfica de outros dos principais investigadores que se sabe terem contribuído para a constituição do espólio fotográfico do Centro de Estudos Geográficos, como Raquel Soeiro de Brito, Ilídio do Amaral, Suzanne Daveau e Jorge Gaspar.

16 Sobre este processo, ver Sindicato Nacional dos Arquitectos, *Arquitectura Popular em Portugal* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004), XXIV. Algumas das fichas estão disponíveis para consulta em “OAPIX”, acedido a 28 de Novembro, 2015, <http://www.oapix.org.pt/>.

Propensão que, vale a pena recordar, a mostra de que a fotografia de Artur Pastor foi alvo em 2014 veio comprovar, ao expor que este seguiu um método semelhante de organização no arquivo fotográfico por ele instituído na Direcção-Geral dos Serviços Agrícolas do Ministério da Economia a partir dos anos 1950¹⁷. Ou seja, além de encontrar continuidade, esta prática estendeu-se a outras actividades como a investigação estatal.

Resumindo, do ponto de vista das práticas, a fotografia encontrava-se já estabelecida, em meados do século XX, como parceira indispensável da produção de conhecimento. E se nos dispusermos a contemplar aquilo que retratam as fotografias escolhidas para a exposição do ponto de vista dos discursos, percebemos como serviram também para enformar um corpo de trabalho conexo e dialogante em torno da observação do território português e de questões como a identidade nacional e a cultura popular.

O conjunto de imagens do espólio do Centro de Estudos de Etnologia que a exposição apresenta, espelha o fervor e detalhe com que estes investigadores dispararam a câmara para retratar os diversos aspectos da vida rural – habitações, aglomerados populacionais, objectos, processos de fabrico, métodos de trabalho – e as suas *nuances* ao longo do território nacional, como se cada uma destas coisas estivesse prestes a desaparecer.

Tal como também é possível constatar a partir da exposição de Guimarães, apesar de uma incontestável predominância de aspectos da natureza, Orlando Ribeiro não fotografou apenas o território e os seus detalhes geológicos: a concepção de geografia humana promovida pelo geógrafo, que fora discípulo de Leite de Vasconcelos¹⁸, levou-o também a registar aspectos relacionados com a cultura material e as condições de vida e de trabalho de grupos populares, representações a que subjaz uma concepção de paisagem que é simultaneamente natural (e por

17 Luís Pavão, coord. *Artur Pastor*, (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2014),18.

18 Sobre a relação de Orlando Ribeiro com Leite de Vasconcelos, cf. Maria Fernanda Alegria et al., *Leite de Vasconcelos e Orlando Ribeiro: Encontros Epistolares (1931-1941)* (Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia; Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011).

isso diversa, conforme a maior afinidade do território estudado com o Mediterrâneo ou a influência do Atlântico, que definiu)¹⁹ e resultado da adaptação e intervenção do ser humano sobre esta.

Da mesma forma, as fotografias do *Inquérito à Arquitectura Popular* espelham a preocupação do projecto em analisar a arquitectura de acordo com aspectos como “ocupação do território, estruturação urbana, materiais e processos concorrentes de construção, influência do clima, da economia, da organização social e dos factores de evolução...”²⁰. O registo fotográfico de todas estas dimensões deveria servir de prova da diversidade da arquitectura em Portugal, em ruptura com o argumento homogeneizante da “casa portuguesa”²¹. Na exposição de Guimarães, as imagens do inquérito, ampliadas e reagrupadas de maneira a explorar a relação visual entre as linhas dominantes e o equilíbrio dos enquadramentos, são ainda claras em espelhar uma certa “preocupação de estetizar – de acordo com os códigos modernistas – o universo da arquitectura popular portuguesa, vista como aliada dos desafios da arquitectura moderna”²².

A exposição procura sublinhar, aliás, de maneira bastante pronunciada, o potencial estético da fotografia resultante de qualquer um destes projectos, independentemente de dar conta das suas intenções documentais. Esta fotografia posta ao serviço da produção de conhecimento fez-se para servir de documento, de prova e de verdade: os seus autores queriam fazer um retrato realista das paisagens, das pessoas e dos objectos. Estas fotografias não deixam, no entanto, de ser resultado e espelho de uma determinada maneira de imaginar o país, de acordo com os objectivos de cada um dos projectos.

19 Cf. Orlando Ribeiro, *Portugal Mediterrâneo e Atlântico* (Lisboa: Letra Livre, 2011).

20 Diferenciando uma “mancha (...) tipicamente mediterrânica” de uma “outra mancha, mais a Norte, [que] sofre acentuada influência atlântica”, na senda de Orlando Ribeiro. cf. Sindicato Nacional dos Arquitectos, *Arquitectura Popular em Portugal* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004), XXIV.

21 Sobre este assunto ver João Leal, “Os Arquitectos e a Modernidade do Popular”, em *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional* (Lisboa: Dom Quixote, 2000), 165-196.

22 João Leal, “Retratos do Povo: Etnografia Portuguesa e Imagem”, in *O Visual e o Quotidiano*, org. Clara Carvalho, José Machado Pais, Neusa Gusmão (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008), 139.

FOTÓGRAFOS EM VIAGEM (DE 1970 EM DIANTE)

A exposição *Os Inquéritos...* contou, além dos projectos considerados anteriormente, com trabalhos de Alberto Carneiro, Luís Pavão, Duarte Belo, Álvaro Domingues, Nuno Cera e Diogo Lopes, Paulo Catrica, Valter Vinagre, André Príncipe, Pedro Tropa, Daniel Blaufuks, Mariana Caló e Francisco Queimadela, Álvaro Teixeira, Jorge Graça, Carlos Lobo e Eduardo Brito, juntamente com o resultado dos projectos *Duas Linhas* e *Sete Círculos*. São eles que compõem o segundo núcleo que identifiquei, mais diversificado e abrangente – o elenco é extenso (e predominantemente masculino), como está à vista. Não poderei, por isso, dedicar-me a cada um destes trabalhos individualmente, mas seria limitado contemplá-los num retrato de conjunto generalizante. Uns, como é evidente, o interesse pelo território nacional como objecto fotográfico, mas surgem no panorama abordagens e assuntos bem diferentes, que merecem algumas notas exploratórias.

A primeira dessas notas vai no sentido de justificar aquilo que me levou a separar este conjunto daquele que me ocupou anteriormente, contrariando o tom de continuidade multidisciplinar em torno de um tema que a exposição assume: enquanto que os projectos de inquérito e investigação surgidos nas décadas de 1940-50 usam a fotografia como prova, procurando registar a verdade ou o país *tal como ele é*, para constituir argumento dos seus estudos, as fotografias deste segundo grupo procuram constituir um espaço de discurso distinto, que não é alheio a uma reflexão sobre a própria fotografia, o seu estatuto e o seu potencial expressivo. Por exemplo: um dos fotógrafos deste grupo, Álvaro Domingues, é geógrafo como Orlando Ribeiro, mas um geógrafo “que já é fotógrafo”, de acordo com Nuno Faria²³. Mais esclarecedoras são as palavras de Paulo Catrica sobre o seu trabalho, proferidas noutra contexto²⁴ mas que bem exprimem esta mesma distinção: “As possibilidades que as fotografias hoje têm são outras. Elas foram perden-

23 Samuel Silva, “Antologia de um País”, *Público*, 16 de Outubro, 2015, acessido a 18 de Dezembro, 2015, <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/antologia-de-um-pais-1710993>.

24 Paulo Catrica em “Entre Imagens”, Episódio 7 RTP 2014. Acessido a 10 de Outubro, 2015, <http://www.rtp.pt/programa/tv/p30791/e7>.

do essa espécie de roupagem, ligada à ciência, ligada àquela hipótese daquilo ser verdade e contar uma história, ou daquilo poder ser usado cientificamente, como prova de alguma coisa... E, de facto, o que as fotografias hoje fazem melhor, creio eu, é serem um espaço de ficção e de uma narrativa visual, que tem uma liberdade cada vez maior.” Estamos, então, perante uma prática da fotografia distinta daquelas que tive oportunidade de analisar até agora. Uma fotografia que se reivindica de um estatuto autónomo, à qual se reconhece um espaço discursivo próprio, e a partir do qual o fotógrafo pode aspirar “a que as fotografias construam mais do que só a hipótese de ilustrar”²⁵.

A sala dominada pelo trabalho de Alberto Carneiro introduz uma série de novidades importantes para o trilho que temos vindo a traçar até aqui, em busca de matéria para uma história da fotografia atenta aos seus usos e práticas. Em primeiro lugar, de maneira pragmática, testemunha que nos anos 1970 a fotografia integra já um objecto artístico compósito, ao ser usada sob a forma de montagens, ou dando corpo a instalações ao lado de desenhos e outros objectos. Em segundo, são documento de uma fotografia que passa a ser usada para registar a acção e intervenção do artista sobre a paisagem. Enquanto que para os projectos de investigação de meados do século XX o olhar que se projecta sobre o território através da fotografia materializa uma certa alteridade, que separa aquele que olha e fotografa daquele que é olhado e fotografado (paisagem ou pessoas), Alberto Carneiro assume a fotografia como forma de registo, por um lado, das suas próprias acções objectivas na paisagem (*Operação Estética/Vilar do Paraíso*, 1973; *Operação Estética no Alto de S. João*, 1974-1975) e, por outro, das marcas que deixa na paisagem, como as pegadas e os trilhos que os seus pés inscrevem na areia (*Ainda o Mar para além do Labirinto*, 1978). Também em ruptura com os projectos de índole científico-social, a fotografia de Alberto Carneiro explora de maneira assumida a dimensão estética da paisagem, do trabalho e da vida rural, além de que se

25 Sérgio Mah, “Fotografia, Arte e Século XX: Focagens a uma (Não) História”, In *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, coord. Fernando Pernes (Porto: Edições Afrontamento; Porto 2001; Fundação Serralves, 2001), 177

serve da fotografia como um meio de percepção sensível e representação expressiva, e ainda como um lugar de memória e de subjectivação.

Outra constatação prática, associada a uma institucionalização das práticas fotográficas em consonância com as demais artes consagradas: os trabalhos comissionados. A série *The Inner Circle* de Paulo Catrica, por exemplo, resulta de uma encomenda do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. A série *Songs from a River* de Carlos Lobo foi feita por encomenda da Capital da Cultura (Guimarães, 2012). As motivações e as condições destes viajantes para fotografar são, portanto, diferentes daquelas que vimos anteriormente. Este aspecto sublinha a importância de interrogar de que maneira o financiamento atribuído (seja no contexto dos projectos de investigação científica, seja no contexto artístico) poderá ter condicionado os resultados apresentados, a começar pelos meios que os diferentes fotógrafos tiveram, por causa disso, à sua disposição. Veja-se, por exemplo (e sem interrogar a suficiência desse orçamento, nem de que maneira esta ligação condiciona os resultados do ponto de vista dos conteúdos, porque não é este o contexto certo para isso), que o tal momento charneira de viragem da antropologia em Portugal para a imagem só terá sido possível graças ao investimento do Instituto de Alta Cultura na criação do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular²⁶.

Muitos dos trabalhos apresentados na exposição dão continuidade à temática rural, de fileira com os projectos anteriores – a Serra da Estrela, por exemplo, alvo da expedição de 1881 e da atenção continuada de Orlando Ribeiro a partir dos anos 1930, com uma recolha fotográfica prolífica até à década de 1970 (a passagem dos anos fica clara no trabalho do geógrafo ao vermos a transição do registo a preto-e-branco para o filme a cores), é retomada por Duarte Belo e por Pedro Tropa. Ambos os trabalhos indiciam, ao encontro do que aponte anteriormente, a importância que ganhou a experiência do fotógrafo no inquérito ao território. Na sombra de Orlando Ribeiro, Duarte Belo revisita os locais fotografados pelo geógrafo, mas, como o conjunto de fotogra-

26 Sobre este assunto, cf. Ernesto Veiga de Oliveira, *op cit.*

fias do autor em exposição mostra (recolhidas em várias incursões ao local nas últimas duas décadas), além das paisagens surgem alguns apontamentos sobre as viagens feitas, o material que o acompanhou e os meios de transporte ou os abrigos necessários a tal demanda. Já a actividade de Pedro Tropa enquanto artista e fotógrafo surge associada à sua prática de montanhista, e, por isso, inclui-se na exposição, a par de uma série de fotografias, a proposta de construção de um abrigo comunitário no planalto central da Serra da Estrela (*Passo em Falso/Refúgio*, 2008-2015).

A Exposição de Guimarães permite também constatar uma viragem do olhar para o espaço urbano, que é novidade em relação ao panorama anterior. A cidade surge de maneira mais pronunciada na fotografia em Portugal com a emergência da imprensa ilustrada, na passagem para o século XX²⁷. É esta a paisagem que os primeiros foto-repórteres começam por inquirir, atentos aos eventos dignos de destaque (as manifestações republicanas e as suas multidões, os acidentes e catástrofes e os grandes acontecimentos sociais, entre outros), em viagens que se queriam tão rápidas quanto o ritmo a que andava a pertinência da notícia que pretendiam ilustrar. Por causa desta mudança de interesse, surgem imediatamente algumas incursões que procuram documentar a vida citadina popular – as ilhas e os bairros de lata, os trabalhadores na rua –, mas estes tendem a desaparecer da imprensa nos anos do Estado Novo. Só a partir de meados do século é que vemos surgirem exemplos sólidos de um interesse estético pela experiência quotidiana da cidade, que é dissonante das representações acarinhadas pelo regime: o livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, de Victor Palla e Costa Martins (1959) é, neste sentido, um notável antepassado dos trabalhos apresentados na exposição que tenho vindo a analisar.

Os Inquéritos... não dá propriamente conta de tal bulício, mas assinala uma viragem que se lhe segue: associada a uma ideia de cidade como centro activo, surge o interesse por uma ideia de periferia. Se os

27 Cf. Emília Tavares, coord. *Joshua Benoliel, 1873-1932: Repórter fotográfico* (Lisboa: Câmara Municipal, 2005).

projectos anteriores se dedicavam a explorar um *outro* desconhecido, nota-se uma tendência entre os fotógrafos das gerações mais recentes para abordar um conjunto de locais que lhes são familiares, banalizados pela proximidade e pelas deslocações rotineiras: as *Periferias* de Paulo Catrica (1997/98) e as paisagens suburbanas da grande Lisboa que compõem *Cimêncio*, de Nuno Cera e Diogo Lopes (recolhidas entre 1998 e 2003) são disso exemplo. O elogio da paisagem rural é, num certo sentido, substituído por um olhar crítico sobre os lugares que circundam as zonas urbanas, onde os vestígios da vida humana e da própria natureza se encontram praticamente fora de vista, uma espécie de lugar de sombra que se habita de maneira fugaz e que assim se embrenha em esquecimento. Em *Posto de Trabalho* (2010-2013), Valter Vinagre serve-se da luz artificial para dramatizar alguns destes vestígios da presença humana num tipo de lugar que passa ao lado de muitos: os abrigos das mulheres que se prostituem à beira da estrada. A reforçar esta ideia de sombra transitória que se projecta sobre a periferia, a noite surge também como assunto, e associada a um certo olhar impressionista que da estrada se projecta sobre os néons na sua berma, como é o caso da série *Cimêncio 98 Octanas* (da já referida dupla Diogo Lopes e Nuno Cera), ou das deambulações registadas em vídeo por Daniel Blaufuks em *Slightly Smaller than Indiana* (2006). Já muito separa a experiência dos primeiros viajantes, condicionados por longos tempos de exposição e pelo peso da parafernália a que a tecnologia disponível obrigava, da deste viajante que leva a câmara no lugar do pendura para registar as suas impressões.

Associado ao exercício de estudo e compreensão do território, está também uma certa ideia de fronteira. Se o subúrbio é uma espécie de raia da cidade (um *não-lugar*²⁸) que é vestígio das suas vivências, a fronteira do país é uma linha imaterial que é preciso desenhar e fotografar para se concretizar (como fizeram os arquitectos Pedro Campos Costa e Nuno Louro no projecto editorial *Duas Linhas*, de 2009), ou um arrabalde imaginário do país (que André Príncipe materializa em

28 Sobre o conceito de *não-lugar*, cf. Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. (Lisboa: Letra Livre, 2012).

O Perfume de Boi, 2012).

Por fim, nada expressa melhor o pronunciar da experiência do fotógrafo sobre a paisagem – característica deste olhar contemporâneo que tenho vindo a relatar – do que a experiência da *road-trip*: a viagem de reconhecimento, contada na primeira pessoa; a viagem que é meio para o inquérito, mas que é o inquérito *per se*, como as viagens de Norte a Sul que fizeram Eduardo Brito no Verão de 2012 (*Sob a Luz quase Igual*) e Daniel Blaufuks no Verão de 2004 (*Slightly Smaller than Indiana*).

OUTROS INQUÉRITOS

A maneira de pensar a fotografia pode constituir um ponto de ruptura entre os dois núcleos da exposição que analisei, mas parece-me pertinente observar a proximidade que persiste entre um olhar etnográfico/rigoroso anterior e o olhar artístico/expressivo seguinte. Como já esclareci, o cunho multidisciplinar que a exposição assume defende a pertinência de se considerarem objectos de naturezas distintas e de pensar a fotografia a partir de um mesmo tema. Mas podemos alegar, num sentido inverso, que esta continuidade que se observa entre os vários tipos de representação é justamente uma constatação importante para a história de cada um dos tipos de prática fotográfica contemplados na exposição. Fica claro, a partir de *Os Inquéritos...*, que a fotografia contemporânea, enquanto prática artística, partilha qualquer coisa com o olhar científico projectado a partir das disciplinas que usaram a fotografia no trabalho de campo etnográfico, quanto mais não seja o interesse muito específico pela indagação do território português (e não só pelas suas características naturais, como pela sua dimensão cultural e social). Por outro lado, fica em aberto uma outra questão, a que *Os Inquéritos...* não responde: de que maneira terá a fotografia produzida pelos projetos de investigação de meados do século XX dialogado com as demais práticas fotográficas suas contemporâneas?

Salvo a excepção que representa o trabalho de Alberto Carneiro, que acrescenta uma dimensão estética ao movimento de questionar

o território a partir dos anos do Estado Novo, a exposição apresenta pouco material (visual e escrito) para questionarmos as eventuais rupturas e continuidades dos projectos científicos em relação com aquilo que se fazia na época em que surgiram. A ausência mais notável de *Os Inquéritos...* é, por isso, a de materiais que nos permitam constatar até que ponto se distinguem estas representações fotográficas daquelas que é sabido terem sido promovidas pelo regime a partir da década de 1930 e até à década de 1970. A fotografia que resulta dos projectos de investigação de meados do século XX e exposta em *Os Inquéritos...* pode servir de documento para um estudo das tensões que, com a cultura popular no centro, surgiram entre as representações oficiais (etnográficas, arquitectónicas, fotográficas) e as de um conjunto de projectos que lhe eram críticos. Do ponto de vista do discurso, aspiram a um retrato verdadeiro ou realista do país, que melhor se compreenderia em confronto com aquele a que se opõe, idealizado e tipificado.

Note-se que a fotografia foi absorvida pelo Estado Novo de maneira bastante significativa, não só através da convocatória de um conjunto de profissionais para a participação em exposições e para alimentar os álbuns e folhetos oficiais (*Portugal 1934* e *Portugal 1940* são apenas alguns exemplos²⁹), como a partir da promoção de concursos e salões semi-oficiais (organizados pelo Grémio Português de Fotografia, e recorrentes até aos anos 1970). Tal envolvimento de fotógrafos profissionais nas actividades oficiais deixa a suspeita de um movimento algo contínuo de levantamento sobre o território³⁰, que eventualmente seria interessante contrapor aos resultados dos inquéritos expostos em Guimarães – é criado o arquivo fotográfico do Secretariado de Propaganda Nacional (1933), para servir as campanhas oficiais, e a fotografia é assim usada para a divulgação de concursos como *A Aldeia mais portuguesa de Portugal* (1938), mostrando os lugares candidatos; o Museu de Arte Popular (1948) teria também um espólio fotográfico próprio, com

29 Sobre estes álbuns, cf. Natasha Revez, “Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois Retratos do País no Estado Novo,” Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

30 De acordo com António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal* (Porto: Porto Editora, 1998), 250.

documentação etnográfica dedicada às várias regiões do país, só para dar alguns exemplos. Esta absorção é de tal modo pronunciada que se pode falar de uma “fotogenia do Estado Novo”³¹.

O naturalismo contemplativo da paisagem, de inspiração pictórica, preconizado por fotógrafos como Emílio Biel desde a viragem de século, será popularizado por fotógrafos como Domingos Alvão no início do século XX e acabará por ecoar ao longo de largas décadas. E muito graças à afinidade que a fotografia de Alvão encontrou com a estética procurada pelo regime, que trata de reproduzir as suas fotografias em várias das publicações oficiais. Alvão volta a sua lente para o país e para o seu povo, mas dele promove uma representação idealizada, tipificada, elogiosa da vida rural e dos seus valores, e à qual não se pode apontar grande interesse pelas suas reais condições de vida. E, de um modo geral, também o movimento salonista ajudou a manter a fotografia em conformidade com o conservadorismo que referi.

Como já aqui mostrei também de passagem, surgem em meados do século XX algumas vozes dissonantes no panorama fotográfico português, que são ausências igualmente notáveis da exposição aqui em análise. Na verdade, o já referido projecto editorial de Victor Palla e Costa Martins não está totalmente ausente da exposição, uma vez que é possível consultá-lo num interessante posto de documentação situado logo à entrada da Plataforma das Artes e Criatividade de Guimarães, com referências bibliográficas e multimédia, que em muito permitem complementar uma visita a *Os Inquéritos...* e ampliar os significados das fotografias expostas.

Muito está ainda por inquirir no que à fotografia dos anos do Estado Novo diz respeito, mas um corpo de trabalho recente³², em torno da fotografia de meados do século, tem vindo a constatar justamente uma diversidade discursiva que contradiz a monotonia antes referida.

31 Expressão de António Sena, *op cit.*

32 Cf. Emília Tavares, “Fotografia e Neo-Realismo em Portugal,” in *Batalha pelo Conteúdo: Movimento Neo-Realista Português* (Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2007), 263-267; a que se segue Emília Tavares, “Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado”. E ainda Alexandre Pomar, “O Neo-Realismo na Fotografia Portuguesa, 1945-1963”, 423-444.

Entre os salonistas, o trabalho de Adelino Lyon de Castro distingue-se da visão folclorista do trabalho, projectando sobre ele um olhar mais sombrio³³. No pós-guerra, as preocupações sociais manifestas pela fotografia de reportagem em ebulição no panorama ocidental acabam também por ecoar em Portugal: os trabalhos de Gérard Castello-Lopes, Carlos Calvet, Sena da Silva e Carlos Afonso Dias são disso exemplo. É neste contexto que a fotografia se afirma como arte, de acordo com a análise expressiva de Sérgio Mah: “O fotógrafo capta/recolhe algo de significativo na experiência quotidiana, facto que lhe confere uma inquestionável validade. Entre um realismo instrumental e um realismo sensível (ou até mesmo sentimental), a imagem oscila entre o seu valor social e o seu valor estético”³⁴.

Neste mesmo contexto, tendo em conta a atenção que *Os Inquéritos...* dá à fotografia resultante dos projectos de meados do século³⁵, a ausência da reportagem de Maria Lamas, em *As Mulheres do Meu País*, é mesmo aquela que mais se estranha, já que é também um inquérito — ao trabalho feminino — a partir do território nacional, objectivista, surgido no quadro ideológico oposicionista. Trata-se, como expressa Alexandre Pomar, de um trabalho com “um sentido de documentário social, de denúncia e de esperança ou optimismo que tem de ser associado ao neo-realismo”³⁶.

A omissão do trabalho de Lamas coloca ainda em evidência um outro aspecto já mencionado, mas que merece ser sublinhado: a ausência generalizada de mulheres fotógrafas do elenco da exposição, que assim se limita a mostrar como o território português foi alvo de inqué-

33 Cf. Emília Tavares, *Adelino Lyon de Castro*.

34 Sérgio Mah, “Fotografia, Arte e Século XX: Focagens a uma (Não) História”, in *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, coord. Fernando Pernes (Porto: Edições Afrontamento; Porto 2001; Fundação Serralves, 2001), p. 177

35 Entre os quais se pode apontar também a ausência do *Inquérito à Habitação Rural*, promovido pelo Instituto Superior de Agronomia entre os anos 1930/40. cf. Frederico Ágoas, “Verdade, Ideologia e Violência nas Primeiras Fotografias do Povo em Portugal,” in *Lugar Comum* 39 (2013): 189-200.

36 Alexandre Pomar, “O Neo-Realismo na Fotografia Portuguesa, 1945-1963,” in *Industrialização em Portugal no Século XX. O Caso do Barreiro, Actas do Colóquio Internacional Centenário da CUF do Barreiro, 1908-2008*, coord. Miguel Figueira de Faria e José Amado Mendes (Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010), 434.

rito masculino (uma característica que pode, aliás, apontar-se a ambos os núcleos da exposição que identifiquei — o nome de Mariana Caló, que pode ler-se entre os fotógrafos contemporâneos, é uma exceção). De um modo geral, fica assim por esclarecer de que maneira terão as mulheres contribuído para este trabalho de inquérito sobre o território a que a exposição de Guimarães se dedica. Além dos apelos já referidos a que se considere o trabalho de Maria Lamas como argumento para a diversidade discursiva da fotografia de meados do século, algumas exposições recentes com protagonistas femininas — *Tirée par... A Rainha D. Amélia e a Fotografia* (Palácio Nacional da Ajuda, de Outubro de 2015 a Janeiro de 2016) e *Ana Maria Holstein Beck - Álbuns de Família* (Arquivo Municipal/Núcleo Fotográfico, de Outubro de 2013 a Janeiro de 2014), por exemplo — permitem adivinhar a relevância de tais materiais para uma compreensão mais alargada da história das práticas e dos usos da fotografia em Portugal.

Para terminar, o gesto de dar conta daquilo que fica por contar na exposição leva-me ao ponto de que parti. Se considerarmos o interesse pelo inquérito ao país que surge ainda no século XIX – e com a ressalva de que se trata, na sua origem, de uma prática reservada a uma elite – podemos pensar no movimento de registo que terá sido levado a cabo informalmente pelos muitos fotógrafos locais (amadores e profissionais; homens e mulheres) que usaram as suas câmaras para registar as paisagens e as populações que lhes eram mais próximas, muitas vezes de maneira sistemática e intensiva, e até com objectivos definidos (com vista à participação em concursos, exposições e publicações temáticas). A reunião de alguns destes trabalhos no contexto de uma exposição como *Os inquéritos...* poderia ser um contributo interessante para ingressarmos numa história dos usos populares da fotografia³⁷, já que permitiria um deslocamento da atenção dos centros de poder que geralmente estão sob o foco para outras práticas fotográficas periféricas³⁸.

37 Individuais, privados, informais — vernaculares, se quisermos.

38 Na senda de Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918* (Durham: Duke University Press, 2012).

REFERÊNCIAS

- Ágoas, Frederico. “Verdade, Ideologia e Violência nas Primeiras Fotografias do Povo em Portugal.” In *Lugar Comum* 39 (2013).
- Augé, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre, 2012.
- Alegria, Maria Fernanda et al. *Leite de Vasconcelos e Orlando Ribeiro: Encontros Epistolares (1931-1941)*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- Baptista, Paulo. *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- Costa, Fernanda Madalena e Maria Estela Jardim, coord. *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- Edwards, Elizabeth. *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Faria, Nuno, ed. *Carlos Relvas: Um Homem Tem Duas Sombras - Paisagens, (Auto)Retratos, Objetos e Animais*. Guimarães: A Oficina; Sistema Solar, 2014.
- Krauss, Rosalind. “Espaços Discursivos da Fotografia: Paisagem/Vista.” In *Ensaios sobre Fotografia: De Niépce a Krauss* (Lisboa: Orfeu Negro, 2013).
- Leal, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- Leal, João. “Retratos do Povo: Etnografia Portuguesa e Imagem.” In *O Visual e o Quotidiano*, org. Clara Carvalho, José Machado Pais, Neusa Gusmão (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008).
- Macedo, Marta. “A Fotografia e a Invenção da Paisagem.” In *Projectar e Construir a Nação: Engenheiros, Ciência e Território em Portugal no Século XIX* (Lisboa: ICS, 2012).
- Madureira, Nuno Luís. “A Estatística do Corpo: Antropologia Física e Antropometria na Alvorada do Século XX”, *Etnográfica*, Vol. VII (2) (2003).
- Mah, Sérgio. “Fotografia, Arte e Século XX: Focagens a uma (Não) História.” In *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, coord. Fernando Pernes (Porto: Edições Afrontamento; Porto 2001; Fundação Serralves), 157-202.
- Martins, Leonor Pires. *O Império de Papel: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)* (Lisboa: Edições 70, 2012).
- Nunes, Maria de Fátima. “Arqueologia de uma Prática Científica em Portugal - Uma História da Fotografia,” *Revista da Faculdade de Letras, História* III Série, vol. 6 (2005).
- Pavão, Luís, coord. *Artur Pastor* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2014), acessado a 2 de Dezembro, 2015, <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Eventos/arturpastor/catalogoarturpastor.pdf>.
- Pomar, Alexandre. “O Neo-Realismo na Fotografia Portuguesa, 1945-1963.” In *Industrialização em Portugal no Século XX. O Caso do Barreiro, Actas do Colóquio Internacional Centenário da CUF do Barreiro, 1908-2008*, coord. Miguel Figueira de Faria e José Amado Mendes (Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010).
- Revez, Natasha. “Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois Retratos do País no Estado Novo” (Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2012).
- Ribeiro, Orlando. *Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico*. (Lisboa: Letra Livre, 2011).
- Sena, António. *História da Imagem Fotográfica em Portugal: 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998).

Séren, Maria do Carmo. *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao Século XX. Vol. 17: A Fotografia em Portugal* (Vila Nova de Gaia: Fubu, 2009).

Séren, Maria do Carmo. *O Porto e os seus Fotógrafos* (Porto: Porto Editora, 2001).

Silva, Samuel. “Antologia de um País”, *Público*, 16 de Outubro, 2015. Acedido a 18 de Dezembro, 2015. <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/antologia-de-um-pais-1710993>.

Sindicato Nacional dos Arquitectos. *Arquitectura Popular em Portugal* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004).

Tavares, Emília, coord. *Joshua Benoliel, 1873-1932: Repórter Fotográfico* (Lisboa: Câmara Municipal, 2005).

Tavares, Emília. “Fotografia e Neo-Realismo em Portugal.” In *Batalha Pelo Conteúdo: Movimento Neo-Realista Português*, coord. David Santos (Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2007).

Tavares, Emília. *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado* (Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, Museu do Neo-Realismo, 2009).

Tavares, Emília. “Retratos do povo.” In *Como se faz um Povo*, coord. José Neves (Lisboa: Tinta da China, 2010).

Veiga de Oliveira, Ernesto. *Vinte Anos de Investigação Etnológica: O Centro de Estudos de Etnologia Peninsular. Porto, 1947 - Lisboa, 1957* (Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1968).

Vicente, António Pedro. *Carlos Relvas, Fotógrafo (1839-1894): Contribuição para a História da Fotografia em Portugal* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984).

Vicente, Filipa, coord. *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)* (Lisboa: Edições 70, 2014).

Referência para citação:

Pereira, Lais. “Documento e discurso: sobre os inqueritos (à fotografia e ao território).” *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, n.º 2 (2016): 153-175.