

Resumo

Este artigo propõe um alargamento na abordagem normalmente aplicada à fotografia em Portugal, reclamando um espaço de abertura disciplinar e metodológica que permita, por um lado, deslocar o olhar do investigador de uma história feita de centros e de momentos marcantes e, por outro, reflectir sobre as várias dimensões discursivas e socioculturais em que a imagem fotográfica existe e dialoga com os seus públicos. Na linha da abertura fundadora que os *estudos culturais* provocaram na estrutura das Humanidades interessará, do mesmo modo, fomentar uma investigação baseada numa consciente focalização no objecto de estudo que seja capaz de articular diversos contributos teóricos e disciplinares no campo unificado dos *estudos fotográficos*.

Partindo não apenas da profunda enunciação que Jean-Pierre Esquenazi traça da noção de *instituição*, mas também da reformulação do termo *estudos culturais* que Mieke Bal propõe com o conceito de *análise cultural*, este artigo procurará sobretudo caracterizar e debater a pertinência de um campo de estudo para a fotografia, que se pretenda transnacional, interdisciplinar e metodologicamente flexível, e que permita abarcar criticamente as várias dimensões culturais que a imagem fotográfica sempre cumpre. ●

Abstract

This article proposes to expand the disciplinary and methodological approach normally applied to photography in Portugal. It aims not only at shifting the focus of the researcher from major key centres and landmark moments, but also at promoting a reflection on the several discourses and socio-cultural dimensions in which photographic images operate and dialogue with their publics. Following the opening up that *cultural studies* motivated in the structure of Humanities, I here discuss the importance of a research method which, by focusing on its object of study, is able to articulate a wide range of disciplinary and theoretical contributions into the unified field of *photographic studies*.

In particular, I start both from the sophisticated notion of *institution* as enunciated by Jean-Pierre Esquenazi, and from Mieke Bal's *cultural analysis* (a concept proposed to reformulate the term *cultural studies*), to characterize and discuss the relevance of a transnational, interdisciplinary and flexible methodology, which will be able to critically embrace the various cultural dimensions the photographic image fulfills. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Margarida Medeiros

Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Sílvia Rosado

Unidade de Investigação em Design e Comunicação – IADE

palavras-chave

FOTOGRAFIA
PORTUGAL
ANÁLISE CULTURAL
INSTITUIÇÃO
METODOLOGIA
TEORIA BASEADA NO OBJECTO

key-words

PHOTOGRAPHY
PORTUGAL
CULTURAL ANALYSIS
INSTITUTION
METHODOLOGY
OBJECT-BASED THEORY

Data de Submissão
Date of Submission

Fev. 2012

Data de Aceitação
Date of Approval

Dez. 2012

DENTRO E FORA DE SI: DA FOTOGRAFIA COMO OBJECTO CULTURAL

SUSANA S. MARTINS

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Instituto de Estudos Culturais
Universidade Católica de Lovaina (KUL)

Fotografia Portuguesa, qual?

¹ Veja-se, a título de exemplo, como os principais periódicos académicos dedicados à fotografia, estão vinculados a estes países, mesmo que o seu alcance temático seja geral (v. *History of Photography*, *Études Photographiques*, *Photographies*, *Photography and Culture* ou *Philosophy of Photography*).

² A obra de António Sena vê o seu carácter único ser acentuado pelo seu difícil acesso, com edição esgotada há vários anos.

De que falamos quando falamos de fotografia portuguesa e do seu lugar académico? Uma primeira e talvez mais tradicional resposta diria que, em primeiro lugar, falamos de uma área disciplinar tardia e ainda pouco sistematizada que, embora eivada de valiosos contributos que lhe vão pontualmente amplificando o alcance, insiste largamente numa ancoragem centrada no elevado valor artístico do seu objecto de estudo e numa concentração nas figuras e nos nomes dos seus excepcionais criadores. E falamos também de uma história com uma paradoxal postura acerca de si própria. Por um lado, é uma história que se pretende grande, na medida em que se alicerça numa notável galeria de obras e autores, mais constituída por protagonistas do que por actores secundários. Por outro lado, é uma história que simultaneamente integra uma síndrome de atraso e de inferioridade quase patológica, quando se faz comparar com outras nações (nomeadamente os Estados Unidos, a França ou o Reino Unido), entendidas como referenciais maiores na prática e no estudo da fotografia¹.

A carência de produção histórica neste campo vai sendo colmatada pelo crescente número de dissertações e trabalhos académicos neste domínio, mas está ainda bem patente no facto de existir em Portugal apenas uma única obra a que podemos chamar, com propriedade, de “História da Fotografia”, com todas as limitações que tal situação comporta: a *História da Imagem Fotográfica em Portugal* de António Sena (Sena 1998)². Mais parco porém se afigura o cenário da crítica e da teoria em fotografia em Portugal, manifestamente ausente das publicações científicas internacionais nestas matérias. Mesmo em termos nacionais, e subscrevendo as

palavras de Rui Tavares, “as manifestações da experiência fotográfica em Portugal” encontram-se “pouco beneficiadas por um olhar crítico que normalmente se restringe à fotografia mais contemporânea” (Tavares 2004), votando assim as cronologias mais recuadas a uma recorrente solidão teórica.

Tal resposta ao estado da questão, apesar de dificilmente refutável de um ponto de vista mais geral, arrisca simplificar em demasia a situação. Por essa razão, importa salientar como o estudo da fotografia portuguesa se tem revigorado recentemente. Se muito do desconhecimento da fotografia em Portugal tem ainda que ver com obstáculos de ordem arquivística³, é também de assinalar o crescente esforço que tem vindo a ser realizado no sentido de contrariar estes problemas, nomeadamente ao nível do tratamento, catalogação e disponibilização *online* de importantes colecções de fotografia portuguesa⁴. Adicionalmente, assistimos nos últimos anos a um expressivo número de exposições que não apenas contribuíram para recuperar figuras importantes – de Carlos Relvas a Joshua Benoliel⁵ – mas materializaram também momentos únicos de reflexão, de renovação crítica e de redefinição da história da fotografia em Portugal⁶.

Uma outra tendência que caracteriza a produção académica sobre fotografia em Portugal, e que importa inverter, é a sua maioritária concentração e circulação nos circuitos portugueses, facto que resulta na sua quase total ausência no debate académico internacional. A produção em português, sobre temas portugueses e apenas para portugueses, é uma recorrência que exige ser contrariada. Particularmente numa era em que a mobilidade académica, de pessoas e de ideias, é cada vez mais valorizada, e em que as grandes agências de financiamento europeu promovem o estabelecimento de redes e consórcios que articulem nacionalidades distintas, ao mesmo tempo que são premiados projectos de investigação internacionais e de vocação cada vez mais transnacional, interessa repensar o modo como a produção científica sobre fotografia em Portugal se vem desenvolvendo, e desse modo reflectir sobre as suas possíveis aberturas no futuro.

Este é um reposicionamento a realizar numa dupla vertente. Por um lado, haverá que promover uma investigação em fotografia cujos temas superem a circunscrição nacional e que sejam mais abrangentes nas suas problemáticas, tanto histórica como teoricamente. Os trabalhos de Margarida Medeiros a respeito de temáticas tão vastas como a auto-representação, a vigilância ou a fotografia espírita, representam, no seu compromisso com as teorias da comunicação e da psicanálise, um claro exemplo de como a história da fotografia portuguesa pode concretizar esta saída de si mesma (Medeiros 2000, 2008, 2010). De outro modo, e numa segunda vertente, as especificidades da fotografia portuguesa reclamam uma vital projecção internacional que seja capaz de lhes atribuir a visibilidade necessária à participação em plataformas de investigação de maior alcance. A história da fotografia portuguesa tem sido maioritariamente introvertida e foi sendo desenvolvida sem comparações, bastando-se a si própria⁷. O posicionamento face a interlocutores exteriores⁸ torna-se cada vez mais necessário, e contributos como os de Nuno Porto, no campo da antropologia e pós-colonialismo (Porto 1999, 2001, 2004), atestam bem como

³ Muita da invisibilidade das colecções fotográficas em bibliotecas e arquivos nacionais advém da forma como os espólios fotográficos ainda se encontram catalogados de forma equívoca e segundo critérios irregulares, o que dificulta a sua identificação, localização e consequente estudo.

⁴ A este respeito, para além de tratamentos de espécies fotográficas decorrentes de protocolos e de inaugurações importantes, destaque-se a recente disponibilização *online* das imagens do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, do Centro Português de Fotografia, da Fundação Gulbenkian (no FlickrR) ou do Arquivo Histórico Militar.

⁵ Veja-se a exposição *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, apresentada no Museu Nacional de Arte Antiga (Mesquita 2003), e a exposição *Joshua Benoliel (1873-1932) – repórter fotográfico*, apresentada na LisboaPhoto em 2005 (Tavares 2005).

⁶ Complementarmente ao museu e à universidade, é ainda de assinalar outros importantes contributos, quer de indivíduos quer de núcleos associativos que mobilizam estudiosos e colecionadores privados (ver <http://alexandrepomar.typepad.com/> ou <http://apphotographia.blogspot.pt/>). Seria vantajoso que a investigação académica soubesse interagir com a dinâmica destas excêntricas esferas de actividade.

⁷ Não me refiro a comparações tecidas em relação aos cenários internacionais coevos, preocupação que sempre foi acutelada na investigação nacional, mas sim à ausência de um confronto com o escrutínio externo de interlocutores não-portugueses, que certamente forneceria uma exterioridade salutar e enriquecedora ao discurso científico.

⁸ Veja-se o trabalho que anteriormente desenvolvi no campo das identidades e representação nacional, apresentado em contextos internacionais (Martins 2008, 2009, 2010).

⁹ Uma continuada projecção ao exterior evitaria, por exemplo, a recorrente associação de Portugal com Espanha, tal como ainda acontece em (Lynne 2006), numa entrada cujo título, *Photography in Spain and Portugal*, é tão impreciso quanto anacrónico. Neste quadro, a recente publicação *The History of European Photography* (Macek 2010), é particularmente refrescante pelos princípios anti-hierárquicos pela redefinição do mapa da fotografia europeia que propõe.

¹⁰ Exceptua-se o caso de Carlos Relvas na Golegã, principalmente justificado pelos critérios técnicos, estéticos e artísticos.

¹¹ Refiro-me não tanto à fotografia produzida por colonos ou nas colónias, mas principalmente à produção fotográfica das populações colonizadas.

o cenário internacional acolhe e se encontra receptivo à situação portuguesa e às suas especificidades – devido e apesar delas⁹.

Com estas considerações em mente, regressemos novamente à questão de abertura. Num segundo momento, a procura de uma resposta mais ampla e profunda à indagação inicial parece exigir, reflexivamente, a reformulação de uma única e mesma pergunta: de que falamos então quando falamos de fotografia portuguesa e do seu lugar académico? Falamos da produção científica portuguesa que se ocupa da fotografia enquanto objecto de estudo? Da forma como este estudo é realizado? Falamos de imagens feitas por artistas portugueses ou realizadas em Portugal? De imagens que reflectem uma ideia de portugalidade ou que contra ela reagem? Poderemos ou deveremos incluir as fotografias feitas por anónimos (serão elas menos portuguesas?) e as que circulam, de forma mais ou menos massiva, fora da legitimação das instituições e dos circuitos artísticos? Contemplamos apenas a fotografia impressa ou também as fotografias imateriais dos computadores e telemóveis que digitalmente habitam e se difundem na internet e nas redes sociais?

Todas estas perguntas sugerem de imediato a realidade plural do objecto fotográfico e das diferentes áreas disciplinares e metodologias que este convoca (veja-se a este respeito o complexo panorama teórico traçado em Kriebel 2007). Este artigo pretenderá delinear uma possível resposta a estas questões, propondo um alargamento na abordagem aplicada ao estudo da fotografia. Em Portugal concretamente, a história da fotografia tem vindo a ser orientada por critérios dominantes. Sem ser exaustiva, veja-se por exemplo como: i) é uma história eminentemente masculina, mesmo que saibamos da existência de mulheres fotógrafas e de como a fotografia, principalmente na construção dos álbuns de família e na sua relação com os afectos e com a morte, sempre configurou uma prática doméstica ampla e marcadamente feminina (Bello 2007); ii) é uma história concentrada nas cidades e instituições com maiores dimensões e recursos¹⁰, dificilmente dirigindo a atenção para as imagens produzidas no interior do território continental ou nos territórios coloniais¹¹; iii) é uma história principalmente estruturada segundo princípios estéticos que elegem autores e imagens que o olhar da história da arte identifica como excepcionais, votando ao esquecimento práticas não artísticas como o prosaico ‘instantâneo fotográfico’ que, apesar de escapar aos critérios da qualidade estética, é a tipologia mais praticada de sempre sendo, por isso, uma produção conceptualmente e culturalmente significativa, como bem demonstrou Batchen nas suas considerações sobre fotografia vernacular (Batchen 2000, 2008).

Assim, reclamar-se-á então para a fotografia um espaço de abertura disciplinar e uma metodologia própria, alinhada com a tradição dos *estudos culturais*, que permita, por um lado, deslocar o olhar dessa história feita apenas de centros, momentos e figuras marcantes e, por outro, abraçar um compromisso de reflexão sobre as várias dimensões, potencialmente infinitas, em que a imagem fotográfica se pode inscrever, ser teorizada, e interagir com os seus públicos e seus investigadores.

Revoluções, perigos e resistências

Em termos académicos, as consequências da abertura que os estudos culturais imprimiram no panorama das Humanidades nas últimas décadas foram tão proveitosas como efectivamente revolucionárias. Nessa profunda abertura contudo, os seus críticos encontraram também a sua maior fragilidade, identificando os estudos culturais como uma prática de investigação que, por se querer tão vasta e interdisciplinar, tem dificuldade em definir claramente a sua especificidade conceptual e metodológica, e é por isso acusada de ser um território difuso – simultaneamente de todos e de ninguém. Sem ignorar estes argumentos, tudo o que constitui a acção positiva dos estudos culturais nas práticas de investigação também não deve ser facilmente desvalorizado. Esta abordagem, ao incluir e legitimar a investigação de objectos de estudo considerados excêntricos ou pouco canónicos, ao questionar o tradicional domínio dos critérios da autoria e do valor intrínseco, ao diluir conscientemente diversos tipos de fronteiras (disciplinares, nacionais, territoriais, sexuais, etc.), ao tentar contrariar, ou pelo menos desafiar, sólidas hierarquias socioculturais e relações de poder, permitiu pelo menos, se nenhum outro mérito lhe for reconhecido, que as Humanidades ganhassem consciência dos seus próprios dogmas, do elitismo e conservadorismo de muitas das suas práticas e pressupostos. Com essa percepção de que a produção intelectual é também capaz de configurar os seus regimes discriminatórios, a mudança na comunidade académica nas Humanidades foi acontecendo, com motivações, ritmos e resistências muito variados, mas foi acontecendo.

No caso português, e se atentarmos como exemplo na história da fotografia que se ocupa da década de 1950, vemos acontecer uma representativa abertura neste sentido. Esta década, tal como surge enunciada por António Sena, sempre foi principalmente caracterizada através de dois momentos marcantes – as fotografias surrealistas de Fernando Lemos e o livro fotográfico de Victor Palla e Costa Martins *Lisboa, cidade triste e alegre* – que se destacavam de forma excepcional no panorama fotográfico português¹² marcado, por um lado, pela iconografia do SNI e, por outro lado, pela prática salonista de ressonância academizante, qualificada como desinteressante, “retrógrada” e de “qualidade miserabilista” (Sena 1998, 262, 272). Este juízo valorativo resultou num privilégio e numa quase mitificação destes dois momentos em termos históricos, cujo destaque se tem vindo a repetir até à actualidade¹³.

Uma reconfiguração histórica importante da fotografia destes anos aconteceu precisamente quando a investigação se redireccionou para os territórios de segundo plano, atentando em autores e objectos menos considerados e quis dissolver algumas destas resistentes hierarquias. Foi isso que fez Emília Tavares na exposição *Batalha de Sombras* (2009)¹⁴, acima de tudo ao demonstrar: i) que a prática salonista não era afinal tão redundante como se pensava, agregando fotógrafos que conjugavam heranças naturalistas com um olhar extremamente moderno, patente em linguagens de vanguarda e profundamente experimentais: ii) que as fotografias

¹² A estes dois núcleos junta-se também, e pelos mesmos motivos, a fotografia de pendor humanista de Sena da Silva, Gérard Castello-Lopes, Carlos Calvet e Carlos Afonso Dias.

¹³ Na última década, e mesmo antes da sua recente re-edição pela Pierre Von Kleist, a obra *Lisboa, cidade triste e alegre*, tem vindo a ser sucessivamente referenciada marcando presença regular nas publicações e nos encontros científicos dedicados à fotografia em Portugal, ao mesmo tempo que o seu valor no mercado da arte também aumenta expressivamente.

¹⁴ A exposição *Batalha de Sombras – Coleção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50*, comissariada por Emília Tavares, foi apresentada ao público em 2010, no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira.

¹⁵ A tradução para Português desta citação, bem como das seguintes, é da responsabilidade da autora.

de paisagismo quase pictorial coexistiram nestes anos com as práticas do surrealismo, do realismo de preocupações sociais, da abstracção ou da fotografia humanista de tónica internacional (Tavares 2009). A década de 1950 foi assim apresentada sob uma nova luz, revelando uma diversidade até então insuspeita. Esta diversidade permitiu não apenas recuperar autores menos conhecidos (como Varela Pécuro, Adelino Lyon de Castro, Fernando Taborda ou Eduardo Harrington Sena) que aqui ombreavam com os fotógrafos há muito consagrados; ela possibilitou também uma apreciação da diversidade dos discursos e das instituições em que a fotografia operava, desde os foto-clubes, aos boletins, às exposições, à fotografia de encomenda ou à fotografia editorial.

Muitos foram os aspectos importantes desta mostra que ficarão aqui por especificar. Mas acima de tudo, interessa evidenciar que é a flexibilidade que esta exposição protagoniza em relação a antigos dogmas históricos e valores artísticos que a torna tão representativa da já referida abertura metodológica que os estudos culturais imprimiram nas humanidades, e que aqui se manifesta na história de arte e na história da fotografia portuguesa em particular. *Batalha de Sombras* é um objecto que reflecte conceptualmente sobre a prática da história e que, ao investigar zonas de penumbra votadas à indefinição, lhes dá visibilidade e alarga os limites dos objectos e discursos fotográficos, reescrevendo sustentadamente a história deste período de forma tão inovadora como exemplar.

Retomando a questão da revolução culturalista das Humanidades em termos gerais, saliente-se que, se esta inflexão alargou de forma decisiva os horizontes e os limites da investigação, ela também trouxe consigo outros perigos que merecem consideração. Por um lado, e tal como adverte Mieke Bal num iluminador artigo acerca desta matéria, “a interdisciplinaridade inerente aos estudos culturais forneceu às administrações universitárias ferramentas para promover fusões e extinções de departamentos, que se vieram a revelar fatais para as necessidades dos próprios estudos culturais.” (Bal 2003, 31)¹⁵. A este risco, poderia acrescentar-se a ameaça institucional que pende sobre quem não se encontra claramente inscrito numa única área de estudo, de contornos bem definidos, apesar da gestão científica estimular cada vez mais as práticas interdisciplinares.

Porém, a interdisciplinaridade dos estudos culturais – profundamente benéfica e que seria desejável ver mais sistematicamente aplicada aos estudos fotográficos em Portugal – não é aqui promovida de forma indiscriminada, ou como um fim em si mesma. Em primeiro lugar, a defesa de uma postura interdisciplinar não pressupõe nenhuma forma de escapar às exigências de uma definição metodológica: se é evidente que as abordagens podem ser variáveis e ajustáveis consoante as problemáticas e os objectos de estudo, estas não são intrinsecamente difusas e não devem, por isso, subtrair-se a uma delimitação mais concreta e rigorosa. Mas acima de tudo, se a apologia da interdisciplinaridade dos estudos culturais é frequentemente justificada pela introdução de uma nota inovadora, capaz de refrescar e superar a rigidez das disciplinas bem estabelecidas, tal apologia não poderá ignorar o que se passa no interior das disciplinas mais tradicionais e que são, na realidade, muito

mais flexíveis e menos monolíticas nas suas fronteiras, do que um olhar exterior geralmente apreende. Na crítica da noção de interdisciplinaridade que Jan Baetens elabora, este autor salienta precisamente que “sempre que especulamos acerca das virtudes da interdisciplinaridade” tendemos perigosamente a “não fazer mais do que substituir uma perspectiva disciplinar ultrapassada por uma nova” (Baetens 2007). Quando isso acontece, a interdisciplinaridade pode estreitar os horizontes tanto quanto os expande.

A interdisciplinaridade que se procura defender neste artigo não deve significar uma abolição das disciplinas (até porque a noção de interdisciplinar pressupõe a existência de algo que seja disciplinar), mas antes um trabalho frutífero que seja possível desenvolver precisamente no espaço intersticial que se estabelece ‘entre’ as diversas disciplinas. No campo da fotografia, os benefícios de cruzar as ferramentas específicas de diferentes disciplinas são evidentes. Basta pensar na sua dimensão objectual para entender como a materialidade das imagens pode ser tão importante ou mais do que o seu conteúdo – para além dos valiosos contributos possibilitados pela conservação e restauro, o estudo das imagens fotográficas enquanto objectos pode ser profundamente enriquecido, como Elizabeth Edwards tem claramente demonstrado, se realizado à luz, menos técnica mas não menos especializada, da antropologia visual ou da cultura material (Edwards 1994; Edwards and Hart 2004). De forma semelhante, a análise de fotografias integradas em dispositivos de comunicação como o livro ou o museu, será naturalmente amplificada se o seu estudo combinar os métodos da história da arte, com os da literatura, incluindo e dialogando com os saberes específicos da narratologia visual, do design gráfico, da semiótica visual ou dos estudos de museus. Nestes casos, cada uma destas disciplinas não se anula por relação às outras. É precisamente pela afirmação das especificidades de cada uma que elas podem confluír de forma eficaz na fotografia, que assim preenche este espaço de estudo interdisciplinar.

Ilustres objectos/Ilustres discursos

No campo particular dos estudos fotográficos em Portugal, esta noção de interdisciplinaridade permanece em larga medida por realizar e, mais urgente ainda, por debater. Pretende esboçar-se, neste artigo, alguns conceitos e perspectivas metodológicas que sejam, simultaneamente, capazes de sugerir um novo território de investigação, unificado acima de tudo pelo interesse e concentração num tipo particular de objectos (os fotográficos), e de superar a lógica exclusivamente departamental conciliando, sob a mesma égide, diferentes trabalhos de investigação sobre fotografia geralmente realizados de forma isolada no âmbito de disciplinas tão diversas como a história da arte, as ciências da comunicação, os estudos literários, a antropologia ou a sociologia, para nomear apenas algumas. É necessário também clarificar que embora a proposta e o método aqui delineados tenham uma profun-

¹⁶ Sem realizar um levantamento exaustivo destes enquadramentos mais vastos que podem assumir uma imensa variedade de formas, entenda-se por discursos sistemas organizados que configuram regras específicas ao seu próprio funcionamento (ex. o museu, a exposição, o livro, a galeria, o laboratório, o atelier, o computador, o álbum de família, a imprensa, o arquivo, o hospital, as redes sociais, etc.).

da dívida para com a escola fundadora dos estudos culturais (Bal 1996, 2003), procurar-se-á no entanto sugerir algumas reconfigurações (Esquenazi 2007) que melhor se adequam ao campo de investigação científica dos *estudos fotográficos*. Este campo de estudo, mais distanciado de questões biográficas e autorais, vê substituir questões como “quem?” ou “quais os fotógrafos?” por outro tipo de perguntas, tais como “sobre o quê?” ou “sobre que imagens?” ou “como é que?” se aprofundou uma determinada temática ou problemática. Qualquer pesquisa ‘em fotografia’ beneficiará desta deslocação essencial do olhar investigador que, antes de qualquer outra acção, se deverá concentrar atenta e conscientemente nas especificidades dos objectos fotográficos que constituem o seu *corpus*. Neste sentido, é desejável que a análise desenvolvida se caracterize permanentemente por uma dupla condição: por um lado, exige-se que ela se alicerce numa extraordinária atenção dirigida ao objecto fotográfico; por outro, esta atenção é justificada apenas na medida em que pretende transcender o próprio objecto. Por outras palavras, este conceito de transcendência deve ser criteriosamente entendido como algo que se pretende que ocorra unicamente enquanto consequência dessa extrema focalização no objecto, mas que o quer superar, ultrapassar e observar enquanto prática e não apenas enquanto objecto. Assim, torna-se fundamental analisar cuidadosamente os discursos¹⁶ mais vastos que enquadram as fotografias, e nos quais elas circulam e operam enquanto objectos culturais.

A noção de *discurso*, com toda a ressonância foucaultiana que ela comporta, foi já habilmente recuperada por Allan Sekula no seu ensaio fundador *On the Invention of Photographic Meaning* (1975). Neste texto, Sekula chama precisamente a atenção para o facto de que a busca pelo significado fotográfico (busca essa inevitavelmente sujeita a uma definição cultural) reclama necessariamente o aprofundamento crítico daquilo a que ele chama *discurso fotográfico*, e que define como “uma arena de troca de informação, ou seja, um sistema de relações entre partes envolvidas numa actividade comunicativa” (Sekula 1982, 84). Mais importante ainda, e talvez este seja o aspecto com maior pertinência, o autor declara que “num sentido muito importante, a noção de discurso é uma noção de limites” (Sekula 1982, 84). E é precisamente nessa função limitadora que o estudo do discurso se afirma como uma forma eficaz de compreender um objecto fotográfico, pois os significados dos objectos nascem precisamente da negociação com um conjunto de expectativas partilhadas que são determinadas no interior desse mesmo discurso. Assim, analisar a especificidade dos discursos onde as imagens fotográficas operam afigura-se fundamental para perceber como é que estas estruturas influenciam a vida e a forma dessas imagens. Se a noção de discurso sugere imediatas associações com rígidas estruturas e formas de poder, o que aqui importa perseguir é uma concepção mais flexível e abrangente desta noção, como veremos mais adiante.

Podemos retomar aqui a velha argumentação que uma fotografia isolada, em ‘estado puro’, é algo que derradeiramente não existe, visto que qualquer imagem está necessariamente inscrita numa vasta e mutável rede de agentes e de circunstâncias, cujas implicações nos seus modos de produção e de recepção se revelam significativas

(Bolton 1989). Apesar desta evidência, definir uma única metodologia de estudo virá a revelar-se certamente uma tarefa ingrata na medida em que, perante a forte variabilidade destas redes de acção, diferentes objectos irão inevitavelmente reclamar diferentes perspectivas teóricas e diferentes formas de indagação. É a partir desta constatação que me parece importante reflectir sobre o poder e a influência dos objectos de estudo, neste caso os fotográficos. Se os objectos possuem uma capacidade agenciadora como defendem Alfred Gell ou Bruno Latour (isto é, uma capacidade de originar o acontecimento de eventos na sua proximidade) (Gell 1998; Latour 2005), então essa capacidade também se fará sentir na interacção entre o objecto e seu investigador. Por outras palavras, diríamos que o investigador não é o único agente apto a construir um determinado enquadramento teórico para o seu objecto, mas em certa medida, o objecto encerra também a capacidade de ditar os limites da sua própria investigação e de actuar sobre o seu investigador – por vezes ‘solicitando’ abordagens específicas, outras vezes rejeitando claramente métodos que se afiguram menos adequados.

¹⁷ O conceito de ‘close reading’, inicialmente associado à crítica literária, consiste numa prática analítica interpretativa que, pela grande atenção ao detalhe e aos aspectos estilísticos, foi sendo frequentemente aplicada à análise e à crítica visual, incorporando os aspectos formais das imagens como pontos de partida essenciais às leituras críticas desses mesmos objectos.

Análise cultural: uma reformulação

Esta proeminência, e em certa medida, este poder reconhecido ao objecto, é um aspecto crucial na reformulação metodológica dos estudos culturais que a historiadora da arte e teórica Mieke Bal avançou, quando sugeriu que esta designação fosse substituída pela expressão *análise cultural* [cultural analysis] (Bal 1996, 2003). Na tentativa de definir um território metodológico amplo mas comum para este campo de investigação, Bal salienta que o aspecto distintivo entre os estudos culturais e a análise cultural reside precisamente no termo *análise* que, segundo ela, radica acima de tudo na grande atenção e posição de destaque conferida ao objecto da investigação que se ambiciona desenvolver.

De acordo com esta perspectiva, a autora defende que o uso que fazemos dos conceitos teóricos com que nos propomos trabalhar não tem, como principal compensação, chegar a uma sistematização teórica que possa explicar esses mesmos conceitos. Embora o lugar da teoria seja demasiadamente importante para ser ignorado, o recurso a noções conceptuais enquanto parte de um trabalho de análise cultural, não é motivado pelo desejo ou necessidade de definir essas noções de acordo com a sua evolução histórica, teórica, filosófica ou contextual. O objectivo central do recurso a conceitos teóricos prende-se antes, e acima de tudo, com a obra, o texto ou a ‘coisa’ que constitui o objecto da análise cultural. “Nenhum conceito”, escreve Mieke Bal, “tem significado para a análise cultural se não nos ajudar a compreender melhor o objecto nos seus – do objecto – próprios termos” (Bal 2003, 32). É neste posicionamento metodológico que Mieke Bal recupera também a atenção aos aspectos formais e a importância da noção de *close reading*¹⁷, uma prática cada vez mais ausente dos debates teóricos, e que ela considera uma valiosa ferramenta para servir os propósitos da análise cultural.

Do mesmo modo, defender a aplicação do método de análise cultural aos objectos fotográficos, significa também apoiar a centralidade destas leituras críticas do objecto, evitando que este se transforme em mera ilustração de teorias que lhe são estrangeiras. Se, por um lado, somos conduzidos à evidência de reconhecer que um objecto não fala sozinho, e que somos nós que lhe apostamos tudo o que ele parece dizer, a realidade é que qualquer construção de quadros conceptuais só fará sentido se a sua gênese partir do centro do objecto, e procurar responder a questões que foram primeiramente dirigidas aos objectos de estudo, ou que deles emergiram directamente. É a partir desta perspectiva que subscrevo o ponto de vista de Mieke Bal quando declara que “na relação tripartida entre o estudioso, o enquadramento e o objecto, é ao último que tem de caber a palavra final” (Bal 2003).

Na sua definição da noção de análise cultural, Mieke Bal elabora uma outra salvaguarda que diz respeito, desta feita, ao segundo termo: *cultural*. Ao contrário do que acontece noutros casos, quando falamos de história cultural ou de antropologia cultural, em análise cultural, o qualificativo cultural não significa que esta estude a ‘cultura’. Forçosamente, não poderemos definir este termo no âmbito deste artigo. Devemos esclarecer que não se trata aqui de considerar a cultura como objecto de estudo deste tipo de análise mas antes de sugerir uma direcção de pesquisa, segundo a qual o escrutínio de um determinado objecto deve ter em linha de conta a existência desse objecto na cultura que o envolve. Bal clarifica que os objectos não devem ser encarados como preciosidades isoladas mas como coisas profundamente envolvidas, enquanto interlocutores, com a cultura mais vasta da qual emergem.

O que cabe numa instituição?

Neste ponto em particular, e tendo em conta esta relação dos objectos com as estruturas mais amplas que os circundam, e no seio da qual eles cumprem as suas funções e sentidos, um outro contributo metodológico que se pode acrescentar à abordagem de Bal neste debate sobre a investigação em fotografia, pode ser encontrado na obra do académico francês Jean-Pierre Esquenazi. Num esclarecedor artigo intitulado *Éléments de sociologie du film* (Esquenazi 2007), este autor assume, em primeiro lugar, a sua dívida para com autores como Baxandall, não apenas no que diz respeito às suas elaborações fundadoras em torno do conceito de *intenção*, mas também no que respeita à sua concepção de obra de arte, entendida como uma resposta possível a uma série de problemas e directivas determinados pela época e pela situação particular do artista (Baxandall 1985). Num segundo momento contudo, Esquenazi distancia-se da veemente recusa que Baxandall faz da sociologia da arte, e procura superá-la neste seu texto, sugerindo precisamente uma estimulante redefinição da mesma.

Apesar de Esquenazi dar forma às suas ideias numa reflexão que decorre fundamentalmente do objecto cinematográfico, o seu contributo não é exclusivo a este

domínio e poderá ser vantajosamente transposto para o campo da fotografia, particularmente no que diz respeito à nova e refrescante concepção do conceito de *instituição*, que o autor tão hábil e claramente propõe. Um dos argumentos utilizados para legitimar a necessidade de uma sociologia do cinema, prende-se em primeiro lugar, com a constatação de que o objecto fílmico é extraordinariamente difícil de definir de uma forma única: consoante o sujeito fruidor e as circunstâncias dessa fruição, um mesmo objecto pode naturalmente veicular significados radicalmente diferentes. Esta variação leva-o a concluir que, por um lado, uma mesma enunciação pode activar uma enorme diversidade de interpretações e, ao mesmo tempo, que qualquer objecto simbolicamente enunciado não faz qualquer sentido sem o contexto comunicativo que o rodeia. É neste sentido que se pode afirmar, segundo as palavras do próprio autor, que “um ‘objecto simbólico’, mais do que um objecto, é, na realidade, um processo” (Esquenazi 2007, 120).

Este entendimento dos filmes (objectos simbólicos) enquanto processos sociais específicos não tem por objectivo meramente libertar os objectos do peso, por vezes avultado, das suas autorias. O que se pretende é conseguir abranger, numa única visão, tanto a dimensão autoral do objecto como a sua posterior recepção. Tal como Esquenazi declara, os objectos cinematográficos conhecem dois tipos de existência: uma ligada aos seus criadores e outra que pertence de forma inequívoca aos espectadores. Nada poderia fazer mais sentido quando consideramos as imagens fotográficas: também elas encarnam esta dupla vida, em que nenhuma delas é necessariamente preponderante em relação à outra.

O aspecto mais desafiante da proposta de Esquenazi reside sem dúvida na forma como a sua sofisticada noção de instituição – duplamente aplicada, tanto aos círculos de produção como aos de interpretação – alberga e concilia estas duas dimensões do objecto cultural. Sendo que todos os objectos surgem numa determinada comunidade de produção, Esquenazi salienta que não só é necessário identificar as instituições em que um filme é gerado, mas que também é importante entender as instituições culturais enquanto particulares arenas de acção, onde uma série de factores (dos económicos, aos materiais e simbólicos) são negociados. A instituição cinematográfica, por exemplo, é um local de produção onde os filmes são criados de acordo com *directivas* bem delineadas, sendo que estas podem assumir formas distintas e definir, entre tantas outras variáveis, aspectos como o género, a duração, ou o formato do filme.

Mais uma vez, as directivas institucionais impõem limites, mas estes constrangimentos podem, apesar de tudo, ser modificados e alargados. O facto de as instituições incluírem a possibilidade de serem permanentemente questionadas e desafiadas por quem trabalha no seu interior, é um aspecto que Hesmondhalgh já contemplou na sua definição de indústrias culturais (Hesmondhalgh 2007). A acrescentar a este aspecto, Esquenazi relembra ainda a existência de uma constante negociação entre as instruções exteriores e os limites ou directivas que são auto-impostos pelo artista, enquanto membro de um meio cultural específico. O autor regressa à ideia expressa por Ernst Gombrich de que uma obra se assemelha

sempre a outras obras disponíveis nos meios de circulação do artista (Gombrich 1960/2002). Poderá dizer-se que as obras, independentemente da sua tipologia ou classificação, assumem também uma espécie de existência colectiva, na medida em que representam sempre uma reacção – seja por recusa ou aceitação – a outras obras e imagens pré-existentes. Pintores, realizadores, fotógrafos, etc., apenas fazem uso dos modelos, dos meios e das referências que se encontram acessíveis nos círculos culturais a que pertencem. Neste sentido, Esquenazi conclui: “devemos abster-nos de pensar que os artistas são como deuses: se eles são capazes de ‘criar’, eles só o fazem em função dos recursos materiais e simbólicos que têm à sua disposição” (Esquenazi 2007, 126).

Partindo do princípio que as instituições possuem modelos e enunciações específicos que se vêem activados na execução de certas directivas, Esquenazi elabora um pouco mais o seu argumento, levantando uma pergunta particularmente interessante. Se, a este nível, parece evidente que um filme resulta intimamente da instituição a que pertence, nos seus modelos e directivas, a questão que se coloca é: será possível reverter esta perspectiva? Poderemos nós analisar a instituição, ou chegar a ela, a partir dos filmes e das suas imagens? Esquenazi defende esta possibilidade advogando que a análise crítica de um filme permite-nos detectar nesse filme uma paráfrase da sua instituição. O autor clarifica: “a paráfrase diz a mesma coisa de outro modo; ela emerge de uma primeira e literal enunciação, para a reformular, reconfigurar e reconstruir. (...) Considerar um filme uma paráfrase da sua instituição é tentar reconstituir o caminho que nos conduz até à enunciação, e nos permite depois ter um panorama da instituição, com todas as suas contradições, no momento de produção” (Esquenazi 2007, 128).

Esta inversão compreende uma possibilidade analítica que poderá ser muito fértil quando aplicada à investigação sobre fotografia. A partir de uma leitura de proximidade quase Ginzburgiana (Ginzburg 1983) das imagens fotográficas a estudar, será interessante tentar retrazar um caminho que nos conduza aos modelos e directivas da instituição de produção e de recepção, para que melhor as possamos identificar, caracterizar e compreender. Idealmente, as imagens fotográficas deverão ser analisadas com a clara consciência que elas se produzem por relação a outras imagens, e que pode ser possível atingir uma aproximação às directivas que determinaram a sua forma final. Desta forma, poderão ter lugar processos de extrapolação que considerem as particularidades de determinados meios sociais, e nos permitam aceder aos perfis dos criadores fotográficos, às condições de produção, às escolhas efectuadas em função dos propósitos finais, etc. Em última análise, é importante compreender as imagens fotográficas e as suas funções dentro dos limites (e muitas vezes contra os limites) das suas instituições.

O aspecto mais inventivo da teoria de Esquenazi reside precisamente neste movimento recíproco que supera a potencial rigidez dos enquadramentos sociais. Por um lado, uma obra é sempre o resultado de uma série de directivas enunciadas pela instituição, mas por outro, a instituição também se encontra parafraseada e reflectida (ainda que de forma indirecta) no objecto final. Isto significa que a ins-

tituição pode ser directamente acedida a partir do objecto, pela reencenação das directivas que lhe deram origem.

Por fim, esta perspectiva é ainda completa ao ponto de possibilitar que o conceito de instituição se estenda e englobe também aos processos interpretativos. Dito de outro modo, declara-se também que os filmes são interpretados de acordo com o perfil cultural das suas audiências que, por sua vez, também tentam reconstituir as directivas institucionais em função dos modelos de que dispõem e que consideram mais apropriados. Assim, todas as possíveis leituras e interpretações reflectem necessariamente a lógica das instituições interpretativas, no interior da qual operam. O recurso ao modelo de Esquenazi como abordagem ao estudo das imagens fotográficas permite, acima de tudo, partir delas para chegar aos dispositivos de comunicação e aos contextos discursivos onde elas se inscrevem e têm uma existência sociocultural. Se as fotografias encerram esta possibilidade de informar acerca das suas instituições de produção e de recepção, reafirma-se a ideia inicial de que a extrema concentração nas imagens se justifica apenas pela aspiração que temos de as transcender. Uma leitura de proximidade (*close-reading*) ressurge assim como prática qualificada e fortalecida, a encorajar e perseguir enquanto forma de investigação.

Considerações finais: os estudos fotográficos entre a teoria e a prática

Neste cenário metodológico, urge finalmente perguntar qual o espaço aqui reservado para a teoria? Antes de mais, importa destacar a relevância fundamental dos conceitos teóricos enquanto territórios de debate, de discussão, e enquanto amplificadores das possíveis leituras e significações de uma obra. Contudo, e tal como quase tudo o que se encontra à nossa volta, também a teoria é mutável e vulnerável aos contextos históricos e culturais onde floresce. É nesse sentido que a criação de quadros teóricos que se pretendam estabilizadores e – como muitas vezes acontece – inquestionáveis, para servir propósitos unicamente teóricos, se afigura desaconselhável enquanto prática operativa no contexto da análise cultural.

No entanto, quando a teoria consegue escapar ao seu próprio ensimesmamento, ela revela-se acrescidamente indispensável para este método. Retomamos novamente a posição de Mieke Bal na defesa de uma teoria que se estruture precisamente em estreito diálogo com a leitura dos objectos e que não actue isoladamente. Os conceitos teóricos que se harmonizam e acrescentam profundidade à análise cultural, fazem-no apenas na medida em que a reflexão conceptual sobre um problema seja capaz de amplificar as dimensões significativas da obra sob estudo. A necessidade de uma elaboração teórica deve ser testada e validada na leitura crítica dos objectos



Fig.1 – *Tour de Belém. s/a* (1957).
© Agência fotográfica Roger-Viollet

e, nesse sentido, uma análise profunda e detalhada, que seja “influenciada, mas não excessivamente dominada, pela teoria”, conclui Bal, “contribui para que não se confunda a tradição metodológica com a do dogma” (Bal 2003, 35).

O entendimento da fotografia enquanto objecto cultural pretende acima de tudo recolocar o objecto no centro da prática de investigação e conceder-lhe algumas qualidades de sujeito. Esta política do objecto é a premissa fundamental da aproximação à fotografia que aqui propomos. Tanto o recurso ao método de análise cultural, tal como definido por Mieke Bal, como a utilização consciente da amplificação sociológica de Esquenazi, e principalmente o seu inovador conceito de instituição, partem, sobretudo, dessa centralidade do objecto de estudo que deverá constituir a condição absoluta para qualquer transcendência discursiva que a partir dele se procure elaborar.

Para concluir, veja-se brevemente um caso particular que poderá elucidar de forma mais concreta a metodologia proposta. Trata-se de uma fotografia que, não sendo de um fotógrafo português, é uma fotografia de Portugal e é, por isso, representativa do olhar deslocador inicialmente proposto. Trata-se de uma fotografia da Torre de Belém, tirada em 1957, sem identificação de autor (Fig. 1). Qualquer consideração

que sobre esta imagem se possa tecer, será inicialmente movida por motivações plenamente formais, e uma ‘close reading’ do objecto (que não se destaca nem pela qualidade artística da fotografia nem pela visibilidade daquilo que representa) sugere como a apreciação estética desta imagem não será o enquadramento mais produtivo na sua análise. Complementemos a leitura, assinalando que esta imagem integra um livro fotográfico de viagens francês sobre Portugal (Villier 1957). Esta característica situa a imagem num discurso particular, enquadra-a num género próprio embora híbrido (algures entre a literatura de viagens e o guia turístico ilustrado), e numa instituição particular (a casa editorial Seuil). Esta é já uma segunda instituição, visto que a imagem surge creditada à agência fotográfica Roger-Viollet, o que pressupõe uma institucionalização de segundo grau.

Num primeiro momento, e neste contexto preciso, percebe-se facilmente que esta fotografia convoca áreas disciplinares diversas¹⁸, cuja confluência decerto amplificaria o alcance da sua análise. Mas num segundo nível, torna-se deveras estranho que tal imagem, tão incharacterística e pouco edificante, integre um livro fotográfico de viagens¹⁹. É o nosso conhecimento desta instituição que nos permite concluir que tal fotografia é um objecto dissonante nesse contexto e que nos possibilita, enquanto leitores, perceber que estamos perante um livro fotográfico pouco ortodoxo. O responsável pela edição gráfica, Chris Marker, também teria consciência do funcionamento da instituição de recepção deste tipo de obra e, por isso, concretizou uma selecção e um arranjo de imagens que, sendo pouco convencional, vai contra alguns limites impostos à produção de livros de viagens, contribuindo para o alargamento tanto das instituições de produção como das de recepção deste tipo de obras (para uma análise mais detalhada ver Martins 2008, 2011). Percebemos ainda que a inclusão de tal imagem neste tipo de objecto não é inocente e veicula naturalmente um outro discurso, cuja intencionalidade se torna mais compreensível pela comparação que reclama em relação a outros livros semelhantes, no mesmo período. Em resultado de tal comparação, verificamos estar perante uma imagem que, em conjugação com as restantes imagens e com o texto que a acompanha, configura uma reacção às narrativas nacionalistas e apologéticas que se difundiam sobre Portugal nesse período²⁰, tendo por isso uma forte carga ideológica. Assim, é a partir da leitura desta imagem e do funcionamento da sua instituição, que percebemos que ela convoca uma reflexão teórica em torno de noções como identidade, representação nacional ou políticas da imagem e da alteridade – quadros conceptuais que certamente contribuirão para complementar a análise cultural desta imagem fotográfica, tornando-a mais eficaz e esclarecedora.

Retomando a questão em termos mais gerais, a perspectiva de investigação que aqui se defende para os estudos em fotografia, pretende assim promover uma prática colectiva capaz de criar um *forum* de investigação desejavelmente transversal à compartimentação departamental, disciplinar ou nacional. Não se trata aqui de desautorizar ou de invalidar correntes metodológicas ou modos disciplinares pré-existentes ou já instalados, mas sim de incentivar os diálogos entre eles. A histó-

¹⁸ De forma meramente ilustrativa, poderíamos elencar algumas destas áreas que vão da comunicação aos estudos sociológicos de turismo, passando pela história, pela literatura, pela narrativa visual ou pelos estudos *word and image*.

¹⁹ Após aturada pesquisa, não nos foi possível averiguar se a imagem teria sido propositadamente produzida para integrar esta publicação ou se teria sido posteriormente apropriada para este efeito.

²⁰ Não apenas nas publicações sobre Portugal realizadas sob a alçada do SNI, mas também noutras publicações estrangeiras publicadas nestes anos, a imagem de Portugal era veiculada de forma repetitiva, segundo padrões temáticos e estéticos muito próximos dos códigos iconográficos de Estado Novo (ver Martins 2008, 2011).

ria, a prática artística, os estudos mediáticos, a sociologia, os muitos e diferentes contextos e teorias, poderão sem dúvida contribuir conjuntamente – caso o objecto de estudo assim o solicite e permita – para melhor perceber o lugar desse objecto nas diversas discursividades culturais.

Esta interdisciplinaridade convocada pelo objecto (em que nunca se perde de vista o próprio objecto), contribuirá assim para quebrar hierarquias e ortodoxias, e para nos fazer reflectir sobre a nossa condição contemporânea, obrigando a um posicionamento sobre os problemas que pretendemos aprofundar e que passa pela forma como interpelamos os objectos que investigamos. Ao investigador caberá certamente a opção, o ajuste, a escolha consciente por uma trajectória teórica em vez de outra, a solicitação crítica de alguns conceitos e a desactivação de outros. Mas qualquer que seja o percurso escolhido, uma abordagem da fotografia em termos de análise cultural pretende acima de tudo promover as afinidades entre diversos territórios de trabalho, privilegiando sempre os espaços do encontro, e nunca os da exclusão. ●

Bibliografia

BAETENS, Jan. 2007. “Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography. The Question of ‘Interdisciplinarity’.” In *Photography Theory*, edited by James Elkins. New York London: Routledge.

BAL, Mieke. 1996. *Double Exposures. The subject of cultural analysis*. New York, London: Routledge.

—. 2003. “From Cultural Studies to Cultural Analysis: ‘A Controlled Reflection on the Formation of Method’.” In *Interrogating Cultural Studies. Theory, Politics and Practice*, edited by Paul Bowman. London, Sterling: Pluto Press.

BATCHEN, Geoffrey. 2000. “Vernacular Photographies (guest edited).” *History of Photography* no. 24 (3).

—. 2008. “Snapshots.” *Photographies* no. 1 (2):121-142.

BAXANDALL, Michael. 1985. *Patterns of Intention*. New Haven, London: Yale University Press.

BELLO, Patrizia Di. 2007. *Women’s Albums and Photography in Victorian England. Ladies, Mothers and Flirts*. Aldershot UK, Burlington USA: Ashgate.

BOLTON, Richard. 1989. *The Contest of Meaning*. Cambridge MA: The MIT Press.

EDWARDS, Elizabeth. 1994. *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven, London: Yale University Press.

EDWARDS, Elizabeth, and Janice Hart. 2004. *Photographs Objects Histories. On the materiality of images*. London, New York: Routledge.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2007. "Éléments de sociologie du film." *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies* no. 17 (2-3):117-141.

GELL, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon.

GINZBURG, Carlo. 1983. "Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method." In *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce.*, edited by Umberto Eco and Thomas Albert Sebeok. Bloomington: Indiana University Press.

GOMBRICH, Ernst. 1960/2002. *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon

HESMONDHALGH, David. 2007. *The Cultural Industries*. London: Sage Publications.

KRIEBEL, Sabine T. 2007. "Theories of Photography: A Short History." In *Photography Theory*, edited by James Elkins. New York London: Routledge.

LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press.

LYNNE, Warren. 2006. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. 3 vols. New York: Routledge.

MACEK, Václav. 2010. *History of European Photography*. Vol. 1. 1900-1938. Bratislava: Central European House of Photography.

MARTINS, Susana S. 2008. "Between present and past: photographic Portugal of the 1950s." *Image [&] Narrative [e-journal]* (23).

—. 2009. "Natures of Portugal: Authenticity and Identity in Photographic Representations." In *Arte & Natureza*, 268-286. Lisbon: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

—. 2010. "Petit Cinéma of the World or the Mysteries of Chris Marker." *Image [&] Narrative [e-journal]* no. 11 (1):92-106.

—. 2011. *Portugal as Seen through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*. PhD thesis, Katholieke Unieversiteit Leuven, Leuven.

MEDEIROS, Margarida. 2000. *Fotografia e Narcicismo – o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim.

—. 2008. "A vigilância fotográfica e a construção do sentimento nostálgico." In *Cultura Visual do Quotidiano*, edited by Joaquim Machado Pais, Clara Carvalho and Neusa Mendes Gusmão. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

—. 2010. *Fotografia e Verdade – Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio e Alvim.

MESQUITA, Vitória. 2003. *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

PORTO, Nuno. 1999. "Manageable Past: Time and Native Culture at the Dundo Museum in Colonial Angola." *Cahiers d'études africaines* no. 39 (155-156).

—. 2001. "Picturing the Museum: Photography and the work of mediation in the Third Portuguese Empire." In *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*, edited by Mary Bouquet. Oxford: Berghahn.

—. 2004. "Under the Gaze of the Ancestors – Photographs and Performance in Colonial Angola." In *Photographs Objects Histories. On the materiality of images*, edited by Elizabeth Edwards and Janice Hart. London, New York: Routledge.

SEKULA, Allan. 1982. "On the Invention of Photographic Meaning." In *Thinking Photography*, edited by Victor Burgin, 84-109. London: Macmillan Press.

SENA, António. 1998. *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Lisboa: Porto Editora.

TAVARES, Emília. 2005. *Joshua Benoliel, 1873-1932: Repórter Fotográfico*. Cascais: Câmara Municipal de Lisboa.

—. 2009. *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 de Vila Franca de Xira. Museu do Neo-Realismo.

TAVARES, Rui. *História da Fotografia Portuguesa 2004* [consultado em Maio 2012]. Disponível em <http://ruitavares.net/textos/hfp-historia-da-fotografia-portuguesa-1-programa-e-bibliografia/>.

VILLIER, Franz. 1957. *Portugal, Petite Planète*. Paris: Éditions du Seuil.