



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

TODOS OS SÍTIOS
Fragmentos de uma paisagem próxima

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

André Castanho

Porto, março de 2021



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

TODOS OS SÍTIOS

Fragmentos de uma paisagem próxima

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

André Castanho

Trabalho efetuado sob a orientação de Paulo Catrica
e co-orientação de Carlos Lobo

Porto, junho de 2021

*Quem fala obscuramente
em qualquer sítio das minhas palavras
ouvindo-se a si próprio?*

Manuel António Pina, *O jardim das oliveiras*.



ABSTRACT

Photography, Sites, Landscape, Documental, Contemporary

All the sites is a theoretical and empirical reflection on the conditions of the photographic representation landscape. Departing, on one hand, from photographs taken in the city of Braga, between 2018 and 2020, this thesis proposes the construction of an allegorical and cognitive map of certain conditions of the contemporary landscape. On the other hand, the written argument seeks to inform the photographs with a process of intersection certain visual paradigms, that substantiate them, and with an archeology of the historical and historiographic processes that sustain those paradigms.

Assuming a dialectical and materialistic posture in relation to the Landscape, the photographs are presented as a critical discourse and, therefore, as part of the cultural process of constructing that Landscape. This diverges from a more conventional view of Landscape: one that places in its recognition some misunderstandings and prejudices, namely those that relate Landscape to the sublime, the vast or the distant, but also to an alleged transcendental value of Nature.

As of *all the sites*, the idea of Landscape is built by *visual fragments* that drift from a posture of physical proximity and material precision in contact with places. Therefore, photographs have the dual function of documents and artistic representations, serving the purpose of developing themselves *from within* the subjects of Landscape, allowing the contact between aspects of the real world and the representable world, in their different dimensions: physical, mental and social.

RESUMO

Fotografia, Sítios, Paisagem, Documental, Contemporaneidade

Todos os sítios é uma reflexão teórica e empírica sobre as condições da representação fotográfica da paisagem. Partindo de fotografias realizadas na cidade de Braga entre 2018 e 2019, esta tese propõe a construção de um mapa alegórico e cognitivo de certas condições determinadas da paisagem contemporânea. Por sua vez, o argumento escrito procura informar as fotografias com um processo de cruzamento de distintos paradigmas visuais e com uma arqueologia dos processos históricos e historiográficos que sustentam esses paradigmas.

Assumindo uma postura dialética e materialista em relação à Paisagem, as fotografias realizadas apresentam-se com um discurso crítico e, por isso, como parte do processo cultural de construção dessa Paisagem. Isto diverge de uma visão mais convencional sobre a Paisagem: a visão que coloca no reconhecimento da Paisagem alguns equívocos e preconceitos, nomeadamente aqueles que a relacionam com o sublime, com o vasto ou o distante, mas também com um suposto valor transcendental da Natureza.

A partir de *todos os sítios*, a ideia de Paisagem, constrói-se por *fragmentos visuais* que derivam de uma posição de *proximidade* física e *justeza* material no contacto com os lugares. As fotografias têm, por isso, a dupla função de documentos e de representações artísticas, servindo o propósito de se desenvolver a partir de *dentro* dos assuntos da Paisagem, permitindo o contacto entre aspetos do mundo real e do mundo representável, nas suas distintas dimensões: físicas, mentais e sociais.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Abstract | 7 |
| Resumo | 9 |
| Índice | 11 |
| Lista de figuras | 12 |
| Agradecimentos | 17 |
| | |
| Introdução | 19 |
| Glossário | 37 |
| | |
| 1. Desaterro, Estaleiro frag. ^{tos} | 41 |
| Legendas | 71 |
| | |
| 2. Os Sítios na Paisagem | 73 |
| 2.1 Paisagem e Construção | 76 |
| 2.2 Espaço e Prática Social | 79 |
| 2.3 Fotografia e Paisagem | 85 |
| | |
| 3. Praças, Portas, Oficinas frag. ^{tos} | 89 |
| Legendas | 131 |
| | |
| 4. Os Sítios nas Imagens | 133 |
| 4.1 Fotografia e Documento | 137 |
| 4.2 Fragmentos e Sequência | 146 |
| 4.3 Perspetiva e Periferia | 158 |
| | |
| 5. Bairros, Vacantes, Becos frag. ^{tos} | 167 |
| Legendas | 215 |
| | |
| Considerações Finais | 217 |
| Bibliografia | 224 |
| Ficha Técnica | 235 |

LISTA DE FIGURAS

- 0.1. Braga, 1938. Fotografia Aérea. Autor desconhecido. (fonte: Centro de Estudos da Escola de Arquitetura Artes e Design da Universidade do Minho).
 - 0.2. Braga - Concelho, 2017. Planta de Ordenamento e Classificação do Solo do Plano Diretor Municipal de Braga. (Fonte: Câmara Municipal de Braga).
 - 0.3. Braga, c.1870. Vista da cidade a partir da torre sineira da Igreja de S. Vicente. Autor desconhecido. (fonte: Facebook Memória de Braga – Roteiro Histórico e Monumental).
 - 0.4. Braga, 2017. Ortofotomapa construído a partir de *print-screens* de imagens do Google Maps.
-
- 1.1. Desaterro, S. Vicente. 12-1/2-20190202.
 - 1.2. Desaterro, S. Vicente. 2-1/2-20190202.
 - 1.3. Vista, S. Vicente. 10-1/1-20200400.
 - 1.4. Desaterro, S. Vicente. 2-2/2-20190202.
 - 1.5. Desaterro, S. Vicente. 10-2/2-20190202.
 - 1.6. Desaterro, S. Vicente. 11-2/2-20190202.
 - 1.7. Vista, Igreja de S. Vicente. 1-1/1-20190611.
 - 1.8. Desaterro, S. Vicente. 18-1/1-20190224.
 - 1.9. Desaterro, S. Vicente. 3-1/2-20190224.
 - 1.10. Manuel. 5-2/5-20190430.
 - 1.11. Estaleiro, S. Vicente. 2-1/4-20190317.
 - 1.12. Estaleiro, S. Vicente. 5-1/4-20190317.
 - 1.13. Estaleiro, S. Vicente. 2-3/4-20190317.
 - 1.14. Estaleiro, S. Vicente. 7-3/4-20190317.
 - 1.15. Estaleiro, S. Vicente. 4-2/4-20190317.
 - 1.16. Estaleiro, S. Vicente. 7-3/3-20190511.
 - 1.17. Estaleiro, S. Vicente. 7-4/4-20190317.
 - 1.18. Estaleiro, S. Vicente. 2-4/4-20190317.
 - 1.19. Estaleiro, S. Vicente. 12-1/3-20190324.
 - 1.20. Estaleiro, S. Vicente. 7-2/3-20190324.
 - 1.21. Estaleiro, S. Vicente. 6-2/3-20190324.
 - 1.22. Desaterro, S. Vicente. 10-3/3-20190324.

- 3.1. Praça, S. Vicente. 6-1/2-20190101.
- 3.2. Porta, S. Vicente. 2-1/2-20181208.
- 3.3. Rua, S. Vicente. 7-2/2-20190101.
- 3.4. Praça, S. Vicente. 6-1/1-20190413.
- 3.5. Praça, S. Vicente. 1-1/2-20190113.
- 3.6. Irmão Abílio. 1-1/2-20190113.
- 3.7. Porta, S. Vicente. 12-2/3-20190805.
- 3.8. Porta, S. Vicente. 5-2/2-20190607.
- 3.9. Porta, S. Vicente. 6-2/2-20190607.
- 3.10. Porta, Rua de São Barnabé. 2-1/3/-20190805
- 3.11. Porta, Rua de São Barnabé. 5-1/3/-20190805
- 3.12. Porta, Rua de Sto. André. 7-3/3-20190805.
- 3.13. Porta, Rua de Sto. André. 5-3/3-20190805.
- 3.14. Porta, Rua de S. Gonçalo. 12-3/3-20190805.
- 3.15. Porta, S. Vicente. 5-1/2-20200125.
- 3.16. Porta, S. Vicente. 4-1/2-20200125.
- 3.17. Reabilitação, S. Vicente. 8-1/2-20200125.
- 3.18. Reabilitação, S. Vicente. 2-2/2-20200125.
- 3.19. Reabilitação, S. Lázaro. 6-2/3-20180414.
- 3.20. Reabilitação, S. Lázaro. 3-2/6-20180400.
- 3.21. Reabilitação, S. Vicente. 1-2/2-20200125.
- 3.22. Reabilitação, S. Vicente. 12-2/2-20200125.
- 3.23. Reabilitação, S. Lázaro. 12-6/6-20180400.
- 3.24. Reabilitação, S. Lázaro. 8-6/6-20180400.
- 3.25. Reabilitação, S. Lázaro. 17-6/6-20180400.
- 3.26. Vista, Igreja de S. Vicente. 6-1/1-20200400.
- 3.27. Reabilitação, S. Vicente. 3-2/2-20200125.
- 3.28. Oficina, Gualtar. 7-1/2-20181127.
- 3.29. Inácio e Rafael. 12-2/3-20181128.
- 3.30. Oficina. 9-3/3-20181128.

- 4.1. Eugène Atget, “Parc de Sceaux. Mars, 7h matin (1925).”
The Work of Atget, vol.3.
- 4.2. Eugène Atget, “Au Franc Pinot, quai Bourbon 1. (1901-02).”
The Work of Atget, vol.2.
- 4.3. Eugène Atget, “Paveurs. (1899-1900).” *The Work of Atget, vol.4.*
- 4.4. Eugène Atget, “Versailles, vase (detail). (1906).” *The Work of Atget, vol.3.*
- 4.5. Eugène Atget, “Versailles, vase (detail). (1906).” *The Work of Atget, vol.3.*
- 4.6. Walker Evans, “Roadside Stand Near Birmingham. 1936.”
American Photographs, pt.1, pl. 36.
- 4.7. Walker Evans, “Country Store and Gas Station, Alabama, 1936.”
American Photographs, pt. 2, pl. 14.
- 4.8. Walker Evans, “Corrugated Tin Façade, 1936.” *Walker Evans, MoMA, p. 103.*
- 4.9. Walker Evans, “Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale County, Alabama, 1936.” *Walker Evans, MoMA, p. 86.*
- 4.10. Guido Guidi, Mapa de Emília-Romana, *Per Strada*.
Capa e contracapa de fascículo com entrevista ao fotógrafo.
- 4.11. Guido Guidi, “Casemurate, 1986.” *Per Strada*, vol. 2, p.89.
- 4.12. Guido Guidi, “Cesena, 1985.” *Per Strada*, vol. 2, p.93.
- 4.13. Guido Guidi, “Cesena, 1991.” *Per Strada*, vol. 1, p.29.
- 5.1. Quinta de Cabanas. 2-1/2-20190518.
- 5.2. Quinta de Cabanas. 1-1/2-20190518.
- 5.3. Quinta de Cabanas. 4-1/2-20190518.
- 5.4. Quinta de Cabanas. 8-1/2-20190518.
- 5.5. Quinta de Cabanas. 1-2/2-20190518.
- 5.6. Via Rápida. 1-1/5-20190610.
- 5.7. Bairro das Andorinhas. 11-3/5-20190610.
- 5.8. Bairro das Andorinhas. 1-4/5-20190610.
- 5.9. Via Rápida. 4-4/5-20190610.
- 5.10. Infias. 1-2/4-20190502.
- 5.11. Infias. 10-2/4-20190502.
- 5.12. Infias. 12-2/4-20190502.

- 5.13. Infias. 1-1/4-20190502.
 - 5.14. Infias. 4-1/4-20190502.
 - 5.15. Infias. 13-3/5-20190430.
 - 5.16. Infias. 12-3/5-20190430.
 - 5.17. Infias. 15-3/5-20190430.
 - 5.18. Infias. 4-4/4-20190502.
 - 5.19. Infias. 8-5/5-20190501.
 - 5.20. Infias. 7-4/4-20190502.
 - 5.21. Bairro do Sol. 7-2/2-20190517.
 - 5.22. Bairro do Sol. 10-2/2-20190517.
 - 5.23. Bairro do Sol. 1-1/2-20190517.
 - 5.24. Bairro do Sol. 9-1/2-20190517.
 - 5.25. Bairro do Sol. 7-2/2-20190806.
 - 5.26. Bairro do Sol. 12-2/2-20190806.
 - 5.27. Bairro do Sol. 8-1/2-20190806.
 - 5.28. Bairro do Sol. 9-1/2-20190806.
 - 5.29. Bairro da Alegria. 7-1/1-20190806.
 - 5.30. Bairro da Alegria. 11-2/2-20190811.
 - 5.31. Bairro da Alegria. 10-2/2-20190811.
 - 5.32. Bairro da Alegria. 6-2/2-20190811.
 - 5.33. Fernando e amigo. 1-2/2-20190811.
-
- 6.1. Areal, Armazém. Folha de contacto, filme 1 de 2, 17 de maio de 2020.
 - 6.2. Areal, Armazém. Folha de contacto, filme 2 de 2, 17 de maio de 2020.

AGRADECIMENTOS

Ao Paulo Catrica e ao Carlos Lobo, meus orientadores, pela confiança, dedicação e paciência que demonstraram em relação a este trabalho e à minha forma de trabalhar. Sem eles, a tese não teria hipótese de se desenvolver, quer do ponto de vista da realização das fotografias ou do seu aprofundamento teórico.

Ao Marco Rocha, ao António Teixeira e à Raquel Ramos, da Lumen, pela paciência e ajuda na realização técnica das fotografias.

À minha família: o meu pai Álvaro, a minha mãe Rosa Maria e ao meu irmão Gonçalo, pela força e ajuda essenciais, inclusive no investimento e esforços necessários à realização deste curso. Não há palavras para o exemplo de coragem e perseverança que a vossa vida representa para mim.

À Escola das Artes e à Universidade Católica, por meterem atribuído bolsa de mérito, durante o ano lectivo de 2020/2021.

À Catarina, minha esposa, pelo amor incondicional que se desdobrou em todo o tipo de auxílios, motivação, crítica e consolo que marcaram o dia a dia desta tese e do meu trabalho enquanto arquiteto e fotógrafo. Sem ti, tudo seria mais difícil - ou não seria.

Dedico esta tese à memória de Jaime Coutinho e Rafael Araújo, meus amigos, falecidos em abril e julho de 2020. Continuarei a ser inspirado por vós e a seguir os vossos passos em *todos os sítios*.

INTRODUÇÃO

*Estas imagens são imagens ideais e nelas o coletivo procura,
a um tempo, suprimir e transfigurar a imperfeição do produto social,
bem como as deficiências do sistema social de produção.*

Walter Benjamin¹

O presente trabalho tem por base uma reflexão em torno da realização de fotografias de paisagem. *Fotografia de paisagem* é uma designação convencional para uma prática que se funda nos assuntos da paisagem. Mas o que é a Paisagem? E que assuntos são esses fazem uma fotografia ser *fotografia de paisagem*?

Paisagem e Fotografia, *per se*, pertencem a sistemas complexos de classificação e conceptualização. A Paisagem pode incorporar diferentes tipos de narrativas e definições. Por sua vez, a Fotografia, enquanto meio, compreende diversos modelos para a sua representação. A formação da *imagem da paisagem* é, por isso, um processo complexo de construção e codificação onde a fotografia desempenha um papel de extrema relevância. Desde as práticas artísticas contemporâneas até ao uso massificado de imagens de paisagem para fins comerciais, todos estes *modos de ver* recontam diferentes leituras e diferentes significados. “A fotografia,” refere David Bate, “mantém-se como absolutamente central em tal discussão sobre *tecnologias da visão*, pois a ‘visão fotográfica’ ainda ocupa um ponto de referência para a representação contemporânea do ambiente.”²

Seguindo este raciocínio, a primeira intenção das fotografias de *todos os sítios* é permitir um ponto de contacto entre o mundo real e o mundo representável, criando uma estrutura crítica para o desenvolvimento de um discurso sobre a realidade quotidiana da paisagem

¹ Walter BENJAMIN, ‘Paris, Capital Do Século XIX [1935]’, in *Cidade, Cultura e Globalização*, ed. by Carlos FORTUNA (Oeiras: Celta Editora, 1997), pp. 67–80.

² “Photography remains absolutely central to such discussion of technologies of vision, not least because ‘photographic vision’ still occupies a key reference point for the contemporary and historical depiction of the environment.” David BATE, *Photography: The Key Concepts* (Oxford e Nova Iorque: Berg, 2009).

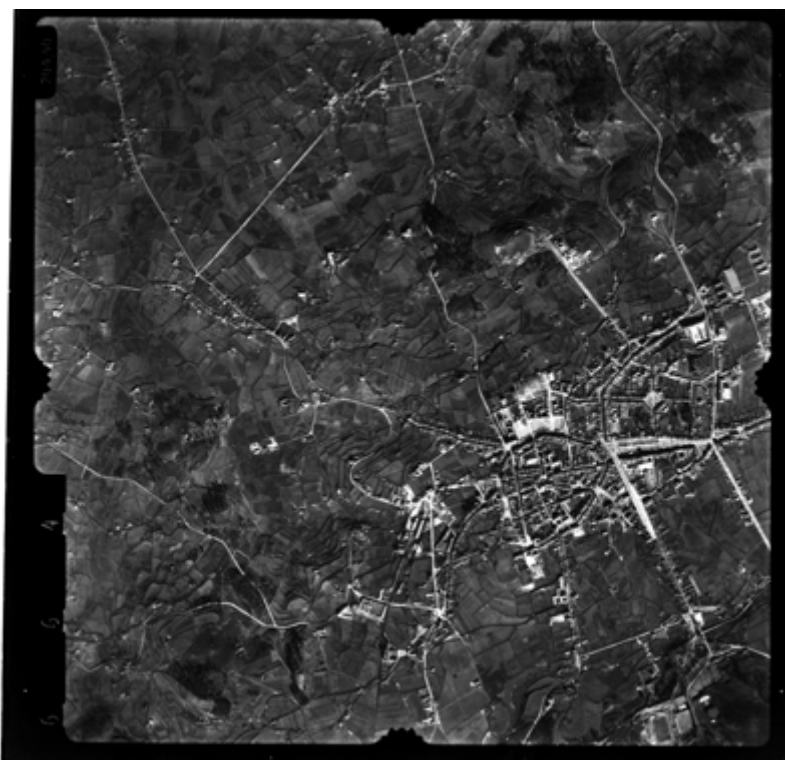
contemporânea. Da mesma forma, procura-se criar uma determinada linguagem e disposição fotográfica capaz de construir uma imagem alegórica dessa paisagem, tendo por objeto alguns cenários da realidade da cidade de Braga, na atualidade.

Porém, a cidade de Braga, não foi considerada, como um caso de estudo a partir do qual se sustenta o discurso e os argumentos desta tese. A cidade não é abordada pelas especificidades históricas, sociais e espaciais dos seus lugares, mas pelas generalidades que fazem das fotografias de *todos os sítios*, na cidade de Braga, pontos de interceção com outras cidades e paisagens.

Enquanto documentos, as fotografias apresentam estas relações cuja presente discussão escrita pretende informar e desenvolver. Elas olham, por exemplo, para certos espaços da cidade através de elementos que nascem desse encontro furtivo entre a camera e o lugar, sem que esse lugar pertença a uma qualquer lógica organizativa ou simbólica da cidade: *os sítios*. *Os sítios* são lugares não-precisos que pertencem ao carácter mais rotineiro do quotidiano da cidade: estradas, baldios, portas, armazéns, etc.

Demonstrando uma postura descritiva e informativa perante as formas dos objetos que constituem o sujeito fotográfico, as fotografias procuram indiciar os aspetos e as escalas mais díspares na construção e na apropriação destes lugares. O argumento escrito, por sua vez, não aparece para ilustrar ou especular sobre esses lugares, essas construções ou apropriações, mas para explorar as hipóteses de reconhecimento e inscrição das fotografias seja no panorama contemporâneo da paisagem desta cidade, mas, também, das questões levantadas pela própria interação entre paisagem, fotografia e um hipotético espectador.

Neste sentido, emergem, com alguma preponderância, as questões relacionadas com *o fragmento* e *a proximidade*. *O fragmento* surge enquanto hipótese inevitável do ato representativo: as fotografias só conseguem apreender uma determinada realidade através dos fragmentos que a compõem - lugares, objetos, indivíduos - e, ao mesmo tempo, apresenta-la como coleção de fragmentos, tal como as sequências que se apresentam nesta tese. Paralelamente, assumir que a postura perante a paisagem se trata se uma posição de proximidade, nutre a prática fotográfica de intenções próprias de relacionamento, ao mesmo tempo que procura, em cada lugar, a relação específica que o torna em *sítio*.



0.1 Braga, 1938. Fotografia Aérea. Autor desconhecido. (fonte: Centro de Estudos da Escola de Arquitetura Artes e Design da Universidade do Minho).

A fotografia é centrada nos lugares e terrenos localizados a norte do casco medieval da cidade, com o Norte orientado-se para a parte superior da fotografia. Nota-se a relevância de quatro vias, importantes na comunicação com o Alto Minho e a Galiza, e de uma grande área dividida por parcelas agrícolas em plena produção. No quadrante inferior direito é ainda possível observar o desenvolvimento da construção da atual Avenida da Liberdade (anteriormente Av. Marechal Gomes da Costa/Rua da Água), desembocando no atual Estádio 1º de Maio, então Estádio 28 de Maio, também em construção.)

Inversamente, o distanciamento, normalmente associado às *vistas da paisagem*, parece um elemento recorrente, por vezes redundante na interação com a paisagem, como se esta fosse inteligível apenas através da longinquidade e da evocação de um sentido, falacioso, de domínio abrangente sobre algo que é, aparentemente, *infinito*. Tal como os *fragmentos*, também a *proximidade* permite desconstruir este equívoco, para informar as relações com a paisagem a partir do olhar que se *aproxima*, que *assedia* e *aprofunda*. Isto é: um olhar que *está dentro* e informa, contrariamente ao *estar fora* e ao um olhar que especula e fantasia.³

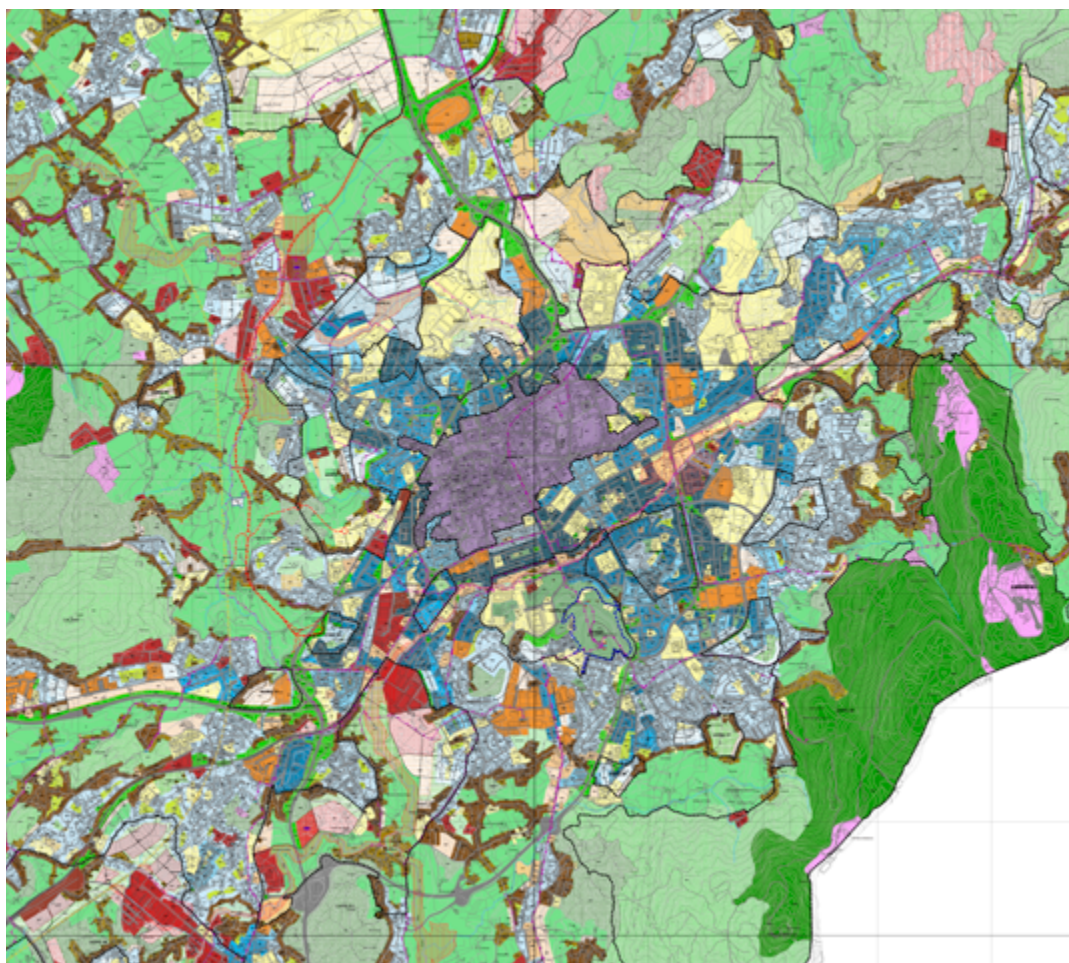
As fotografias foram realizadas entre 2018 e 2020, ao longo dos diversos meses do ano, dentro dos limites, e imediações, da área designada pelo Plano Diretor Municipal como *Centro Histórico*. Esta designação serve apenas como moldura virtual para os lugares fotografados, não tendo estabelecido qualquer tipo de orientação de ordem temática. No entanto, mediante esta circunstância, as fotografias de *todos os sítios* não deixam de permitir as questões: qual é o *centro*? O que é o *histórico*?⁴

Braga, como muitas outras cidades da realidade nacional, é o produto de muitos séculos de assentamentos e ocupações. Os dados atuais descrevem um arco temporal com mais de dois milénios, situando a origem desses assentamentos no período visigótico e na cultura castreja. Nos séculos subsequentes à romanização da Península Ibérica, a cidade desenvolve a sua preponderância e a sua coroação como *Bracara Augusta*, *capital do reino da Gaellecia*. Deste período histórico, mas, fundamentalmente, a partir das relações religiosas que se viriam a desenvolver com a implantação da Igreja Católica-Romana, a cidade de Braga incorpora um conjunto de relações sociais e culturais ainda marcantes na sua realidade física e virtual.⁵

Da Roma Portuguesa à Cidade do Barroco, passando pela *Cidade dos Arcebispos* e pela *Cidade dos Três P's*, a história do desenvolvimento urbano, social e cultural de Braga

³ A ideia de *Paisagem Próxima* vem no seguimento dos temas debatidos por Marta Labastida em ‘El Paisaje Próximo. Fragmentos del Vale do Ave’: “This thesis concerns the proximity as an alternative to reveal opportunities on the contemporary territory, proposing the definition of *Close Landscape* as a process and instrument that links the place and the project.” Em Marta Labastida JUAN, ‘El Paisaje Próximo. Fragmentos Del Vale Do Ave’ (Universidade do Minho, 2013). p.10.

⁴ Uma reflexão pertinente, para este trabalho, no sentido da crítica à transformação dos denominados *centros-históricos* das cidades portuguesas e na sua relação com as necessidades urbanas atuais, aparece na obra de Nuno Portas. Em “Velhos Centros Vidas Novas,” particularmente, o urbanista fala de uma *política de conservação ativa*: “Num sentido global, a reabilitação de cidades consiste na renovação contínua das estruturas existentes, na construção, passo a passo e no desenvolvimento das suas potencialidades encontrando para cada caso a solução mais adequada e não uma solução genérica



0.2 Braga - [extrato] Concelho, 2017. Planta de Ordenamento e Classificação do Solo do Plano Diretor Municipal de Braga. (Fonte: Câmara Municipal de Braga).

As manchas verdes correspondem aos solos rurais “Agrícolas” ou “Florestais,” ou urbanos de “Espaços Verdes.” As manchas azuis e castanhas correspondem a espaços residenciais de alta ou baixa densidade. A mancha violeta, ao centro, corresponde ao “Centro Histórico.”

preconcebida. Em Nuno PORTAS, ‘Velhos Centros Vidas Novas’ em, Nuno PORTAS, *Os Tempos das Formas*, vol.1: *A Cidade Feita e Refeita* (Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005), pp. 155-70. [Esta referência surge por sugestão do arguente desta tese, o Professor Pedro Bandeira, por ocasião da sua defesa, no dia 3 de dezembro de 2021. Porto, Universidade Católica Portuguesa.

⁵ Para uma leitura mais aprofundada sobre o período romano da cidade de Braga, ver: Jorge Manuel Pinto RIBEIRO and Maria Manuela MARTINS, ‘A Construção Em Bracara Augusta. O Processo Construtivo No Quotidiano de Uma Cidade: Os Agentes e Os Artesãos’, *Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos*, 6, 2015, 73–87. Sobre o período Barroco, ver: Miguel Sopas BANDEIRA, ‘D. Diogo de Sousa, o Urbanista: Leituras e Texturas de Uma Cidade Refundada’, *Bracara Augusta*, 2000, 19–58.

tem mostrado, recorrentemente, várias formas de reciclar uma alegada preponderância territorial enquanto se perpetuam os mecanismos de exercício de poder.

A *Diocese de Braga*, instituição com a raiz da sua designação ainda do período romano, prevalece como o principal proprietário da cidade, excluindo o domínio do município. Entre outras coisas, isto significa que um só proprietário detém uma parte considerável do território do concelho, exercendo o poder sobre o seu desígnio; algo que faz com relativa independência dos poderes municipais e dos seus instrumentos de gestão territorial, nomeadamente do P.D.M.⁶

A noção da transversalidade destes assuntos, entre processo histórico e contemporaneidade, são da maior importância para as fotografias de *todos os sítios*. Como referido, com *todos os sítios* pretende-se criar uma imagem alegórica da paisagem contemporânea, partindo das especificidades que surgem do encontro entre os lugares e a fotografia, na cidade de Braga. Ter presente o peso histórico da cidade pode servir para decifrar e compreender algumas das fotografias. A postura é, no entanto, crítica, pois é sempre colocada na perspetiva da realização destas fotografias: as fotografias encontram *nos sítios* a possibilidades de se constituírem como mapas da transversalidade espacial e histórica que rege a cidade.

Os três capítulos em que as fotografias se organizam pretende revelar isso mesmo. Cada capítulo dispõe de uma sequência onde séries de lugares e espaços se vão misturando diálogo. As séries apresentam uma composição entre tipos distintos de espaços, por exemplo: bairros, estradas, becos, armazéns, estaleiros. Este tipo de categorização tem por intuito remeter os espaços fotografados a uma condição generalista da sua existência, pois, “bairros, estradas, becos, etc.” são parte da realidade espacial e paisagística de todas as cidades

O argumento escrito desenvolve-se em dois capítulos que intercalam as séries de fotografias, incitando ao cruzamento de realidades e argumentos. Estes capítulos organizam um raciocínio dividido em duas matérias principais: o desenvolvimento de uma definição de paisagem a partir da realidade de *todos os sítios*, no primeiro capítulo e, no segundo, a discussão dos paradigmas visuais que informam as fotografias, nomeadamente, aqueles que discutem assuntos relativos à paisagem.

⁶ <https://www.pressminho.pt/bragapeticacao-contra-construcao-continente-da-rua-25-de-abril-acusa-ricardo-rio-de-grave-ofensa-aos-cidadaos/> (acedido às 16:10 do dia 23 de mar. de 21).

O primeiro capítulo, “Os Sítios na Paisagem,” posiciona a ideia de *sítios* a partir de conceitos mais abrangentes e convencionais como *espaço, lugar e paisagem*. Procura-se, num texto tripartido, definir a ideia de *sítio* a partir de alguns aspectos particulares de textos de W.J.T. Mitchell, Henri Lefebvre e Deborah Bright.

A primeira parte, “Paisagem e Construção,” sustenta-se nas qualidades, atribuídas por Mitchell, em “Imperial Landscape,”⁷ à paisagem. O autor define a ideia de “paisagem como construção cultural,” que, na orientação desta tese aparece como uma ideia de base. Neste sentido, *os sítios*, definem-se como um produto de um determinado tecido cultural e social. Este tecido, por sua vez, tem as mesmas implicações na produção dos lugares enquanto realidade física e material, e no modelo de visão que os representa, ou seja, nas fotografias, ou seja, na sua realidade virtual da memória e do imaginário.

Na segunda parte do capítulo, “Espaço e Prática Social,” discute-se a construção dos *sítios* a partir do conceito de *espaço-lugar-paisagem*, também de Mitchell, e das três dimensões espaciais que Henri Lefebvre descreve em *The Production of Space*:⁸ *espaços concebido-vivido-percebido*. Ambos os teóricos consideram, na junção de cada uma das suas três dimensões, a unidade sintática, teórica, para traduzir as concretizações e aspirações de uma cultura ou sociedade em termos de construção do espaço. Através destas noções experimenta-se destacar as propriedades, tal como as unidades tripartidas de Mitchell e Lefebvre, *físicas, mentais e sociais de todos os sítios*.

Por fim, em “Fotografia e Paisagem,” regressa-se ao tema da ideia de Paisagem, desta vez ancorado numa perspectiva da História e Teoria da Fotografia. Seguindo os assuntos debatidos por Deborah Bright, em “From Mother Nature to Marlboro Men,”⁹ o argumento expande a ideia de Paisagem para integrar as implicações do desenvolvimento das tecnologias de fotografia em massa na exploração de uma imagem objetificada da Paisagem. Através desta realidade tentam-se contrapor as tentativas, das fotografias de *todos os sítios*, de olhar para a Paisagem como elemento operativo na transformação do território, com o tipo de considerações que sustentam um suposto

⁷ W.J.T. MITCHELL, ‘Imperial Landscape’, in *Landscape and Power*, ed. by W.J.T. Mitchell (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), pp. 5–34.

⁸ Henri LEFEBVRE, *The Production of Space [1971]* (Oxford: Blackwell Publishing, 1991).

⁹ Deborah BRIGHT, ‘Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography’, in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. by Richard BOLTON (Cambridge, Londres: The MIT Press, 1996), pp. 124–43.

valor transcendental dessa Paisagem e da sua relação com a Natureza. Num processo que se pode considerar dialético, procura-se mostrar como a Fotografia contribuiu, e contribui, amplamente para o consumo massificado de uma Paisagem mitificada e objetificada para fins comerciais.

Por outro lado, *todos os sítios* foca-se em lugares que, dentro da teia de práticas, políticas e interesses económicos que marcam os polos ditos centrais de cidades como Braga, aparecem desvalidos e marginais, não deixando, no entanto, de ser específicos e pertinentes na paisagem contemporânea. Muitos destes *sítios* são lugares de rápidas transições, associados à construção e aos seus trabalhadores. São por isso espaços bastante prolíferos em marcas e sinais: um palimpsesto¹⁰ de histórias curtas, recentes, efémeras e anónimas.

Continuando a discussão do primeiro capítulo, o segundo capítulo escrito abre o argumento sobre a representação fotográfica da paisagem ao trabalho de três fotógrafos: Eugène Atget, Walker Evans e Guido Guidi. Em “Os Sítios nas Imagens,” o objetivo é analisar aspetos particulares da obra destes fotógrafos como pontos de vista críticos para o desenvolvimento do trabalho fotográfico realizado em *todos os sítios*. A cada um corresponde um determinado modo de fotografar e, desta forma, construir Paisagem, pertencendo, no entanto, a realidades geográficas e temporais muito distintas: Atget, Paris, finais do século XIX e início de XX; Evans, América, Costa Este, década de 1930; Guidi, Itália – Emília-Romana e Veneto, desde a década de 70 até à atualidade.

O segundo capítulo orienta a sua discussão para as questões empíricas levantadas pelas fotografias desta tese, usando o exemplo destes fotógrafos como forma de contextualização. Esse é, no entanto, um exercício de natureza crítica e orientado para questões específicas das fotografias realizadas.

Na primeira parte, “Fotografia e Documento,” olha-se para a obra de Atget a partir de alguns aspetos focados por Molly Nesbit em *Atget's Seven Albums*.¹¹ A historiadora expõe um conjunto de relações particulares do trabalho do fotógrafo que deixa em aberto

¹⁰ Segundo definição de André Corboz: “El territorio, sobrecargado como está de numerosas huellas y lecturas pasadas, se parece más a un palimpsesto. (...) Cada territorio es unico, de ahí la necesidad de ‘reciclar,’ de raspar una vez más (pero con el mayor cuidado si es posible) el viejo texto que los hombres han inscrito sobre el reemplazable material de los suelos, a fin de depositar uno nuevo que responda a las necesidades de hoy, antes de ser a su vez revocado.” André CORBOZ, ‘El Territorio Como Palimpsesto’, in *Lo Urbano En 20 Autores Contemporáneos* (Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2004), pp. 25–34. p.34.

a categorização da sua obra. Ora como artista-génio, tal como defendido pelas publicações e exposições que relacionam Berenice Abbott,¹² John Szarkowsky e o MoMA,¹³ ora como *puro* fotógrafo documental, na linhagem de Timothy O’Sullivan, tal como defendido por Rosalind Krauss,¹⁴ o facto é que a obra de Atget sempre conseguiu *funcionar* em vários círculos. Atget fazia-o deliberadamente, defendendo que as suas fotografias eram “apenas documentos.” É, de facto, na questão do documento que esta tese se foca. Em *todos os sítios* procura-se demonstrar que à prática fotográfica está inerente uma determinada forma de produção discursiva que participa na realização das fotografias e nos meios em que estas circulam. Na produção de documentos, todas estas hipóteses se consideram, desde a escolha do sujeito fotográfico, do ponto de vista ou dos meios de exposição.

O caso de Atget permanece paradigmático nestes aspetos pois, tal como demonstra Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*¹⁵ e em *Paris Capital do Século XIX*,¹⁶ à forma de Atget fotografar está inerente uma vontade de inscrever o processo histórico, do ponto de vista materialista, com a sua própria maneira de observar e representar. O que fotografava, como fotografava e como trabalhava o seu arquivo e a sua clientela, considera-se como um significado político que ultrapassa qualquer mitificação formalista ou do mero criador de documentos: o que se discute é a possibilidade de ser *autor*.

Para enquadrar a discussão em torno das fotografias de *todos os sítios*, em função da prática documental de fotografia, alguns dos conceitos definidos por David Bate em *Photography: The Key Concepts*,¹⁷ deverão ser tidos em conta.

¹¹ Molly NESBIT, *Atget's Seven Albums* (New Haven: Yale University Press, 1992).

¹² Eugène ATGET and Berenice ABBOTT, *Photographe de Paris [1930]* (Nova Iorque: Errata Editions, 2008).

¹³ Eugène ATGET, Maria Moris HAMBOURG, and John SZARKOWSKI, *The Work of Atget, Vol. I: Old France* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1981); Eugène ATGET, Maria Moris HAMBOURG, and John SZARKOWSKI, *The Work of Atget, Vol. II: The Art of Old Paris* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1982); Eugène ATGET, Maria Moris HAMBOURG, and John SZARKOWSKI, *The Work of Atget, Vol. III: The Ancient Régime* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1983); Eugène ATGET, Maria Moris HAMBOURG, and John SZARKOWSKI, *The Work of Atget, Vol. IV: Modern Times* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1984).

¹⁴ Rosalind KRAUSS, ‘Os Espaços Discursivos Da Fotografia’, in *O Fotográfico* (Barcelona: GG, 2013), pp. 40–59.

¹⁵ Walter BENJAMIN, ‘A Obra de Arte Na Era Da Sua Reprodutibilidade Técnica [1936-39]’, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), pp. 59–96.

¹⁶ BENJAMIN, ‘Paris, Capital Do Século XIX [1935]’.

Bate localiza o desenvolvimento da fotografia documental, enquanto prática, com certos padrões no período após a I Guerra Mundial, separando a sua prática quer da fotografia artística quer da fotografia comercial. A fotografia documental nutria-se de uma função primordial, a *função de informar*:

“Nem arte, nem publicidade, o documental partia da ideia da informação enquanto educação criativa sobre a vida em si mesma. O documental apontava para a apresentação, informal, da vida quotidiana de pessoas ordinárias a outras pessoas ordinárias.”¹⁸

Apesar das diferentes tendências que se viriam a verificar na prática documental, Bate define um conjunto de pressupostos essenciais para a compreensão dos seus padrões: a prática autoral o controlo editorial e a dimensão social e política.

Por “controlo editorial,” Bate caracteriza as circunstâncias que definiam os meios de circulação das fotografias e a sua implicação na definição discursiva: aos significados da fotografia está implícita uma determinada lógica, ou *controlo*, que os circunscreve determinadamente:

“As imagens podiam ser organizadas para indicar sentido e significado (...); as imagens eram organizadas *espacialmente* para construir um efeito de narrativa, reforçada por legendas, um título e um texto introdutório.”¹⁸

Bate nota, ainda, que os critérios do controlo editorial, ultrapassavam, quase sempre, o domínio do fotógrafo, sendo, inversamente, exercido pelas instituições que encomendavam o trabalho, como no caso de jornais e revistas:

“O controlo editorial é o assunto chave e o conflito entre fotógrafo e editor sobre o significado fotográfico mantém-se extremamente relevante para a fotografia documental da atualidade.”¹⁹

¹⁷ BATE. *Photography: The Key Concepts*. (Oxford e Nova Iorque: Berg, 2009)

¹⁸ “Neither art nor advertising, documentary drew on the idea of information as a creative education about actuality, life itself. Documentary aimed to show, in an informal way, the everyday lives of ordinary people to other ordinary people.” BATE. *Ibid.* p.45.

¹⁹ “Pictures could be organized to indicate their significance and meaning (...); pictures were organized *spatially* to construct a narrative effect, reinforced by basic written captions, an introductory text and title.” BATE. *Ibid.* p.46

A questão do documental é, ainda, expandida pela caracterização de Marta Rosler em *In, Around and Afterthoughts (On Documentary Photography)*,²⁰ a propósito da fotografia documental na América, nos anos 20 e 30. Rosler aponta para essa realidade enquanto linguagem e ferramenta adotada pelas instituições capitalistas e liberais, governamentais e privadas, para exaltar sentimentos de prosperidade numa América depredada pela crise econômica de 1929. Numa mistura entre sentimentalismo nacionalista e esperança progressista, as imagens das fotografias documentais deste período, procuravam, através de revistas e jornais, curvar a opinião pública a favor dos planos governamentais de intervenção econômica decorrentes do *New Deal*.

O foco é, no entanto, o mesmo entre as derivações da fotografia documental: a sua dimensão social.

“Todos estes usos da fotografia eram concebidos como documental *social*, apontando para a representação das pessoas no mundo real, seja público ou privado, no trabalho, em casa, ou qualquer outro lugar. O documental *social* tratava, enfaticamente, a experiência social.”²¹

Esta é a moldura disciplinar como que se olha para o trabalho de Walker Evans, na segunda parte do segundo capítulo escrito: “Fragmentos e Sequência.” Através de *American Photographs*, expande-se a noção de documento fotográfico para as suas possibilidades de construção de uma narrativa. Este trabalho seminal de Evans é um exemplo que, dentro de uma determinada lógica da imagem fotográfica documental na sociedade americana, tal como refere Marta Rosler, se destaca, por uma postura crítica perante a realidade fotografada através de um modo próprio de construir essas narrativas e, ulteriormente, as exposições e publicações que acompanhavam as suas fotografias.

²⁰ “Editorial control is the key issue and the conflict between photographer and editor over photographic meaning remains highly relevant for documentary photography today (...).” BATE. *Photography: The Key Concepts*. p.46

²¹ Marta ROSLER, ‘In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography) [1981]’, in *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* (Cambridge, Londres: The MIT Press e International Center of Photography, 2004), pp. 152–206.

²² “All these uses of photography were conceived as *social* documentary, aimed at the depiction of the real world with people in it, whether in public or private, at work, at home or wherever. Social documentary was emphatically about social experience.” BATE. *Ibid.* p.49.

Por fim, na terceira parte do capítulo, discutem-se certos aspetos da obra de Guido Guidi. Tendo presentes tanto as propriedades políticas e sociais da fotografia enquanto documento, mas também a diversidade de significados que lhe podem estar implícitos, a obra do fotógrafo italiano aparece como um exemplo de proximidade e contemporaneidade conceptual. A aproximação faz-se a partir de *Per Strada*²³ e começa por se focar na relação concreta do fotógrafo com o território. Esta relação expõe-se a partir de um determinado estágio da História da Cidade, isto é, das características próprias das cidades na transição entre os séculos XX e XXI. Através da noção de *periferia*, que o próprio fotógrafo refere, procura-se uma harmonia material entre a condição específica das *periferias* que fotografa e as fotografias que produz, uma relação que Guidi sintetiza na expressão *perspetiva accidental*.

O trabalho de Guidi tem uma preponderância, nesta tese, que o estudo de Atget ou de Evans não tem, principalmente devido à proximidade temporal e cultural de Guidi para *todos os sítios*.

Em 2011, a propósito da minha frequência do programa Erasmus em Veneza, no IUAV, tive a oportunidade de frequentar o curso que Guidi lecionava nessa universidade: *Laboratorio per la Fotografia*. Há 10 anos atrás não olhava para o meu trabalho fotográfico com a seriedade que olho hoje. Estava naquele curso como estudante de arquitetura e foi essa circunstância que fez despertar o meu interesse na obra de Guidi: de muitas formas, a abordagem construída pelo fotógrafo nas suas aulas e no exercício que propunha iam de encontro às minhas inquietações face à arquitetura e à paisagem, mas, também, às possibilidades que a fotografia trazia à sua interpretação.

Guido Guidi tem sido um autor que tenho acompanhado desde então, seja no aprofundamento das questões que dizem respeito ao seu trabalho, seja nas relações que estabelece com o trabalho de outros fotógrafos, tal como o caso de Atget e de Evans.

A tese encerra sem conclusões, mas um texto final tece algumas considerações práticas sobre a realização e exposição das fotografias. Aspetos empíricos que correspondem à seleção dos *sítios*, às formas de envolvimento e aproximação que a fotografia proporcionou e às lógicas sequenciais e narrativas em que são apresentadas. Estes últimos pará-

²³ Guido GUIDI, *Per Strada* (Londres: Mack Books, 2018).



0.3 Braga, c.1870. Vista da cidade a partir da torre sineira da Igreja de S. Vicente. Autor desconhecido. (fonte: Facebook Memória de Braga – Roteiro Histórico e Monumental).

Em primeiro plano pode-se visualizar a Rua de S. Vicente, desenvolvendo-se até ao atual Largo dos Penedos. Também se pode verificar a preponderância vegetal na ocupação dos logradouros, no interior do quarteirão. Ao fundo, demarcam-se as torres sineiras das diversas igrejas do casco medieval da cidade.

grafos, mais do que impor uma síntese forçada aos temas tratados e aos discursos implícitos às fotografias, pretendem completar os argumentos defendidos ao longo da tese, com informações relativas ao processo de desenvolvimento desses argumentos.

As fotografias de *todos os sítios* foram realizadas sob a possibilidade de poderem incorporar várias interpretações, forçar uma conclusão seria contraditório e restritivo: o único sentido de persuasão a que esta tese se poderá ligar será o de que, de facto, reside na fotografia de paisagem a oportunidade e a operatividade de informar, desvendar e inscrever a causa pública e social e, assim, construir cultural e criticamente Paisagem.

Por último, interessa revelar a importância de alguns assuntos da obra de Walter Benjamin para o desenvolvimento da discussão em torno das fotografias de *todos os sítios*. Alguns dos assuntos debatidos nesta tese pretendem rebater, para as questões que envolvem as paisagem, os lugares e o espaço, o cunho que Walter Benjamin inscreve na produção artística, fundamentalmente, a partir de três textos fundamentais: *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*,²⁴ *Pequena História da Fotografia*²⁵ e *O Autor Como Produtor*.²⁶

Ambos os textos confluem nas alterações de paradigma na produção artística a partir do desenvolvimento das técnicas de reprodução. Neste contexto, a fotografia surge como *nova disciplina*, onde um *novo* tipo de artista e um *novo* tipo de técnico se fundem para formar uma posição tão cara à realidade do século XX e da contemporaneidade: a posição de *autor*.

Tais assuntos têm por base uma conceção social, cultural e histórica que, embora também desenvolvida por Benjamin em diversos textos, surge na continuidade da fundação do pensamento sobre o materialismo histórico de Karl Marx e Friedrich Engels.

O materialismo histórico é, como explica Marx, “o modo de produção material que condiciona o processo da vida social, política e espiritual. Não é a consciência dos homens

²³ BENJAMIN, ‘A Obra de Arte Na Era Da Sua Reprodutibilidade Técnica [1936-39]’.

²⁴ Walter BENJAMIN, ‘Pequena História Da Fotografia [1931]’, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), pp. 97–114.

²⁵ Walter BENJAMIN, ‘O Autor Como Produtor [1934]’, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), pp. 115–30.

que determina o seu ser, mas inversamente, o seu ser social que determina a sua consciência.”²⁷

E, como, completa Engels: “Segundo a concepção materialista da história, o momento em última instância determinante, na história, é a produção e reprodução da vida real. (...) A situação económica é a base, mas os diversos momentos da superestrutura (...) exercem também a sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam em muitos casos preponderantemente a forma delas.”²⁸

Já numa perspetiva de análise materialista, da produção cultural e artística decorrente do século XX, Benjamin desenvolve: “O tratamento dialético (...) não chega a nenhuma conclusão com as coisas isoladas e rígidas: obra, romance, livro. Tem de as considerar nos contextos sociais, vivos. (...) As relações sociais são, como sabemos, condicionadas por relações produtivas. E quando uma obra abordada pela crítica materialista, esta punha-se a questão de saber em que medida essa obra se relacionava com as relações sociais produtivas da época.”²⁹

Com estas orientações, as hipóteses de construir paisagem através das fotografias de *todos os sítios*, desenham-se mediante uma função mediadora e propositiva, que pretende conduzir ao estudo da paisagem o propósito de agir conscientemente no curso do seu desenvolvimento.

²⁶ Karl Marx, *Para a crítica da economia política* [1859], citado por Eduardo CHITAS, ‘Acerca Do Materialismo Histórico’, *O Militante*, 264. Maio/Junho (2003).

²⁷ Friedrich Engels, ‘Carta a Ernest Bloch’ [1890], citado por CHITAS. *Op. cit.*

²⁸ BENJAMIN, ‘O Autor Como Produtor [1934]’. p.117



0.4. Braga, 2017. Ortofotomapa construído a partir de imagens do Google Maps. Zona norte da cidade englobando também o casco medieval, em baixo, ao centro. A linha tracejada indicam as áreas onde se realizaram as fotografias.

Glossário*

Armazém

s. m. (Do antigo *almazém*, do hispano-árabe *al-makhazan* ‘celeiro’). 1. Edifício de grandes dimensões ou um em seu compartimento onde se arrecadam mercadorias, mantimentos, munições... 2. Estabelecimento comercial que vende, em geral, a grosso. 3. Grande estabelecimento comercial, com várias secções de venda para artigos variados.

Bairro

s. m. (Do árabe *barrî* ‘exterior’, ‘arrabal’). 1. *Desusado* Parte de uma cidade ou vila... que compreende uma área habitada por pessoas da mesma origem, da mesma profissão ou da mesma classe. 2. Área administrativa ou fiscal em que estão divididas as cidades de Lisboa e Porto. 3. Conjunto habitacional com homogeneidade e características próprias, dentro de uma povoação. 4. Conjunto de pessoas que habitam no bairro.

Beco

s. m. (Talvez de *via* + suf. *-eco*). Rua estreita e curta que às vezes não tem saída.

Desaterro

s. m. (Derivado regressivo de *desaterrar*). 1. Ação ou resultado de desaterrar. 2. Operação de remoção de terra para desobstrução ou terraplanagem. 3. Terreno que se aplanou, que se desaterrou. 4. Escavação de grandes dimensões.

Estaleiro

s. m. (Do castelhano *astillero*, com base no latim tardio *astella*, diminutivo de *astula* ‘estilha’). 1. *Náutica* Lugar onde se constroem os navios. 2. *Náutica* Armação que sustem o navio que está a ser construído. 3. Local onde operários, técnicos... trabalham numa mesma obra.

* Definições segundo AA.VV., *Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea* (Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, Verbo, 2001).

Estrada

s. f. (Do latim *strada*). 1. Caminho com revestimento suficientemente resistente de modo a permitir a circulação de veículos. 2. Qualquer via por onde podem seguir pessoas, animais ou veículos. 3. Maneira de proceder ou modo de ser; modo de vida ou meio para alcançar um fim. 4. Desenvolvimento progressivo; evolução, marcha, andamento.

Fragmento

s. m. (Do latim *fragmentum*). 1. Cada um dos pedaços de uma coisa que se partiu, que se fragmentou. 2. Parte de um todo. 3. O que resta de uma obra artística ou literária que se perdeu na sua maior parte. 4. Parte de uma obra que esta inacabada ou incompleta. 5. Parte ou excerto de um livro, de um discurso, de uma obra musical.

Paisagem

s. f. (Do francês *paysage*). 1. Extensão de terreno abarcada pelo campo de visão constituindo um quadro panorâmico. 2. Género pictórico ou literário que se caracteriza pela representação descritiva de cenários campestres e naturais. 3. Pintura, gravura, desenho ou descrição literária que representa de forma sugestiva cenários externos, evocativos de realidades naturais ou construídas pelo homem, ou internos, evocativos de um estado de espírito.

Porta

s. f. (Do latim *porta*). 1. Abertura retangular, feita ao nível do pavimento numa parede ou numa divisória, de modo a permitir entrar ou sair de um compartimento ou de um edifício. 2. Peça retangular, geralmente em madeira, de metal ou de vidro, que se desloca de modo a vedar ou a permitir a passagem entre espaços isolados por uma divisória ou uma parede.

Praça

s. f. (Do latim *platia*). 1. Local público, amplo, cercado de edificios onde habitualmente desembocam diversas ruas. 2. Local onde se vendem frutas, hortaliças, carne peixe e outros alimentos. Aprox. *Mercado* 3. Construção que possui um espaço central circular, onde decorrem certos espetáculos, circundado de bancadas em anfiteatro. Aprox. *Circo*. 4. Conjunto de casas comerciais ou de todos os negociantes de uma cidade; cidade onde funciona uma bolsa de valores ou mercadorias.

Oficina

s. f. (Do latim *officina*). 1. Local equipado com instrumentos ou máquinas, onde se fabricam ou consertam objetos, aparelhos; local onde se exerce um ofício. 2. Local onde se consertam veículos automóveis. 3. Local onde se preparam e guardam produtos farmacêuticos, medicamentos; laboratório. 4. Parte da fábrica onde se situam os maquinismos, onde se encontram os instrumentos. 5. Parte de uma igreja, de um convento..., que serve de cozinha, refeitório, despensa, ou se destina a trabalhos mecânicos ou industriais. 6. Local onde se operam grandes transformações.

Reabilitação

s. f. (De *reabilitar* + sufixo de *-ação*). 1. Ação ou resultado de reabilitar ou de se reabilitar 2. Recuperação ou restituição da confiança, do crédito, da estima, da consideração. 3. Faculdade de regenerar ou recuperar de uma debilidade física, social. 4. Restabelecimento do crédito de um comerciante falido, após o pagamento das dívidas.

Sítio¹

s. m. (Talvez do latim *situs* ‘posição’). 1. Parte determinada de um espaço, de uma zona. Determinada povoação, localidade. 3. Determinada região, zona do país. 4. Espaço normalmente visitado por muita gente.

Sítio² *s. m.* (De origem obscura). 1. Ação ou resultado de sitiar. 2. *Militar* Bloqueio de contingente, de um local, para tomar de assalto, impedir a fuga de tropas, de pessoas... *estado de sítio*.

Vacante

adj. m. e f. (Do latim *vacans*, *-antis*, particípio presente de *vacare* ‘estar vago’). 1. Que não tem titular. 2. Que não está ocupado, preenchido. 3. *Direito* Que não tem dono, proprietário.

Fragmentos

1. DESATERRO, ESTALEIRO



1.1



1.2





1.4



1.5



1.6



1.7



1.8



1.9



1.10



1.11



1.12



1.13



1.14



1.15



1.16



1.17



1.18



1.19



1.20



1.21



1.22

Legendas

- 1.1. Desaterro, S. Vicente. 12-1/2-20190202.
- 1.2. Desaterro, S. Vicente. 2-1/2-20190202.
- 1.3. Vista, S. Vicente. 10-1/1-20200400.
- 1.4. Desaterro, S. Vicente. 2-2/2-20190202.
- 1.5. Desaterro, S. Vicente. 10-2/2-20190202.
- 1.6. Desaterro, S. Vicente. 11-2/2-20190202.
- 1.7. Vista, Igreja de S. Vicente. 1-1/1-20190611.
- 1.8. Desaterro, S. Vicente. 18-1/1-20190224.
- 1.9. Desaterro, S. Vicente. 3-1/2-20190224.
- 1.10. Manuel. 5-2/5-20190430.
- 1.11. Estaleiro, S. Vicente. 2-1/4-20190317.
- 1.12. Estaleiro, S. Vicente. 5-1/4-20190317.
- 1.13. Estaleiro, S. Vicente. 2-3/4-20190317.
- 1.14. Estaleiro, S. Vicente. 7-3/4-20190317.
- 1.15. Estaleiro, S. Vicente. 4-2/4-20190317.
- 1.16. Estaleiro, S. Vicente. 7-3/3-20190511.
- 1.17. Estaleiro, S. Vicente. 7-4/4-20190317.
- 1.18. Estaleiro, S. Vicente. 2-4/4-20190317.
- 1.19. Estaleiro, S. Vicente. 12-1/3-20190324.
- 1.20. Estaleiro, S. Vicente. 7-2/3-20190324.
- 1.21. Estaleiro, S. Vicente. 6-2/3-20190324.
- 1.22. Desaterro, S. Vicente. 10-3/3-20190324.

2. OS SÍTIOS NA PAISAGEM

2. Os Sítios na Paisagem

Sítio (1) s. m. (Talvez do latim situs 'posição').

1. Parte determinada de um espaço, de uma zona.

Determinada povoação, localidade. 3. Determinada região, zona do país. 4. Espaço normalmente visitado por muita gente.

Sítio (2) s. m. (De origem obscura). 1. Ação ou resultado de sitiar.

2. Militar Bloqueio de contingente, de um local, para tomar de assalto, impedir a fuga de tropas, de pessoas... estado de sítio.³⁰

A aplicação do termo sítio, no contexto desta tese, pretende aludir a um carácter diferenciador face às denominações mais comuns do estudo do espaço, tais como *o lugar*, *a paisagem* ou, mesmo, *o espaço*. *O sítio* nasce do encontro entre um determinado lugar e a camera fotográfica conferindo-lhe, primeiramente, essa condição física e geográfica de um local mas, e ao mesmo tempo, um domínio que lhe transcende e que é de ordem mental e do imaginário: um carácter mais obscuro ou sombrio, que age como sentido crítico a esses lugares, perfeitamente imbuídos na realidade quotidiana dos indivíduos mas que não são reconhecidos enquanto tal.

Neste primeiro capítulo teórico procura-se a definição e posicionamento *dos sítios* no estudo mais abrangente sobre a paisagem. Inicialmente promove-se uma leitura específica sobre a definição de Paisagem e as suas possibilidades enquanto processo de construção cultural e social. A partir desta hipótese procura-se, no estudo e na definição crítica de *espaço*, *paisagem* e *lugar*, uma posição para *os sítios*. Estes três domínios correspondem a objetos cujo estudo se encontra mais aprofundado pela literatura académica da área, permitindo, por sua vez, afinar as condições para o revelar dos *sítios* nas fotografias realizadas. Por fim, afunila-se a informação daqueles domínios e dos *sítios* para a sua relação com fenómenos e fases particulares do desenvolvimento das fotografias de paisagem.

³⁰ AA.VV., *Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea* (Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, Verbo, 2001).

Paisagem, *per se*, é um termo cuja utilização carece também de um enquadramento teórico, dada a multiplicidade de significados que lhe estão agregados. A grande maioria desses significados está, ainda, dependente de dados e de noções que lhe incumbem um carácter universalizante e iconográfico, decorrente da tradição pictórica de paisagem dos séculos XVII e XVIII. Como resultado desta tradição, o estudo da paisagem manteve-se circunscrito aos domínios da história da arte, em detrimento da preponderância do estudo sobre o espaço nas suas formações biológicas e antropológicas.

Os objetivos deste capítulo passam por, através *dos sítios*, compreender que a Paisagem pode ser um meio de interpretação ativa no reconhecimento de uma determinada dinâmica social e cultural, admitindo que, para além dos domínios mais abstratos do *espaço* ou mais concretos do *lugar*, existe um nível mental e cultural que se lhes sobrepõe. Neste contexto, a fotografia, aparece como um instrumento operativo relevante, não apenas como transcrição da Paisagem, mas, sobretudo, como inscrição crítica na Paisagem.

2.1 Paisagem e Construção

É possível assertar que, atualmente, os usos e os significados associados ao termo paisagem ganharam uma amplitude tal que a sua simples referência pressupõe um trabalho preciso de definição e enquadramento. Esta aparente indeterminação é, muitas vezes, o motivo para que diversos autores não abonem a favor da vinculação do seu trabalho a estes domínios. Os trabalhos, por exemplo, dos autores abordados no segundo capítulo correspondem, na perspetiva desta tese, a exercícios aprofundados de representação e construção de paisagem. Contudo, não é por isso que se lhes seja ajustado uma mera classificação de *fotógrafos de paisagem*.³¹

³¹ Num caso particular de uma obra com fotografias de Guido Guidi, *Cinque Paesaggi*, o fotógrafo, em conversação com os editores, desvenda uma certa relutância em associar o termo *paisagem* no título do livro. No seu ponto de vista, *paisagem* é um termo demasiado desgastado por estereótipos e por práticas demasiado dependentes da contemplação. Ou seja, como se o exercício crítico se imiscuísse dessas práticas: “Do meu ponto de vista, relaciono o conceito de paisagem à contemplação, ao estar do lado de cá, do lado de fora. Para mim, inversamente, relacionar-se com a realidade é sempre uma questão de estar dentro, sem destaque ou ironia. A formação que recebi na representação da paisagem tendia manter-me longe.” Antonello FRONGIA, Guido GUIDI, and Laura MORO, ‘Topografie Del Paesaggio e Dell’archivio. Una Conversazione Con Guido Guidi’, in *Cinque Paesaggi, 1983-1993* (Cesena: Postcart, ICCD, 2013), pp. 100–102. p.100.

Mas, se tal indeterminação conceptual parece ser uma constante, parece igualmente correto afirmar-se que, em muitos aspetos, a Paisagem tem as suas convenções comuns; convenções profundamente enraizadas na história dos seus entendimentos, que a fixam em um sentimento e modo de perceção idealista e iconográfica. A Paisagem está sintomaticamente ligada ao imaginário intemporal do uso da terra ou da beleza cénica da natureza, representando, por isso, uma espécie de universalidade que, ulteriormente, procura transcender valores políticos, ideológicos e culturais.

Não pode a Paisagem ser um elemento de análise válido para o estudo cultural e social? Como pode a fotografia de paisagem contribuir para esse estudo? De que forma os *sítios* podem contribuir para essa análise e estudo?

É a partir da identificação mais idealista da Paisagem que partem as divergências dos textos de W.J.T. Mitchell – “Imperial Landscape”³² – e de Deborah Bright – “Of Mother Nature and Marlboro Men,”³³ – em função das quais se estabelece a sua postura crítica.

“Estamos rodeados de coisas que não fizemos e que têm uma vida e uma estrutura diferentes das nossas: árvores, flores, ervas, rios, montanhas, nuvens. Durante séculos elas inspiraram-nos com curiosidade e espanto. Elas foram objetos de deleite.”³⁴

Com esta citação de Kenneth Clark, Mitchell aponta para a redução da paisagem a um conjunto de ideias mitificadas, num contexto de interpretação artística. Retirada de uma sua obra marcante de Clark, de 1949 – *Landscape Into Art*, – Mitchell aponta uma certa inocência desta postura. Uma postura que, apesar dos seus ecos ao longo do século XX e na atualidade, foi perdendo fulgor, sobretudo com o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação: com o desenvolver do século XX e, sobretudo, na transição para o século XXI, a apreciação deleitosa da paisagem, tornou-se estéril à observação crítica.

³² W.J.T. MITCHELL, ‘Imperial Landscape’, in *Landscape and Power*, ed. by W.J.T. Mitchell (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), pp. 5–34.

³³ Deborah BRIGHT, ‘Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography’, in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. by Richard BOLTON (Cambridge, Londres: The MIT Press, 1996), pp. 124–43.

³⁴ “We are surrounded with things which have a life and structure different from our own: trees, flowers, grasses, rivers, hills, clouds. For centuries they have inspired us with curiosity and awe. They have been objects of delight.” Kenneth Clark, *Landscape Into Art* (1949), citado por W.J.T. MITCHELL, ‘Imperial Landscape’.

Tanto Mitchell como Bright localizam as raízes deste lado idealista da paisagem na tradição pictórica do século XVIII: uma tendência particular na pintura na qual as *vistas de terrenos* (*landscape* ou *landscape*) se tornam preponderantes. Estes terrenos, regiões ou territórios, pertenciam, invariavelmente, às classes burguesas e aristocráticas da época: as novas sociedades mercantilistas da Europa Ocidental – Holanda, Inglaterra ou Itália – iniciam a procura de um modelo representativo que refletisse a sua ação, a sua propriedade e a sua ascensão enquanto classe. A paisagem começa por surgir como imagem dentro de círculos muito restritos e como celebração da propriedade e de poder. Resulta, por isso, não apenas de uma tradição formal ou pictórica, mas, também, dos novos sistemas de uso e de valor do território, bem como das novas lógicas de produção de propriedade capitalista.

Reconhecer que na base da produção destas novas tendências de imagens e pinturas, se encontram estas motivações sociais e culturais, é atribuir à Paisagem um significado bastante mais amplo do que a sua mera interpretação formal ou simbólica: aquela que é a mais ampla e convencionalmente difundida pela narrativa historiográfica ligada às artes. O que autores como Mitchell e Bright propõem, e que se ensaia no desenvolvimento teórico e prático desta tese, é uma análise alternativa e mais aprofundada nesses usos e significados, em suma, nos *meios de produção* de paisagem contemporânea. Estes autores incitam à compreensão dos modos de representação da paisagem enquanto meio de reflexo e inscrição social e cultural. Isto é, um modo particular de produção cultural que, na sua base, tem as instituições e as práticas sociais de produção e transformação do espaço, a sua conjectura. Tal como coloca Deborah Bright, é necessário que a avaliação destas imagens consiga ir para além das “escolhas formais daquilo que se incluiu ou excluiu,” enquanto “o foco na maioria do criticismo histórico da arte, e o significado histórico e social dessas escolhas raramente foi abordado.”³⁵

Independentemente do conteúdo realístico que a imagem da paisagem escolha representar, ou da expressividade formal que possa apresentar, essa construção será sempre o resultado de uma conjugação de interesses e influências de um determinado contexto social. “Um texto,” refere Bright, “selecionado e construído,” ou, nas palavras e Mitchell, um *meio de expressão cultural*:

³⁵ “(...) while the formal choices of what has been included and excluded have been the focus of most art-historical criticism to date, the historical and social significance of those choices has rarely been addressed (...)” BRIGHT. ‘Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography’. pp. 125-26.

“É um meio material como a linguagem ou a pintura, embebida numa tradição de significação cultural e de comunicação, um corpo de formas simbólicas capazes de serem invocadas e deformadas para expressar significados e valores.”³⁶

É neste contexto teórico e interpretativo sobre a Paisagem que este trabalho se pretende situar e onde o seu campo de interesses se começa por definir: a *imagem da paisagem* é uma formação cultural que imprime um determinado contexto de relações do indivíduo com o território que, simultaneamente, reflete uma visão e interesses coletivos de ordem filosófica, política e económica. Em termos analíticos, esta posição permite olhar para a paisagem e para as imagens de paisagem não apenas como uma categoria específica dos desígnios formais da história da arte, mas como um objeto de estudo onde se fundem várias e distintas disciplinas. Esta fusão torna-se assunto de debate no segundo capítulo desta tese onde, a partir do trabalho de Guido Guidi, Walker Evans e Eugène Atget, se discutem os aspetos informativos e indicativos das fotografias, enquanto formação documental e posicionamento político e social.

2.2 Espaço e Prática Social

Parte da formação do conceito de *sítio* advém do pressuposto que existe algo de operativo a considerar no estudo da paisagem. As fotografias de paisagem podem ser construídas com o intuito de indexar alguns dos diversos níveis do ambiente construído, por um lado, e, por outro, imprimir um tipo de visão específica situada na base dessa construção. Pode-se afirmar que a sua operatividade se sustenta nas possibilidades da fotografia *funcionar* como uma inquirição aos valores inerentes a determinadas conjugações sociais do uso do espaço e de que forma elas se refletem enquanto representação.

Os sítios surgem como forma de conceptualizar a ambivalência de determinadas características da Paisagem enquanto espaço e lugar que se apresenta e se representa, ou seja, enquanto tangência entre a realidade física de certos lugares e a sua realidade virtual enquanto memória e representação, fotográfica, neste caso.

³⁶ “Landscape is a medium in the fullest sense of the word. It is a material “means” like language or paint, embedded in a tradition of cultural signification and communication, a body of symbolic forms capable of being invoked and reshaped to express meanings and values. As a medium for expressing value, it has a semiotic structure rather like money, functioning as a special sort of commodity that plays a unique symbolic role in the system of exchange-value. Like money, landscape is good for nothing as a use-value, while serving as a theoretically limitless symbol of value at some other level.” W.J.T. MITCHELL, ‘Imperial Landscape’. p.14.

Tendo definido as convergências de concepção dos *sítios* e da paisagem como construção e meio de expressão cultural, o seguinte texto procura apurar a definição dos *sítios* em relação a objetos de estudo mais correntes e convencionais do espaço: a própria noção de *espaço*, a ideia de *paisagem* e o conceito de *lugar*.

A Paisagem como construção cultural, para além do carácter formal implícito à sua história como representação, pode constituir um campo de enorme relevância no estudo de novas complementaridades e relações mais abrangentes do que a mera dualidade entre *espaço* e *lugar*.

Como pode a ideia de *sítio* contribuir para clarificar a importância do estudo da paisagem na realidade contemporânea? Como podem *os sítios* traduzir um conjunto de relações específicas entre os campos básicos do estudo científico que são *espaço*, *paisagem* e *lugar*? Como se sintetizam essas relações na prática fotográfica?

Regressando a WJT Mitchell, atenta-se, agora, ao seu comentário a propósito da segunda edição de *Landscape and Power*³⁷ – *Paisagem e Poder*. Mitchell refere em prefácio que o título mais ajustado para o compêndio deveria ser *Space, Place and Landscape – Espaço, Lugar e Paisagem* – pois, no seu ponto de vista, que em muito converge com as motivações desta tese, a relação entre indivíduo e paisagem só muito excepcionalmente se estabelece numa ordem de *poder*. Para Mitchell, a paisagem não exerce, por si só, um poder de relevância preponderante sobre o indivíduo, pelo menos em comparação com outras instituições da realidade social da contemporaneidade: o *poder da paisagem* sobre o indivíduo é mais subtil e indeterminado. Na raiz destas concepções existe o já descrito pendor historicista ligado às representações pictóricas dos séculos XVI e XVII e o pré-conceito que lhe advém e que estão na base da criação de mitos em torno da apreciação e do deleite do território e da natureza.

É por aqui que Mitchell determina que olhar para uma paisagem é, na realidade, “uma sugestão para olhar o nada – ou, mais precisamente, para olhar o olhar em si próprio – para se envolver numa espécie de aperceção consciente do espaço enquanto este se desdobra nas particularidades de um lugar.”³⁸ É um olhar para o olhar em si pró-

³⁷ W.J.T. et. all. MITCHELL, *Landscape and Power*, ed. by W.J.T. MITCHELL (Chicago: The University of Chicago Press, 2002).

prio porque, não olhando para nada em concreto está-se a reduzir a realidade paisagística aos códigos culturais e sociais que o olhar imprime quando observa.

Pode-se argumentar que, olhar para *os sítios* é, inversamente ao exposto, *olhar para algo* em concreto. É promover uma leitura do espaço, da paisagem e dos lugares que procura ultrapassar o equívoco da distância, do mito e da universalidade que sintomaticamente é fraudado à experiência da paisagem. É um olhar de proximidade, não abrangente, que se constrói com camadas de fragmentos e de narrativas: é um olhar não-iconográfico, pois descuida do monumental convencional para atentar ao banal, ao efêmero e ao anónimo: *os sítios* não são representações que se pretendem como concretizantes de um lugar específico, mas de um lugar que se concretiza através dos objetos que marcam o encontro desse lugar com a camera fotográfica. *Os sítios* não têm limites precisos nem predefinidos, nem conhecem as dicotomias convencionais da caracterização do território: centro ou periferia, cidade ou campo, urbano ou natural, rico ou pobre.

O que permite desenvolver uma conceção de paisagem que ultrapassa os seus desígnios mais comuns de *background*, de cenário ou de *olhar o nada*, é o seu reconhecimento como construção cultural e, por fim, o seu posicionamento entre as categorias mais convencionais do estudo científico: *espaço* e *lugar*. Ou, tal como apresentado por Henri Lefebvre no seu *espaço da prática social*, *os sítios* são uma unidade transversal aos domínios físicos, mentais e sociais de certos lugares da paisagem contemporânea.

O espaço da prática social, o *espaço logi-epistemológico* diz Lefebvre, é “o espaço ocupado pelos fenómenos sensoriais, incluindo os produtos da imaginação, tais como projetos e projeções, símbolos e utopias.”³⁹

É a partir do desenvolvimento deste pensamento de Lefebvre que assoma a sugestão teórica de Mitchell do *espaço-lugar-paisagem*, isto é, de trazer para os domínios científicos da caracterização do espaço a dimensão mental da paisagem e a dimensão social dos lugares; ou, nos termos desta tese, da inerência de uma determinada construção cultural em qualquer representação do espaço.

³⁸ “The invitation to look at a view is thus a suggestion to look at nothing – or more precisely, to look at looking itself – to engage in a kind of conscious apperception of space as it unfolds itself in a particular place.” W.J.T. MITCHELL, ‘Preface to de Second Edition’, in *Landscape and Power*, ed. by W.J.T. MITCHELL (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), pp. VII–XII. p.VIII.

Para Mitchell, tal como para Lefebvre, a transversalidade entre o *físico*, o *mental* e o *social*, formam uma unidade teórica sintática capaz de traduzir as diferentes aspirações e concretizações de uma determinada cultura ou sociedade. O *físico* retrata a realidade material das coisas, biológica e antropológica; o *mental* corresponde à dimensão abstrata do indivíduo enquanto olhar que apreende ou memória que projeta; o *social*, por sua vez corresponde ao significado cultural e coletivo que junta as realidades do indivíduo e das matérias no conjunto de processos institucionais, políticos, ideológicos e económicos de uma determinada comunidade.⁴⁰ Em Lefebvre, esta transversalidade reflete-se em três dimensões espaciais: o espaço percebido – *perceived space*, – o espaço concebido – *conceived space*, – e o espaço vivido – *lived space*.⁴¹ Em Mitchell, o mesmo triângulo de relações compõem, muito similarmente por *espaço-lugar-paisagem*. E, tal como refere Mitchell, é esta triangulação que permite o avanço efetivo do pensamento espacial e o romper com a dicotomia mais convencional como *espaço-lugar*.

No que se pode endereçar ao desenvolvimento de *todos os sítios*, a estrutura triangular reflete-se na dimensão e na noção de *sítio*, ou seja, numa orientação transversal a estes três campos – sejam eles os de Lefebvre ou de Mitchell – que tentam balizar os processos de conceção e perceção dos lugares. Estas intenções impõem uma metodologia de interpretação do espaço, lugar e paisagem como unificados num processo de pensamento que é dialético.

O estudo de Lefebvre surge com o intuito de construir um sistema interpretativo capaz de traduzir os domínios sociais de cada espaço e de descrever e de sintetizar práticas e usos do espaço. “O objetivo não é criar um (ou o) discurso sobre o espaço,” afirma, mas “expor a produção do espaço pela junção dos vários tipos de espaço e das modalidades da sua génese numa teoria singular.”⁴²

³⁹ “(...) the aim is to discover or construct a theoretical unity between ‘fields’ which are apprehended separately, just as molecular, electromagnetic and gravitational forces are in physics. The fields we are concerned with are, first, the *physical* – nature, the Cosmos; secondly, the *mental*, including logical and formal abstractions; and, thirdly, the social. In other words, we are concerned with logico-epistemological space, the space of social practice, the space occupied by sensory phenomena, including products of the imagination such as projects and projections, symbols, and utopias.” Henri LEFEBVRE, *The Production of Space [1971]* (Oxford: Blackwell Publishing, 1991).

⁴⁰ LEFEBVRE. *Ibid.* pp.11-12.

⁴¹ LEFEBVRE. *Ibid.* pp. 33, 38-39.

⁴² “The project I am outlining, however, does not aim to produce a (or the) discourse on space, but rather to expose the actual production of space by bringing the various kind of space and the modalities of their genesis together within a single theory.” LEFEBVRE. *Ibid.* p. 16.

Assumir esta posição, através de uma teoria da produção do espaço, é assumir que o espaço é um produto, ou seja, o objeto de uma determinada formação de base, forçosamente, cultural e social:

1. Espaço perceptível

Corresponde às práticas sociais implantadas no espaço através das rotinas da realidade quotidiana, “os percursos e as redes que ligam os lugares designados para trabalhar, para a vida privativa e para o lazer.”⁴³ Este tipo de espaço é da ordem da apropriação e da espontaneidade, tem a coesão de usos correntes, embora possa não ser coeso do ponto de vista da sua conceção.

2. Espaço concebido

A coesão é uma lógica que pertence ao *espaço concebido*; o espaço da coesão técnica e intelectual e da sua definição conceptual da ordem do projeto ou do plano através das ordens científicas e técnicas que, numa sociedade, são responsáveis pelo ordenamento do espaço. É a dimensão que domina a realidade contemporânea, a partir da qual tudo se faz e para a qual tudo converge, sem conhecer limites entre cidade, campo, florestas, mares ou desertos, etc. *Tudo* está estudado, inventariado e convencionado pela linguagem científica, com um desígnio mais ou menos definido numa série de representações que advêm do desenho técnico, das tabelas financeiras e dos relatórios de especialidade; é “um sistema de sinais verbais (e por isso intelectualmente trabalhados),”⁴⁴

3. Espaço vivido

Ou espaço representativo expõe a experiência do espaço através de imagens e símbolos. Corresponde ao imaginário individual e coletivo projetado sobre o espaço (perceptível e concebido) por aqueles que o utilizam nas suas diversas maneiras, igualmente “ligado aos lados clandestinos e *underground* da vida social, e também à arte”⁴⁵ ou a alguns artistas. Reflete uma ação de apropriação que é sobretudo mental e que se relaciona com o espaço através do uso simbólico dos seus objetos.

⁴³ LEFEBVRE. *Ibid.* p.38.

⁴⁴ LEFEBVRE. *Ibid.* p.39.

⁴⁵ LEFEBVRE. *Ibid.* p.33.

Informando a ideia *espaço-lugar-paisagem*, tal como defendida por Mitchell, existem ainda algumas noções dos pensamentos de Michel de Certeau, em *The Practice of Everyday Life*,⁴⁶ e David Harvey, em *Justice, Nature and Geography of Difference*,⁴⁷ estes também influenciados por Lefebvre. Contudo, tanto para de Certeau como para Harvey, e diferentemente de Lefebvre ou Mitchell, o discurso parte de uma relação binária entre *espaço* e *lugar*. Ou seja, as mesmas dicotomias que o pensamento triangular de Lefebvre e Mitchell procura evitar.

De Certeau e Harvey apontam substancialmente a uma diferenciação entre *espaço* e *lugar* a partir das suas qualidades e conotações: o *espaço* representa a ordem abstrata da geometria e dos seus vetores (velocidade, direção, duração, etc.), ao passo que o *lugar* representa a particularidade do espaço, o seu uso e a sua prática.⁴⁸ “Um espaço vazio,” refere Mitchell, “não é a mesma coisa que um lugar vazio. Um lugar vazio está preenchido de espaço, como se o espaço fosse o negativo em vazio que preenche um lugar que se esvazia.”⁴⁹ Enquanto o *espaço* é o absoluto, o *lugar* tem características delimitadoras e uma estabilidade qualitativa que permite a sua identidade e especificidade.

Nesta ótica, e relembrando a importância que Lefebvre atribuía à dimensão social da prática do espaço, a *paisagem* surge, em Mitchell, com o intuito de colmatar e complementar as relações entre *espaço* e *lugar*. A *paisagem* é uma camada que se sobrepõe às lógicas espaciais dos lugares enquanto um meio para o seu reconhecimento dentro de determinadas consonâncias culturais e sociais que, por sua vez, têm nos lugares e nas representações dos lugares, a sua maior expressão.

⁴⁶ Michel de CERTEAU, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984).

⁴⁷ David HARVEY, *Justice, Nature, and the Geography of Difference* (Cambridge: Blackwell Publishing, 1996).

⁴⁸ W.J.T. MITCHELL, ‘Preface to de Second Edition’. p.IX.

⁴⁹ W.J.T. MITCHELL, ‘Preface to de Second Edition’.

2.3 Fotografia e Paisagem

A ideia de paisagem surge de uma relação representativa com um determinado ambiente: a sua imagem começa por ser cunhada pelas intenções e as aspirações das classes burguesas surgidas nos séculos XVII e XVIII. Com o século XX, e o desenvolvimento dos meios de produção e difusão fotográfica, a paisagem deixou de ser um meio de expressão restringido aos limites da ação aristocrática, confinado à vontade de exaltação de posse e poder, para se tornar numa comodidade ao alcance da nova classe-média.

Este processo, que, muito grosseiramente, se pode designar por democratização, não significou uma mudança de referencial. Mesmo fora das lógicas de significação de poder e propriedade, as imagens de paisagem realizavam-se sobre a mesma base idealista, universalizante e iconográfica. A difusão de imagens da paisagem, através da massificação dos mecanismos fotográficos, foi colocada *em mãos populares*, mas a sua expressividade manteve-se dentro dos limites das lógicas tradicionais de exaltação de relações idílicas entre o indivíduo e a natureza.

Em mãos populares – *into popular hands*⁵⁰, é a expressão utilizada pelo crítico inglês John Tagg para definir as transformações que se verificaram nas décadas de 60 e 70 do século XX nos meios de produção e difusão fotográfica. Tagg define este período como uma segunda fase dos processos de industrialização da fotografia dentro de um contexto institucional e em função da nova sociedade consumista. Para Tagg, esta democratização, é só aparente, pois, as divisões entre práticas culturais distintas, não só se mantiveram, como se intensificaram:

“A fotografia só passou para as mãos populares no sentido mais cru do termo. O desenvolvimento da fotografia amadora e popular estava completamente dependente da produção em grande escala de equipamentos e materiais, de serviços mecanizados e de uma estrutura de marketing altamente sofisticada que, juntas, tornaram possível uma segunda fase de industrialização da fotografia e a emergência de corporações multinacionais e monopolistas.”⁵¹

⁵⁰ John TAGG, ‘Introduction’, in *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), pp. 1–33. p.17.

⁵¹ “(...) photography only passed into popular hands in the crudest sense of the term. The development of popular amateur photography was entirely dependent on the large-scale production of equipment and materials, mechanized servicing, and a highly organized marketing structure, which together made possible a second phase of industrialization of photography and the emergence of multinational corporations.” TAGG. *Ibid.*

A fotografia popular, e as imagens de paisagem que lhe advieram, operavam num campo muito restrito seja do ponto de vista técnico, seja do ponto de vista conceptual, “um rol de códigos e modos,” conclui Tagg, “muito restritos e subordinados culturalmente.”⁵²

“Remetida mais a um estatuto legal do que a fotografia comercial ou a denominada fotografia artística e, por definição, posicionada como inferior na, cada vez mais estratificada, arena da produção cultural, a prática fotográfica amadora, era também amplamente confinada aos espaços estreitos da família e do lazer-comodidade, tendo imposto as suas restrições pela amarração ao consumo e à incorporação de uma divisão familiar de trabalho, reduzindo-a ao registo estultificado de sujeitos legitimados e estereotipados.”⁵³

A produção e difusão de imagens de paisagem, a partir de meados do século XX, encontra as mesmas circunstâncias e restrições. O alcance das novas possibilidades *populares* e *democratizadas* da fotografia não significaram uma alteração estrutural aos significados culturais da imagem de paisagem, mas uma polarização dos seus significados idílicos primordiais. A imagem de paisagem tornou-se uma espécie de amuleto, como refere Deborah Bright, possível de atestar e comprovar a experiência e o testemunho, na primeira pessoa, de um qualquer cenário na natureza:

“A natureza foi redesenhada (...) para a conveniência e eficiência da classe-média. Com a participação ativa do governo e de empresas privadas, os cenários selvagens tornaram-se um bom negócio. Neste empreendimento, a fotografia ultrapassou rapidamente outros meios de ilustração gráfica para executar um papel central na mercantilização da paisagem para consumo público.”⁵⁴

⁵² TAGG. ‘Introduction’, in *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*.

⁵³ “Accorded a lesser legal status than either commercial or so-called artistic photography and, by definition, positioned as inferior in an increasingly stratified arena of cultural production, amateur photographic practice was also largely confined to the narrow spaces of the family and commoditized leisure which imposed their own constraints by tying it to consumption, incorporating it in a familial division of labour, and reducing it to stultified repertoire of legitimated subjects and stereotypes.” TAGG. *Ibid.* p.17-18.

⁵⁴ “Nature was redesigned (...) for middle-class convenience and efficiency. With the active participation of government and private enterprise, wilderness scenery became good business. In this enterprise, photography rapidly surpassed other modes of graphic illustration to play a central role in merchandizing landscape for public consumption.” BRIGHT. “Of Mother Nature to Marlboro Man” p.128.

A disseminação dos meios fotográficos permitiram também a disseminação da imagem de paisagem, uma imagem cunhada pelo sistema capitalista de oferta e fetichização de comodidades. Deborah Bright sugere ainda que, a partir de finais do século XX, ao desenvolvimento da nova classe-média está ligado o surgimento de movimento de turismo em massa na América – mas também na Europa – a partir dos quais se fortalece também a paisagem como objeto de consumo. À volta deste objeto gravitava uma rede complexa de interesses comerciais e aspirações sociais que iam desde a grande escala do *parque-natural* e das *paisagens protegidas*, regulados e infraestruturados, até à pequena escala do *souvenir*. No mesmo tom, Mitchell acrescenta que a paisagem se tornou “numa comodidade comercializável para ser apresentada e representada em pacotes turísticos, um objeto a ser adquirido, consumido e, ainda, trazido para casa na forma de postais ou álbuns de fotografias.”⁵⁵

Apesar das alterações que se verificam entre matrizes sociais e culturais com a génese das representações de paisagem, isto é, o usufruto das mesmas por uma população mais abrangente, não se verificou uma alteração da paisagem enquanto meio para a idealização, a metaforização da natureza e dos seus cenários, ou da sua importância sanitária face a uma realidade quotidiana cada vez mais exigente. Se a nova classe-média não podia exibir a representação de um território com sua posse, a experiência individual do valor transcendental do selvagem e do natural, impressa e difundida sob a forma de postais ou coleções de fotografias, tinha funções semelhantes.

Os processos que determinaram a disseminação dos meios de representação e apresentação fotográfica foram de tal forma relevantes que. Atualmente, o tipo de atividades que marcam o contacto com essa paisagem deve ser validada por um processo de exposição, não muito complexo, mas facilmente agregador. A repetição ilimitada de estereótipos visuais tornou-se numa prática fetiche, entre várias, de objetificação da paisagem.⁵⁶

⁵⁵ “Landscape is a marketable commodity to be presented and re-presented in “packaged tour,” an object to be purchased, consumed, and even brought home in the form of souvenirs such as postcards and photo albums.” W.J.T. MITCHELL, ‘Imperial Landscape’. p.15.

⁵⁶ “In its double role as commodity and potent cultural symbol, landscape is the object of fetishistic practices involving the limitless repetition of identical photographs taken on identical spots by tourists with interchangeable emotions.” W.J.T. MITCHELL, ‘Imperial Landscape’. *Ibid.*

Trata-se de um processo de duplicação de duplicados, de fotografias tiradas dos mesmos lugares com os mesmos pontos de vista e sob a mesma luz. Os seus meios mecânicos são também muito semelhantes, o que se repercute na escassez de possibilidades técnicas, por exemplo, como as predefinições de sensibilidade, velocidade de obturação e profundidade de campo. Por fim, estas imagens são colocadas em circulação nas mesmas plataformas, manipuladas pelos mesmos efeitos visuais digitais, para serem validadas por pares que já atravessaram – ou estão em vias de – todo o processo. Os meios sociais e culturais de paisagem transformaram-se e difundiram-se, mas o seu referencial permaneceu.

Fragmentos

3. PRAÇAS, PORTAS, OFICINAS



3.1



3.2



3.5



3.4



3.5



3.6



3.7





3.9



3.10



3.11



3.12



3.13



3.14



3.15



3.16



3.17



3.18



3.19



3.20



3.21



3.22



3.23



3.24



3.25



3.26



3.27



3.28



3.29



3.30

Legendas

- 3.1. Praça, S. Vicente. 6-1/2-20190101.
- 3.2. Porta, S. Vicente. 2-1/2-20181208.
- 3.3. Rua, S. Vicente. 7-2/2-20190101.
- 3.4. Praça, S. Vicente. 6-1/1-20190413.
- 3.5. Praça, S. Vicente. 1-1/2-20190113.
- 3.6. Irmão Abílio. 1-1/2-20190113.
- 3.7. Porta, S. Vicente. 12-2/3-20190805.
- 3.8. Porta, S. Vicente. 5-2/2-20190607.
- 3.9. Porta, S. Vicente. 6-2/2-20190607.
- 3.10. Porta, Rua de São Barnabé. 2-1/3/-20190805
- 3.11. Porta, Rua de São Barnabé. 5-1/3/-20190805
- 3.12. Porta, Rua de Sto. André. 7-3/3-20190805.
- 3.13. Porta, Rua de Sto. André. 5-3/3-20190805.
- 3.14. Porta, Rua de S. Gonçalo. 12-3/3-20190805.
- 3.15. Porta, S. Vicente. 5-1/2-20200125.
- 3.16. Porta, S. Vicente. 4-1/2-20200125.
- 3.17. Reabilitação, S. Vicente. 8-1/2-20200125.
- 3.18. Reabilitação, S. Vicente. 2-2/2-20200125.
- 3.19. Reabilitação, S. Lázaro. 6-2/3-20180414.
- 3.20. Reabilitação, S. Lázaro. 3-2/6-20180400.
- 3.21. Reabilitação, S. Vicente. 1-2/2-20200125.
- 3.22. Reabilitação, S. Vicente. 12-2/2-20200125.
- 3.23. Reabilitação, S. Lázaro. 12-6/6-20180400.
- 3.24. Reabilitação, S. Lázaro. 8-6/6-20180400.
- 3.25. Reabilitação, S. Lázaro. 17-6/6-20180400.
- 3.26. Vista, Igreja de S. Vicente. 6-1/1-20200400.
- 3.27. Reabilitação, S. Vicente. 3-2/2-20200125.
- 3.28. Oficina, Gualtar. 7-1/2-20181127.
- 3.29. Inácio e Rafael. 12-2/3-20181128.
- 3.30. Oficina. 9-3/3-20181128.

4. OS SÍTIOS NAS IMAGENS

2.0s Sítios nas Imagens

Mas na minha melancolia nada se altera ____

Andaimes e blocos

Novos palácios e velhos arrabaldes ____

Tudo em mim é alegoria

Charles Baudelaire, 1857⁵⁷

Existem diversos círculos que se inscrevem na paisagem. Alguns são mais generalistas mas mais instáveis, outros mais singulares, mas de difícil reconhecimento; isto é, não considerados ou tidos como parte constituinte, despidos, aparentemente, de qualquer relevância: banais. Apesar das diferenças, ambos os círculos são frutos de divergência de um mesmo contexto social e cultural, culminando, por fim, nas formas e nos modos de ver e representar. Em *todos os sítios*, a proximidade e o fragmento são os meios que procuram reconhecer essa paisagem banal, atestando, nas suas especificidades, a sua relevância para a interpretação e representação de um determinado contexto social e cultural.

Os círculos generalistas tendem a impor a sua abrangência como visão totalitária e universal. Em *todos os sítios*, a abrangência testa-se na justaposição de fragmentos e essa visão dominante é despida por uma tentativa de encarar os eventos e os objetos da paisagem igualmente, ou seja, exercitando quer o envolvimento com os lugares quer com a obtenção de imagens a partir deles: mais do que o registo ocasional e passageiro, em *todos os sítios*, procura-se *ser-se dentro* da paisagem, *habita-la* e, desse habitar, recolher as suas marcas.

Neste capítulo, pretende-se desenvolver o discurso inerente às fotografias de *todos os sítios*, destacando alguns aspetos preponderantes da sua realização, que se procuram sustentar através de assuntos específicos da obra de três fotógrafos: Guido Guidi (Cesena, 1941), Walker Evans (St. Louis, 1903-1975) e Eugène Atget (Libourne, 1857-19279). O trabalho destes fotógrafos é cruzado pelo conjunto de interesses de *todos os sítios*, procurando revelar interceções nos modos de relacionar com a paisagem – e os *sítios* –

⁵⁷ Charles BAUDELAIRE, “O Cisne,” in *As Flores Do Mal [1857]* (Lisboa: Relógio d’Água, 2003), 195–98.

através da fotografia, enquanto ato e enquanto objeto. Pela ilustração destes assuntos, pretende-se enriquecer a ideia dos *sítios*, na continuidade do debate iniciado no primeiro capítulo – *Os sítios na Paisagem*, assim como possíveis relações que a fotografia pode construir sobre essa ideia.

O capítulo organiza-se em de três partes: *fotografia e documento, fragmento e sequência, perspectiva e periferia*. A primeira parte reflete sobre as questões que relacionam a prática fotográfica com a prática de produção histórica. Através da obra de Atget, das suas fotografias e dos modos de circulação em que existiram, procura-se enquadrar as fotografias de *todos os sítios* na mesma ótica de construção de documentos, isto é: de imagens dotadas de informação, que embebem um certo carácter textual e um determinado discurso. A segunda parte estende a discussão em torno do documento para a fixar na produção de narrativas e sequências. Aqui estudam-se alguns aspetos de *American Photographs*,⁵⁸ de Walker Evans, aludindo à capacidade alegórica desses documentos em criar uma realidade própria, quase literária e ficcional. Por fim, ainda sob o jugo do potencial discursivo e alegóricos das imagens, regressa-se às questões mais concretas do território e da paisagem. Para tal, serve a análise crítica a *Per Strada*,⁵⁹ livro de Guido Guidi com fotografias realizadas na região da Emília-Romana, nas décadas de 80 e 90. Com esta análise alude-se a uma posição específica entre território e fotografia a partir de um trabalho que influenciou profundamente a realização das fotografias desta tese. A influência de Guidi sucede, primeiramente, a partir de uma postura sobre as condições atuais do território, da cidade e paisagem, para construir, através da câmara fotográfica, um modo específico de olhar e representar essas condições.

⁵⁸ Walker EVANS, *American Photographs [1938]*, 75 Aniv Ed (Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2019).

⁵⁹ Guido GUIDI, *Per Strada* (Londres: Mack Books, 2018).

4.1 Fotografia e Documento

Todos os sítios tem por base um sentido histórico materialista que olha para a paisagem, não como um objeto idealizado e a glorificar, mas como um processo complexo de construção social e cultural de crítica e de memória. A *paisagem materialista* é um processo informe cuja representação integra diversos paradigmas sociais, mas, também, diversos significados regionais, derivados dos diferentes sinais que a representação fotográfica pode exprimir a partir de territórios específicos. Foi o caso dos significados de posse e poder que as primeiras pinturas de paisagem tentaram revelar da sociedade burguesa, ou das ramificações da fotografia de paisagem decorrentes da massificação do turismo em meados do século XX. Significados, também estes, influenciados por concepções bucólicas sobre o *natural e a paisagem*.

A discussão abre-se agora a algumas questões específicas do trabalho de Eugène Atget (1857-1927). Partindo das relações entre *documento e fragmento* e entre *história e narrativa*, as intenções do presente argumento procuram aludir a uma agenda política latente, que pode ser revelada nas fotografias de Atget – bem como de Guidi e de Evans – ou em *todos os sítios*. Esta agenda nutre-se, em primeiro lugar, das relações específicas de um fotógrafo num determinado território, num determinado período de tempo e, em segundo lugar, das possibilidades interpretativas que a sua obra pode suscitar.

Atget também trabalhava por fragmentos. Cada fotografia, desde a sua exposição em negativos de grande formato, até ao contacto em albumina, era uma pesquisa aprofundada de assuntos concretos: aspetos particulares das arquiteturas e da população da cidade de Paris. Inversamente à generalidade de conteúdos teóricos que exploram a obra de Atget, os aspetos que interessam para a esfera de *todos os sítios* são os que se geram a partir do seu carácter e empenho autoral.

A tendência comum na análise da obra de Atget, coloca a sua obra em polos distintos e, mesmo, antagónicos: se por um lado se procura impor um suposto valor artístico e universal às suas fotografias, por outro, a sua prática é colocada entre os registos fotográficos de levantamento documental muito praticados no período.

Rosalind Krauss, por exemplo, em *Os Espaços Discursivos da Fotografia*,⁶⁰ refere-se à obra de Atget, como a continuidade da tradição fotográfica da segunda metade do século XIX.⁶¹ Neste contexto a fotografia exercia-se como prática interna a grandes instituições governamentais ou privadas, que procuravam, no registo fotográfico, um documento estritamente analítico e descritivo. A função destas fotografias estava inteiramente dependente de códigos que regiam temas e modos de fotografar. Krauss refere a importância de compreender que, trabalhos como os de Charles Marville ou Timothy O’Sullivan, não devem ser compreendidos apenas a partir dos seus paralelismos com os conceitos estéticos da história da arte. Por continuidade, do ponto de vista de Krauss, Atget situa-se entre estes autores sendo que, a dimensão do seu arquivo, é enviesada quando colocada na ótica da mera interpretação formalista de base museológica.⁶²

Contudo, o que Krauss parece descurar, é uma completa alteração de circunstâncias que decorre entre o período das fotografias de Atget, e as de Marville, realizadas 50 anos antes. Pode-se, inclusive, considerar que entre estas práticas ocorreu uma mudança *radical* da paisagem que afetou não só as formas de olhar para a cidade de Paris, mas também nas próprias práticas de comissão e circulação das fotografias. As últimas décadas do século XIX testemunharam períodos de profundas convulsões em França e, em particular, na sociedade Parisiense. Se a estes períodos se juntar a I Guerra Mundial, já no século XX, não se pode, de todo, considerar que as imagens de Atget carreguem o mesmo tipo de significados de imagens realizadas no alvor da industrialização e do positivismo francês ou sobre a égide de Barão Haussman, como aconteceu com Marville.

Os paradigmas eram diferentes assim como o eram as visões e as práticas. E, embora Atget também tenha trabalhado a partir de comissões, a sua visão e os seus documentos, com todas as suas idiossincrasias, não parecem ser as de um equivalente, mas as de um sucessor que trouxe novos limites à prática documental da fotografia.

⁶⁰ Rosalind KRAUSS, “Os Espaços Discursivos Da Fotografia,” in *O Fotográfico* (Barcelona: GG, 2013), 40–59.

⁶¹ “Hoje, em todo o lugar, tenta-se dismantlar o arquivo fotográfico, quer dizer, o conjunto das práticas, instituições, relações de onde surgiu inicialmente a fotografia do século XIX, para reconstruí-lo no quadro das categorias já constituídas pela arte e a sua história. Não é difícil imaginar quais os motivos de semelhante operação, mas o que é mais difícil de entender é a indulgência para com o tipo de incoerência que isto produz.” KRAUSS. *Ibid.* p.56.

⁶² “Quando decidiram que o lugar da fotografia do século XIX era dentro dos museus, que a ela era possível aplicar os géneros do discurso estético e que o modelo da história da arte muito bem lhe convinha, os especialistas contemporâneos da fotografia foram longe demais. Para começar, concluíram que determinadas imagens eram *paisagens* (em vez de vistas) e, desde então, não tiveram qualquer dúvida quanto ao tipo de discurso a que essas imagens pertenciam e ao que elas representavam. Em seguida (...), eles determinaram que era possível aplicar outros conceitos fundamentais do discurso estético ao arquivo visual. Dentre eles o conceito de *artista*, com a ideia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos de *obra*.” KRAUSS. *Ibid.* p.49.

O interesse para *todos os sítios*, no trabalho de Atget, procura ir de encontro às rotinas e às metodologias que lhe permitiram desenvolver as suas fotografias e o seu arquivo. Numa prática que exerceu ao longo de mais de três décadas, sendo-lhe atribuídas alguns milhares de fotografias, Atget desenvolveu o seu próprio estilo decorrente, quer das suas próprias intenções imagéticas, quer das relações que mantinha com grupos específicos de compradores e clientes.

Essencial para o entendimento desta sua posição é o trabalho de Molly Nesbit em *Atget's Seven Albums*.⁶³ Nesta obra, mais do que procurar as divergências entre uma análise puramente artística e formalista da obra de Atget, ou de a remeter para um carácter estritamente documental, Nesbit reflete sobre os possíveis fatores que permitem leituras tão antagónicas da obra de Atget. Tal como refere Paulo Catrica, “mais do que procurar intenções ou méritos artísticos sob as fotografias de Atget, será significativo considerar porquê e como, estas fotografias, atraem tais perceções contraditórias, visões críticas e atos de remontagem.”⁶⁴ No seu entendimento do modelo operativo de Atget, Nesbit explora as capacidades discursivas das suas fotografias, não enquanto algo virtuoso ou decorrente de um encargo institucional, mas a partir da sua própria natureza funcional enquanto *comodidade*, isto é, enquanto bem suscetível à transação:

“(...) o documento era, na realidade, definido por uma troca, ou seja, através de um observador que lia determinados aspetos técnicos a partir de uma imagem, e pela capacidade dessa imagem de exibir esse mesmo pormenor técnico.”⁶⁴

Este era o aspeto *funcional* e, simultaneamente, *comercial*, do documento, não num sentido de adaptação a um mercado, mas de uma valorização utilitária dos mesmos perante públicos específicos: arquitetos, decoradores, desenhadores e ilustradores, antiquários ou artesãos: *Documents pour artistes*, frase celebrada que Atget exibia nos seus cartões de visita. O comércio era, neste caso, uma base de operação a partir do qual Atget vincava, com relativa independência, a sua posição enquanto fotógrafo-autor.

⁶³ Molly NESBIT, *Atget's Seven Albums* (New Haven: Yale University Press, 1992).

⁶⁴ “Rather than merely discussing the artistic merits and intentions behind Atget’s pictures, it is significant to consider why and how those photographs attract such contradictory perceptions, critical views and acts of re-montage.” Em Paulo CATRICA, “Subtopia: Photography, Architecture and the New Towns Programme” (University of Westminster, London, 2012). p.224.

Tal como refere Nesbit, Atget procurava expandir o papel histórico das suas imagens e, ao mesmo tempo, definia, para si, uma posição renovada de produtor cultural.⁶⁵

“A fotografia não era tão passiva quanto ativa; os documentos tinham que apresentar sinais técnicos prontos para dialogar entre o olhar e a forma, prontos para o mundo que está fora das quatro paredes das suas margens.”⁶⁶

Para Nesbit, estes aspetos qualitativos das fotografias que Atget colocava em circulação têm a característica especial de *iludirem* o observador em função de uma sua aparente abertura. Para tal muito contribui a expressividade quase neutra das suas fotografias, como se o seu cunho enquanto autor fosse algo transparente e a sua neutralidade lhe concebesse uma base incondicional para a emergência profusa de detalhes. A estes detalhes Molly Nesbit chama “sinais técnicos” – *technical signs* – isto é, sinais particulares do sujeito fotografado que conferiam à fotografia o carácter utilitário e, conseqüentemente, os seus atributos enquanto *documento especializado*:

“(…) o documento cria, necessariamente, espaços em torno e entre os signos técnicos, ruturas embutidas nas imagens como um vazio no espaço, uma síncope misteriosa ou uma pausa, um silencio pictórico. Esta função dupla e os seus entornos eram princípios geradores da maioria das fotografias de Atget. Elas produziam uma duplicação frequentemente bela dos sinais e da ilusão de um texto aberto.”⁶⁷

A generalidade das suas fotografias marcava-se pela retórica documental: objetividade e factualidade face à representação do sujeito, a sua contextualização e o enaltecimento das suas capacidades descritivas. A exploração do detalhe estava implícita ao grande formato e ao tipo de camara que Atget usava. As pequenas aberturas de diafragma e as longas exposições foram estilizando um confronto com a paisagem quase sempre

⁶⁵ “Knowledges emerged and converged in Atget’s photographs in a way that reveals much about the relations between knowledges and much about the nuts and bolts of modern visual culture. (...) the situation in which Atget’s documents were conceived and seen (...) acquired their full significance only when the blankness was charged with duty. A document could not exist alone: it needed a viewer and a job. For a document was actually defined by an exchange, which is to say, by a viewer reading a certain kind of technical information from the picture and by the picture’s ability to display just that technical sign.” Em NESBIT, *Atget’s Seven Albums*. p.17.

⁶⁶ “‘commerce’ for Atget ‘provided a base of operations and an authorial position (...) he was trying to push the picture into a new historical role and develop a new role for himself as a producer of culture.” Molly Nesbit, “The Use of History,” tal como citado por: CATRICA, “Subtopia: Photography, Architecture and the New Towns Programme.” p.225.

⁶⁷ “The photograph was not so much passive as active; documents had to display technical signs ready for a dialogue between the look and the form, ready for the world that lay beyond the four walls of its frame.” NESBIT, *Atget’s Seven Albums*. p.80.



4.1. Eugène Atget, “Parc de Sceaux. Mars, 7h matin (1925).”

sob uma luz homogênea e controlada. Luz essa que acabou por marcar as suas fotografias, ao longo dos anos, fruto de uma prática executada, normalmente, nos meses de primavera ou outono.

Através destes meios, sobressaem algumas características compositivas: a predominância do conteúdo sobre a forma – o sujeito fotografado, enquanto forma física, é o meio para a realização formal da fotografia – resultando num equilíbrio hierárquico entre os objetos que compõem o sujeito e, geralmente, num sentido de envolvimento pelo espaço daquele que observa a imagem. Restringindo, sempre que possível, as distorções provenientes do aparelho ótico e da camera, Atget conseguia imprimir uma percepção muito realista do espaço que estimulava o acesso e a integração de um espectador hipotético no sujeito fotografado.

Apesar de se poder alegar uma expressividade neutral, a forma como os sujeitos se revelavam nas suas fotografias foi um processo aprimorado ao longo dos anos e que se mostrou algo distante das práticas documentais e estandardizadas do período. Embora *transparente*, Atget tinha o seu estilo e a sua maneira de fotografar. A *abertura* que Nesbit refere não é mais do que a capacidade das fotografias de Atget gerarem interpretações diversas – as necessidades de um arquiteto não são as mesmas de cenógrafo, por exemplo – estando, por sua vez, intrinsecamente ligadas ao seu modo de fotografar.

Walter Benjamin tinha proposto anteriormente uma ideia similar em relação às fotografias e ao modo de fotografar de Eugène Atget. Numa das muitas referências à obra de Atget, nos vários textos que escreveu, Benjamin destaca a capacidade de aquelas fotografias atuarem sobre os objetos e os sítios como se de um local de crime se tratasse. Para ele a *abertura* das fotografias de Atget reside na qualidade dos *indícios* que captavam dos espaços – ruas, praças, salas, etc. – estando vazios:

“Também o local do crime é vazio, sem pessoas. O seu registo fotográfico destina-se a captar os indícios. Os registos fotográficos, com Atget, começam a tornar-se provas do processo histórico. É nisso que reside o seu significado político oculto.”⁶⁸

Para Benjamin, as fotografias de Atget representam um real equivalente enquanto o produto dos períodos e dos contextos culturais que tanto estudou. A sua figura enquadrava-se nas formas de produção artística que Benjamin sustentava, mas, também, pelo modo de produção historiográfica que as fotografias de Atget possibilitavam: elas são o próprio exercício da análise materialista da História em curso. Este era o seu significado político e ideológico oculto, inscrevendo o seu *olhar* no processo histórico das ocorrências, dos indícios e dos eventos, daqueles lugares e naquele tempo.

Nas fotografias de *todos os sítios*, provou-se explorar este tipo de limites da representação. O seu assento político começa com a tentativa, de estas fotografias, se puderem inscrever na própria história que representam, através da memória e do imaginário.

Os sítios são fragmentos de paisagem e, simultaneamente, são compostos por fragmen-

⁶⁸ “In fact, the document necessarily set up spaces around and between is technical signs, ruptures that were tucked into the picture as a skip in the space, a mysterious syncopation or a break, a pictorial silence. This double function and its surroundings excess were generating principles of most of Atget’s photographs. They produced an often-beautiful doubling of the signs and the illusion of an open text.” NESBIT. *Ibid.* p.84.



4.2. Eugène Atget, “Au Franc Pinot, quai Bourbon 1. (1901-02).”



4.3. Eugène Atget, “Paveurs. (1899-1900).”

tos; pelo acumular de detalhes e sinais que provam a sua instância enquanto cartografia de indícios e enquanto documento.

Esse será também o caso dos fotógrafos referenciados. Tal como referido em relação às observações de Benjamin sobre Atget, o significado político *escondido* da obra destes autores, transparece não só pelo conteúdo das suas imagens, mas, adicionalmente, por toda a rede de relações que determinou e determina a sua prática.

Regressando ao caso de Atget, uma referência que ressoa amplamente nas fotografias de *todos os sítios*, que une o trabalho de Atget com o de Benjamin, é o texto que este último dedicou à cidade de Paris e à sua preponderância económica e social do século XIX. Em *Paris, Capital do Século XIX*,⁶⁹ Atget manifesta-se pela ausência: a mesma

⁶⁹ Walter BENJAMIN, “A Obra de Arte Na Era Da Sua Reprodutibilidade Técnica [1936-39],” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), 59–96. p.73.

cidade e períodos coevos não chegam para unir a Paris cosmopolita do texto de Benjamin com a Paris assombrada das fotografias de Atget.

O texto revela a cidade que as fotografias de Atget optam por dissimular. Isto é, uma sociedade e uma cultura em ebulição que, nas fotografias, se desvanece em *fantasmas* e *ruínas*.

“As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias, criando um quadro no qual o seu valor de uso é subalternizado. Elas inauguram a fantasmagoria onde o homem entra para se divertir, uma ideia que é facilitada pela indústria do entretenimento que o coloca ao nível da mercadoria. O homem abandona-se às manipulações desta indústria pelo prazer que retira da alienação que ela lhe proporciona.”⁷⁰

Sem mencionar Atget, este texto de Benjamin, revela uma parte importante do seu trabalho, uma parte que se manifesta pela ausência e que recobre de *fantasmagoria* as imagens das esplanadas devolutas, dos manequins humanizados nas montras das lojas de vestuário, dos *boulevards* adormecidos ou dos bairros clandestinos nos arredores da cidade.

“[Atget] passou a vida a acumular uma série de documentos, documentos sem fim que capturavam um lado normalmente ausente da imagem burguesa comum.”⁷¹ Isto é, dos ambientes, personagens e cenários que marcavam o vasto mercado de imagens de Paris: “os documentos de Atget destacavam o lado popular de Paris, sem a alta sociedade, sem os devaneios o *Ancient Régime*, sem a burguesia.”⁷²

Ou, pelo menos, sem que esta marcasse presença física nas imagens. Para este tipo de classe social, Atget reservou-lhes a condição de *fantasmas*, usando o termo de Benjamin, que povoam os salões e palacetes que fotografou, as esplanadas ou os automóveis. O que contrastou com os inúmeros retratos que efetuou dos mais diversos tipos de traba-

⁷⁰ Walter BENJAMIN, “Paris, Capital Do Século XIX [1935],” in *Cidade, Cultura e Globalização*, ed. Carlos FORTUNA (Oeiras: Celta Editora, 1997), 67–80.

⁷¹ “He [Atget] spent his life amassing a stock of documents, unfathomable documents that caught a side of the city missing from the usual bourgeois image: Atget’s documents put forward a popular Paris, without the high life, without the reveries of an ancient régime without the bourgeoisie. His Paris was a mass of common detail: Starched lace curtains, a basket of cauliflowers, a prostitute with yellow hair.” NESBIT, *Atget’s Seven Albums*.

⁷² BENJAMIN. “Paris, Capital Do Século XIX [1935].”



4.4. Eugène Atget, “Versailles, vase (detail). (1906).”



4.5. Eugène Atget, “Versailles, vase (detail). (1906).”

lhadores que encontrava nas ruas: vendedores, calceteiros, varredores, polícias, prostitutas, etc. Não será também de descurar que, ou contrário do pode fazer parecer a publicação dedicada ao *Ancient Regime*,⁷³ dos quatros volumes editados pelo MoMA, as suas fotografias se foquem, não no aspeto glorioso ou heróico das construções napoleónicas, mas nos seus aspetos desgastados e abandonados.

Posteriormente, irá tentar perceber-se, como esta inclinação para as fotografias de banalidades do quotidiano, do espontâneo das construções anónimas, ou dos indivíduos que as habitam sem estarem fisicamente presentes, reverberam em *todos os sítios*, também a partir do trabalho de Walker Evans e Guido Guidi. A *preferência pelo caos limiar*, nas palavras de Nesbit, que é transversal aos autores mencionados, traduz-se num posicionamento *à soleira* ou *à margem*:

“Estar do lado de fora não era uma posição pedinte, apenas aquela que ficava baixa e marginal, contente de estar rodeada pelo caos, a *heterotopia*.”⁷⁴

⁷³ Eugène ATGET, Maria Moris HAMBOURG, and John SZARKOWSKI, *The Work of Atget, Vol. III: The Ancient Régime* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1983).

4.2 Fragmento e Sequência

À paisagem explorada da cidade de Braga estão inerentes algumas qualidades que marcam tanto os domínios físicos da sua organização e dos seus assentamentos, como os domínios imateriais do imaginário e da memória. Domínios derivados das suas circunstâncias geográficas e históricas específicas. Em *todos os sítios* procurou-se vincar a importância que este passado histórico tem na memória coletiva contemporânea, presente sob as mais diversas formas de representação. Contudo, e apesar de a *herança histórica* não ser propriamente um tema essencial do trabalho fotográfico desenvolvido, este não se ausenta voluntariamente. Por outro lado, aproveitando a valorização qualitativa que o domínio escrito proporciona às fotografias, parece justo afirmar que a ausência de objetos referentes ao passado histórico da cidade – o passado *notável* – é, em si, uma manifestação.

Isto não significa que esse passado não ecoe nos mais diversos símbolos, metáforas e alegorias. As fotografias e as sequências aqui constituídas tentam responder ao carácter sedimentar, heterogéneo e fragmentário que o território contemporâneo apresenta. Tal como se observará em relação à obra de Guido Guidi, onde se evita a imagem centralizada de uma *cidade ideal* ou se sustenta a representação de um território através das relações contemporâneas com um elemento de preponderância histórica – a *Via Emilia*, em *Per Strada* e a *Bracara Augusta*, em *todos os sítios* – reclama-se do espectador a participação e envolvimento na construção dessa imagem inclusiva, transversal a *tempos e lugares*, diversos.

A relação entre fotografias, sequência, significado e espectador, está bem expressa na análise que Alan Trachtenberg executa em “A Book Nearly Anonymous,”⁷⁵ texto dedicado a *American Photographs*.⁷⁶ Trachtenberg usa a estratégia narrativa de Evans para exemplificar e contrariar uma lógica bastante presente dos domínios da fotografia documental do período; um tipo de fotografia que promovia os seus assuntos fotografados como *verdades absolutas*, isto é, que constituem o *próprio real*. Tal não parece ser o

⁷⁴ “Nothing on either side of the threshold of *connaissance* was hard and fast. To be on the outside was not a beggarly position, only the one that stayed low and marginal, content to be surrounded by the chaos, the *hétérotopie*. This preference for liminal chaos characterized Atget’s work.” NESBIT, *Atget’s Seven Albums*. p.80-81.

⁷⁵ Alan TRATCHENBERG, “A Book Nearly Anonymous,” in *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (Nova Iorque: Hill & Wang, 1989), 231–85.

⁷⁶ EVANS, *American Photographs [1938]*.

caso das fotografias de Walker Evans (1903-1975), pelo menos no contexto da sua publicação em *American Photographs*. Tal como Tratchenberg refere, “nenhuma realidade pode ser conhecida de forma definitiva, completa ou permanentemente confiável, tal como o fotojornalismo sustém que pode.”⁷⁷

Apesar de *American Photographs* ser executado, na sua maioria, por fotografias realizadas aquando a integração de Walker Evans na *Historical Section* da *Farm Security Administration (FSA)*, o livro não é um catálogo expositivo desse trabalho em particular. O trabalho para a *FSA*, trabalho público e institucional, seria a base para inúmeras publicações com os mais diversos fins – comerciais, ideológicos e artísticos – quase todos sem que Evans tivesse qualquer espécie de influência. Com *American Photographs*, Evans traça um sentido divergente para a interpretação da sua obra, uma cisão com esses círculos onde se insere o trabalhado feito para a *FSA*, cuja publicação não consegue controlar.

A *FSA* foi uma agência governamental ligado ao *New Deal*, plano de recuperação económica e social promovido por Franklin Roosevelt para combater a crise de 1929. Funcionou entre 1935 e 1943, começando por se chamar *Resettlement Administration*. Era dirigida pelo economista Rexford Tugwell e tinha como principais objetivos capitalizar a atividade agrícola através de subsídios e programas.

A *Historical Section* era um desses programas cuja finalidade era, sobretudo, propagandística. Esta secção era dirigida por um velho assistente de Tugwell, Roy Striker, também economista, e tinha como principal objetivo desenvolver atividades de promoção da *FSA* que, ulteriormente, visavam contribuir para a aceitação pública e governamental do programa. Esta tarefa foi delegada a um corpo vasto de fotógrafos e realizadores onde se incluía Evans; um dos primeiros a integrar e a partir em missão e, também, um dos primeiros a ser dispensado.⁷⁸

⁷⁷ “(...) no reality can ever be known, as popular journalism implies it can, in any definitive, complete, or permanently trustworthy way.” TRATCHENBERG, “A Book Nearly Anonymous.” p.258.

⁷⁸ Para aprofundar melhor as questões relativas à *FSA* e ao envolvimento de Evans com a agência, ver: Olivier LUGON, *Lo Stile Documentario in Fotografia: Da August Sander a Walker Evans 1920-1945* (Milão: Electa, 2003); John TAGG, “Melancholy Realism: Walker Evan’s Resistance to Meaning [2003],” in *The Disciplinary Frame: Photographic Truth and the Capture of Meaning* (Minneapolis, Londres: The University of Minnesota Press, 2000), 95–178.

É, por isso, importante situar a obra de Evans no panorama dos usos e das práticas fotográficas ligadas ao espírito documental e fotojornalístico do período. Em *Melancholy Realism*, John Tagg, faz esta contextualização através do exemplo de Margaret Bourke-Wight e de toda a fama à volta das suas publicações em revistas e livros. Tagg foca-se particularmente no carácter do evento fotográfico, isto é, “não só na produção de significado num determinado momento, num campo cultural específico, mas nas relações que as fotografias são conduzidas a estabelecer com o significado e com o sujeito que capta.”⁷⁹ Para o crítico, a conjectura económica e social do *New Deal*, é também aquela que coincide com a difusão amplificada e revigorada das tecnologias fotográficas e da dispersão de imagens fotográficas do foro social.

“O estatuto da fotografia, neste tipo de economia, constituiu um elo particular, encaidando os sonhos de transparência, eficiência e troca acelerada que marcou a instrumentalização do significado na fotografia na administração social assim como em comunicações comerciais, no arquivo documentário e na imagem fotojornalística.”⁸⁰

Também Marta Rosler atribui às práticas da fotografia documental dos anos 30, a mesma instrumentalização pela propaganda das políticas liberais:

“A fotografia documental tornou-se na representação da consciência social da sensibilidade liberal apresentada em imagens visuais (embora as suas raízes sejam diversas incluindo os motivos ‘não-artísticos’ dos registos policiais e de vigilância). (...) O documental, com as suas associações originais de indagação duvidosa, precedeu o mito da objetividade jornalística tendo sido, em parte, estrangulado por isso.”⁸¹

⁷⁹ TAGG, “Melancholy Realism: Walker Evan’s Resistance to Meaning [2003].” p.95

⁸⁰ “The status of photography in this economy constituted a particular knot, threading together those dreams of transparency, efficiency, and accelerated exchange that marked the instrumentalization of photographic meaning, in social administration as in commercialized communications, in the documentary archive as in the photojournalistic picture file.” TAGG. *Ibid.*

⁸¹ “Documentary photography has come to represent the social conscience of liberal sensibility presented in visual imagery (though its roots are somewhat more diverse and include the ‘artless’ control motives of police record keeping and surveillance). Photo documentary as a public genre had its moment in the ideological climate of developing State liberalism and the attendant reform movements of the early-twentieth-century Progressive Era in the United States and withered along with the New Deal consensus sometime after the Second World War. Documentary, with its original muckraking associations, preceded the myth of journalistic objectivity and was partly strangled by it.” Marta ROSLER, “In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography) [1981],” in *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* (Cambridge, Londres: The MIT Press e International Center of Photography, 2004), 152–206. p.176.



4.6. Walker Evans, “Roadside Stand Near Birmingham. 1936.”

Para Rosler, este tipo de documentário, fazia parte do processo de insistência agressiva sobre as realidades onde a pobreza e o desespero eram generalizados, “da imposição da marginalidade social e, finalmente, da inutilidade social absoluta.”

Mas se a acadêmica define uma imposição ideológica irreversível à fotografia documental e mesmo às derivações que o modo de fotografar viria a incorporar ao longo do século XX, também demonstra que este modo não pertence exclusivamente a uma determinada ideologia. As suas relações a uma determinada realidade social são intrínsecas – os desfavorecidos e desapaosados – contudo, os seus méritos ou deméritos, pertencem a uma esfera mais complexa de relações institucionais e financeiras com as quais o fotógrafo tem de saber lidar: não se trata apenas de depositar imagens no imaginário social, trata-se, também, de construir relações específicas para a circulação das fotografias e dos sentimentos que pode suscitar, isto é, um equilíbrio entre as propriedades sensitivas e informativas das fotografias:

“(...) o paradigma entrincheirado da fotografia documental tem dois momentos: (1) o momento instrumental ‘imediate,’ em que a imagem é captada ou criada a partir da torrente de eventos do presente, colocado perante nós como um testemunho (...), e (2) o momento ‘histórico-estético’, mais indefinido nos seus limites, no qual, a argumentação de um espectador, cede ao prazer orgamístico permitido pela estética do ‘correto’ (...) ou da imagem bem-formada.”⁸²

Rosler conclui advogando uma prática documental mais comprometida com as relações sociais que explora e franca com as ideologias que a sustentam, num período de reflexão sobre as práticas documentais da fotografia, no final do século XX.⁸³

O significado político, podendo ser mais ou menos visível, existe impreterivelmente, através das várias decisões que o fotógrafo tem de tomar – da escolha dos sujeitos a tratar, ao seu arranjo dentro das margens da fotografia, até às comissões e mecenas que o podem patrocinar, utilizar e divulgar.

Para as fotografias de *todos os sítios*, e para o sentido político que lhe pode ser inerente, estes parâmetros são assumidos, assim como as limitações da sua própria validade social e cultural. A prática visual e discursiva que se ensaia pressupõe aquilo que, nas palavras de Rosler, se define por uma prática “incorporada numa análise explícita da sociedade e que, pelo menos, indicia um programa para a sua mudança.”⁸⁴

Este parece ser, também, parte do significado de *American Photographs* para o trabalho de Evans, a fotografia documental da época e para o próprio arquivo da *FSA*. Apesar da difusão do seu trabalho a partir deste arquivo, com *American Photographs* estabelecer o culminar dos desígnios das fotografias que Evans havia realizado *em serviço*.

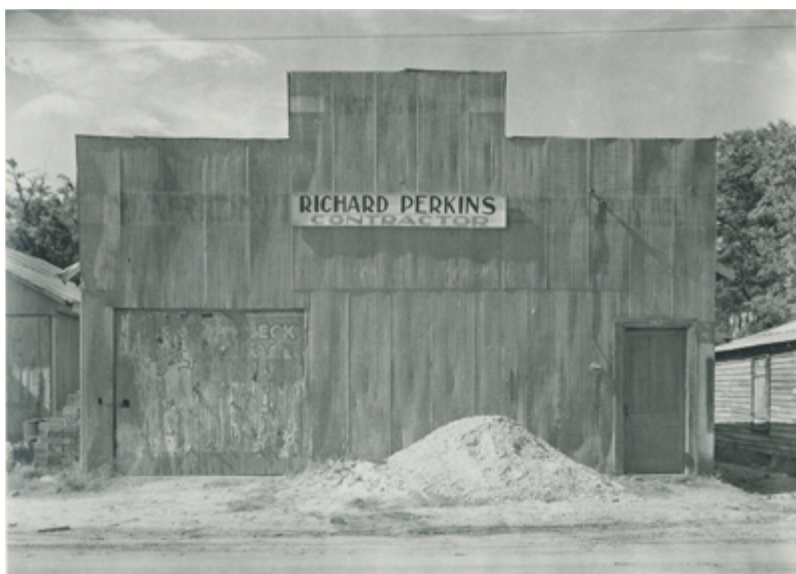
⁸² “(...) the well-entrenched paradigm in which documentary image has two moments: (1) the ‘immediate,’ instrumental one, in which an image is caught or created out of the stream of the present and held up as testimony, as evidence in the most legalistic of senses, arguing for or against a social practice and its ideological-theoretical supports, and (2) the conventional ‘aesthetic-historical’ moment, less definable in its boundaries, in which the viewer’s argumentativeness cedes to the organismic pleasure afforded by the aesthetic ‘rightness’ or well-formedness (not necessarily formal) of the image.” ROSLER. *Ibid.* p.185.

⁸³ Num outro ensaio publicado posteriormente ao mencionado “Post-Documentary, Post-Photography?” Rosler define um contexto para o desenvolvimento da fotografia documental na transição entre os séculos XX e XXI. Para a artista, os discursos pós-estruturais e pós-coloniais do período minaram “a posição de sujeito do fotógrafo (e o meio cultural no qual as imagens estão inseridas) e o status epistemológico da imagem - sua relação com uma realidade visual fenomenologicamente presente - denegando sua adequação (metonímica) em relação à situação que retrata e problematizar a capacidade de qualquer imagem do campo visual de transmitir experiências vividas, costumes, tradição ou história.” Marta ROSLER, “Post-Documentary, Post-Photography? [1999],” in *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-20012* (Cambridge, Londres: The MIT Press e International Center of Photography, 2004), 207–244. p.211.

⁸⁴ “(...) a documentary incorporated into an explicit analysis of society and at least the beginning of a program for changing it.” ROSLER, “In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography) [1981].” p.195.



4.7. Walker Evans, "Country Store and Gas Station, Alabama, 1936."



4.8. Walker Evans, "Corrugated Tin Façade, 1936."

A *FSA* tinha outros fotógrafos, e muitas fotografias *icônicas* saíram desse trabalho, mas Evans provou ser o mais incisivo no exercício da sua vontade autoral. De publicações como em *In this Proud Land*,⁸⁵ dirigida 30 anos após a ação fotográfica, pelo próprio Roy Striker, sobressai uma certa homogeneidade dos conteúdos e da sua disposição. Naturalmente, muitos fotógrafos foram bem-sucedidos a explorar a agenda da propaganda positivista e liberal. Evans, e outros, exercitaram em tipo de envolvimento distinto, com as realidades que retratavam, que ia bastante além do seu significado meramente propagandístico. Como o caso de *Let Us Now Praise Famous Men*,⁸⁶ uma colaboração entre Evans e James Agee, fotografia e literatura, sobre três famílias de agricultores do Alabama. Poucos fotógrafos conseguiram tornar invisível a miséria nos sítios onde esta abunda, sem se remeter a meros exercícios de piedade. Evans evidencia um outro tipo de ação mais complexa entre o real, a fotografia, o fotógrafo e um espectador. A própria versatilidade com que Evans pôs a circular as suas fotografias é uma continuidade desse exercício. Por nenhum meio, os sujeitos fotografados perdem a dignidade da sua existência, pelo contrário, é-lhes *restituída*, no pequeno alcance de uma fotografia.

No cerne do seu trabalho, afirmam utores como John Tagg ou Alan Trachtenberg, existem as intenções de Evans em captar a *cidade americana*. Alguma da sua correspondência mostra isso mesmo:

“A cidade americana é o que eu procuro. Portanto, devo usar várias, mantendo as coisas tipificadas. (...) Gente, todas as classes, rodeadas dos novos desventurados. O automóvel e a paisagem automóvel. A Arquitetura, o gosto urbano americano, o comércio, a pequena escala, a grande escala, a atmosfera da rua, o cheiro da rua.”⁸⁷

A cidade americana e não *uma* cidade americana. Não lugares específicos e não um lugar em específico, mas uma *edição fotográfica da sociedade*, a partir da qual Evans se tentou esquivar de qualquer conotação ideológica: por um lado, a conotação capitalista-liberal do *New Deal* e da *FSA*, no seu paternalismo perante os desaposados e nas suas

⁸⁵ Roy E. STRIKER and Nancy (cur.) WOOD, *In This Proud Land: America 1935-43 in the FSA Photographs* (Nova Iorque: Galahad Books, 1973).

⁸⁶ James AGEE and Walker EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families [1939]* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1960).

⁸⁷ Walker EVANS, *Walker Evans at Work*, ed. Jerry L. THOMPSON (Nova Iorque: Harper & Row, 1982).

fantasias perante o heroísmo da América rural, e, por outro, perante o ímpeto marxista crescente entre o seu grupo de amigos.⁸⁸ “O valor e, se preferires, o valor da propaganda para o governo, reside no próprio registo que, a longo prazo, se provará como algo feito inteligente e perspicazmente. SEM QUALQUER TIPO DE POLÍTICA.”⁸⁹

Apontando a intransigência, mas, também, uma certa inocência de Evans, John Tagg refere que a neutralidade e a pureza por si defendidas para a sua fotografia, provaram ser difíceis de mencionar e de executar.⁹⁰ Se a neutralidade, perante a agenda liberal de Striker, pode ser considerada uma atitude política, negar que a tendência do seu trabalho pertence a um ascenso político de esquerda terá também servido de salvaguarda e de proteção face a eventuais censuras. A abertura aparente com que as imagens de Evans são executadas e apresentadas, servem-se, em primeiro lugar, de qualidades específicas do *olhar* de Evans – clínico, cru, quase primitivista – e, em segundo lugar, como assinala Trachtenberg, pelo ceticismo de Evans para com *formas fechadas e significados fixos*.⁹¹ Para reverter este tipo de atitude, Evans serviu-se de uma metodologia de sequência de imagens plenas de relações entre si, de contrastes e de alterações que, de acordo com Trachtenberg, servem um princípio de tese e antítese, sem nenhuma pretensão conclusiva:

“Qualquer agrupar de imagens dentro do livro pode ser tomado como um exemplo da adaptação de Evans ao dispositivo de montagem [referência ao cinema de Sergei Eisenstein], reafirmado como um processo dialético de tese originando a antítese, juntos produzindo um sentimento e/ou ideia de síntese impercetível e volúvel.”⁹²

A sua noção própria de *documental*, que mais tarde viria a denominar de *lírico documental*,⁹³ serve também para demarcar a cisão que Evans impôs face aos usos das suas foto-

⁸⁸ Gilles MORA and John T. HILL, *Walker Evans: The Hungry Eye* (Londres e Nova Iorque: Thames & Hudson, 1993). p.132.

⁸⁹ Tradução livre de: “The value, and if you like, even the propaganda value for the government lies in the record itself, which in the long run will prove an intelligent and farsighted thing to have done. NO POLITICS WHATEVER.” EVANS, *Walker Evans at Work*. p.112.

⁹⁰ TAGG, “Melancholy Realism: Walker Evan’s Resistance to Meaning [2003].” p.140.

⁹¹ TRATCHENBERG, “A Book Nearly Anonymous.” p.258.

⁹² “Any grouping of images within the book can be taken as an example of Evan’s adaptation to the montage device, which can be restated as a dialectical process of thesis giving rise to counter-thesis, together producing a feeling and/or idea of unseen, unstead synthesis.” TRATCHENBERG. *Ibid.* p.259.

⁹³ Walker EVANS, “Lyric Documentary” (New Haven: Yale University Press, 1964).

grafias. O termo, cunhado com a mesma complexidade com que fotografava, serve como compreensão às distâncias que procurou, na sua fotografia, face às correntes da fotografia documental em contexto fotojornalístico ou, tal como se começou a verificar naquele período, aos circuitos e instituições culturais que, nos anos 30, começaram a atribuir valor artístico a fotografias-documentos, realizadas fora desses circuitos. O *lírico* era capaz de explicar os aspetos que Evans empregava na sua forma de fotografar: servindo-se do rigor e do detalhe característicos da fotografia documental, procurou desenvolver o lado narrativo e poético das suas imagens; de muitas maneiras, uma espécie de rebate das possibilidades literárias do texto, nas fotografias: um *discurso de imagens*, como afirma Trachtenberg.

Evans coloca a sua posição acerca do *lírico documental*, nos seguintes termos, em relação a alguns desenhos médicos de Leonardo da Vinci: “essa curiosidade científica e essa limpeza, e a seu aparente desprendimento, parecem-me documentais. E, claro, a sua linha é lírica.”⁹⁴

A esta qualidade ambivalente das imagens, fossem elas desenhos ou fotografias, Evans revela um sentido aprimorado de *dissecação*, isto é, um sentido aprimorado de penetração visual nos assuntos pela curiosidade sobre as partes – ou os fragmentos – que a constituem.

Sobre este modo de colocar a camera ao serviço do olhar, em referência a “Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale County, Alabama, 1936,”⁹⁵ Olivier Richon afirma o seguinte: “Tirada com uma camera de grande formato de 20x25cm, usada regularmente por Walker Evans naquele tempo, o grande negativo produz a claridade de detalhe que convida o escrutínio.”⁹⁶ E complementa: “isolando detalhes específicos e centrando fragmentos, a imagem vive, ao mesmo tempo, por si só, e pela sua capacidade de se relacionar com textos e imagens fora dela.”⁹⁷

⁹⁴ “(...) the line of that mental approach, that scientific curiosity, and that cleanliness, and that detachment of his seem to me documentary. And, of course, the his line is lyric.” EVANS. *Ibid.*

⁹⁵ Fotografia publicada primeiramente em AGEE and EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families [1939]*.

⁹⁶ “Taken with an 8x10 view camera, often used by Walker Evans at that time, the large negative produces a clarity of detail that invites scrutiny.” Olivier RICHON, *Walker Evans: Kitchen Corner* (Londres: Afterall Books, 2019). p.29.

⁹⁷ “Isolating specific details and centring on fragments, I am on the one hand considering the image for itself, but on the other relating it to texts and images outside of itself.” RICHON. *Ibid.* p.32.



4.9. Walker Evans, "Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale County, Alabama, 1936."

Este é um discurso que apela às possibilidades de abertura e diversificação das fotografias, enquanto fragmentos do real. Trachtenberg afirma que “reproduzindo *frações* infinitas da realidade, a camera fez a realidade parecer descontínua, só uma coleção de partículas mutuamente repelentes.”⁹⁸ O fragmento é a base para a construção da narrativa, um tipo de realidade revelada pela aparente abertura dos fragmentos a diversos significados e possibilidades, trabalhados mediante o contexto da sua exposição.

Um exemplo é a adaptação que Evans deu às suas imagens entre a exposição *American Photographs*, e o livro posteriormente editado: muitas sequências são diferentes, assim como os formatos e as relações de escala entre fotografias.

Cada fotografia é um fragmento: uma circunstância espacial e temporal específica vivendo, ela própria, de pequenos fragmentos – objetos e eventos, recolhidos ou respigados, para usar a metáfora de Agnes Varda. Em *todos os sítios*, assumindo a parcialidade absoluta da realidade que inscreve e transcreve uma fotografia, sem procurar uma realidade como um todo, mas uma história assente na sua própria parcialidade dos seus fragmentos e nos possíveis discursos que lhe podem ser inerentes.

Em *todos os sítios*, os capítulos onde se dispõem algumas das fotografias realizadas, certos aspetos da cidade de Braga aparecem explorados através de uma semelhante fragmentação da paisagem da cidade. Daqui nascem os *sítios*, que incorporam um carácter de lugar e, por isso, de uma fração desse espaço e dessa paisagem, e de uma composição e sequência de imagens que procura uma ideia, alegórica, de cada *sítio*. Por diversas vezes, *os sítios* são visitados em dias diferentes, em horários distintos e sob condições de luminosidade diversas. O objetivo que sustenta esta atitude é o de recolher um lastro mais abrangente das condições que os distintos *sítios* podem apresentar. As folhas de contacto realizadas a partir de cada filme, dispostas nas “Considerações Finais” servem de testemunho deste exercício específico de representação, onde se pode percorrer, com maior precisão, as direções que o olhar e a camera fotográfica tomam. É um *percurso do olhar* que se constrói através da adjacência de *fragmentos* fotográficos.

“A camera, um instrumento de ‘registro puro’, é um portal para um mundo que não tem mensagem, que não é endereçado a ninguém e que não é visto como ‘presente’,

⁹⁸ “Reproducing endless *fractions* of reality, the camera made reality seem discontinuous, ‘only a collection of mutually repellent particles.’ TRATCHENBERG, “A Book Nearly Anonymous.” p.249.

mas, como Evans colocou precisamente, ‘como o passado ‘ – já perdido. Mas a camera também é uma caixa-negra, um meio de criptografar esse encontro fora do tempo e além do significado, de produzir imagens como quebra-cabeças impenetráveis. A camera é cripta e máquina de criptografar: a tumba do real em que o presente já passou, e um motor de sobrecodificação em que o encontro insuportável é enterrado e adiado, suportável enquanto um oculto sem fim.”⁹⁹

American Photographs marca uma cisão com os círculos institucionais e comerciais que usufruíam da utilização das suas imagens, através do arquivo da *FSA*. O fragmento de *American Photographs* conta a história que Evans quer que conte. E este não é um atributo que se defina pela intenção de pré-conceber uma ideia: a história de cada fragmento está inteiramente ligada com a forma do fragmento. Através do recorte e do reenquadramento de situações particulares, Evans retira pequenas histórias de determinados fotogramas, modelando as margens das fotografias com proporções que dependem inteiramente do assunto fotografado. Em certos trabalhos, como *Labour Anonymous*,¹⁰⁰ Evans recorta efetivamente os negativos, marcando, irreversivelmente, o desígnio daquela imagem.

Trata-se, por isso, de um realismo fabricado onde o recorte da imagem é o culminar de um processo de pesquisa que transcende, inclusive, a técnica fotográfica. Em Evans, a fotografia é um meio para uma imagem que pode aparecer a partir de cameras, lentes ou formatos diversos. Simultaneamente, cada fotografia pode originar várias imagens cujo significado se renova em cada novo contexto. No trabalho para a *FSA*, por exemplo, os mais diversificados meios técnicos foram solicitados e utilizados por Evans enquanto meio para a obtenção de imagens: Evans movia-se entre formatos, cameras, pontos de vista e ângulos diversos de um mesmo sujeito a fotografar, dando especial prelação às possibilidades imagéticas dos formatos maiores – 4x5” e 8x10” – das suas capacidades descritivas e, necessariamente, informativas. Inversamente, a maioria dos restantes fotógrafos da *FSA*, utilizava preferencialmente uma camera e um formato – geralmente

⁹⁹ “The camera, an instrument of ‘pure record,’ is a portal to a world that has no message, that is addressed to no one, and that is seen not as ‘present’ but, as Evans precisely put it, ‘as the past’ – as always already lost. But the camera is also a black box, a means of encrypting this encounter out the time and beyond meaning, of producing pictures as impenetrable puzzles. The camera is both crypt and encrypting machine: the tomb of the real in which the present has already passed away, and an engine of overcoding in which the unbearable encounter is buried and postponed, made bearable as the cryptic without end.” TAGG, “Melancholy Realism: Walker Evan’s Resistance to Meaning [2003].” p.171.

¹⁰⁰ Walker EVANS, *Labour Anonymous*, ed. Thomas ZANDER (Nova Iorque: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2016 [1945]).

o mais prático e imediato 35mm - a grande novidade técnica da época. Não é por isso de admirar que Evans tenha *apenas* contribuído com algumas centenas de fotografias para as dezenas de milhar que compõem o arquivo.¹⁰¹

Pode ser advogado que este raciocínio também está presente em *todos os sítios*. Embora não exista a mesma atitude plástica em relação às fotografias, de deformação e reenquadramento, as margens são igualmente relevantes. As fotografias de *todos os sítios* incluem nas suas margens a *periferia* do fotograma que lhe dá origem. A moldura negra que resulta, e que sobra, da exposição da película por via da camera fotográfica, serve também o propósito da imagem. Esta é uma ponte que se tentou criar para unir os domínios da execução da fotografia e, posteriormente, da sua exposição. Ambos os momentos são partes – *fragmentos* – do mesmo processo produtivo. A reprodução integral do negativo, recorrendo, inclusive, à amostragem dos textos inscritos na própria película, para além deste pressuposto alegórico, tem ainda carácter de moldura, uma clausura para a realidade finita da fotografia. Uma delimitação física e material para um exame concreto sobre assuntos que são reais apenas dentro dessa moldura e na sequência com os restantes fragmentos.

4.3 Perspetiva e Periferia

A minha fotografia é uma fotografia de incidentes, de limites, fronteiras e inserções. Eu concentrei-me sempre nas margens e nas periferias, nos fragmentos e nas frases, e nunca procurei a “coisa central.”

Guido Guidi, *Pensar com o olhar*.¹⁰²

Os eventos que envolvem a transformação da paisagem, seja no plano físico das transformações do território e dos lugares, seja no plano alegórico das representações e dos sistemas de gestão, são amplamente influenciados pelas relações sociais e culturais,

¹⁰¹ MORA and HILL, *Walker Evans: The Hungry Eye*.

¹⁰² “Mine is a photography of the incidental, of edges, boundaries, and insertions. I have always focused on margins and peripheries, fragments, and phrases, and never looked for the ‘central thing.’” Guido GUIDI, “Thinking With the Eyes,” in *Carlo Scarpa Architect: Intervening With History* (Nova Iorque, Montreal: Canadian Centre for Architecture, The Monacelli Press, 1999), 205–215. p.207.

onde o domínio económico insta o domínio político ao desenvolvimento dessas transformações de acordo com as suas próprias expectativas e intenções.

As fotografias de *todos os sítios* procuram um espaço entre estas ambivalências: por um lado, constituem objetos materiais resultantes do testemunho e da presença; por outro, é-lhes inerente uma perspetiva e um discurso sobre o território que registam e, consequentemente, sobre as práticas sociais e culturais que o compõem território e perspetiva.

Aceitando estas realidades, a sua autonomia, mas, também, a sua interdependência, procura-se agora expandir a moldura crítica e histórica de *todos os sítios* através da exploração de alguns aspetos da obra de Guido Guidi (Cesena, 1941). Estes aspetos podem ser identificados pelo desenvolvimento de um *modo de ver* específico de Guidi e do território que lhe é nato: o vale do rio Pó, entre as regiões de Emília-Romana e Véneto, em Itália. A discussão desenvolve-se em torno de *Per Strada*, obra de publicação recente, mostrando um trabalho com mais de 200 fotografias, realizadas entre 1980 e 1994.

A obra compõe-se em três volumes, organizando as fotografias em pequenos capítulos com séries de lugares específicos. Partindo do centro da cidade de Cesena, desenvolve-se um percurso que se desenrola pelas povoações vizinhas e por uma planície ocupada, generalizadamente, pelas atividades agrícolas. O território é apreendido através do percurso, focando-se nas relações lineares da antiga *Via Aemilia*, hoje *Via Emília*, de traçado romano, e nas relações transversais que projetam a via no território e nas povoações secundárias que se assentam entre Cesena, Ravenna e Rimini.

Não existe um centro para esta ação, assim como não existe uma estratégia preconcebida e centralizada para atuar fotograficamente sobre este território. Nas fotografias de Guidi, o espectador testemunha a insistência da procurar *novos olhos* para paisagens sobejamente conhecidas pelo fotógrafo. Com este percurso, Guidi revela uma posição particular do seu trabalho, mas também, do seu olhar: em detrimento da *cidade ideal* – “renascentista, tal como idealizada, por Rosselino”¹⁰³ – aqui materializada pelo centro histórico de Cesena, o fotógrafo explora uma *zona franca* do território e da fotografia: a *periferia* e a *perspetiva accidental*.

¹⁰³ Antonello FRONGIA, Guido GUIDI, and Andrea SIMI, “Guido Guidi in Conversazione Con Antonello Frongia e Andrea Simi,” in *Per Strada* (Londres: Mack Books, 2018), s/ pag.

Numa entrevista ao jornal inglês *The Guardian*, a propósito do lançamento do referido livro, Guidi posiciona a sua ideia de periferia: “(...) a periferia de uma pessoa é o centro de outra (...) o centro é onde tu estás.”¹⁰⁴ Comentando a evolução histórica da cidade e, em certa medida, em função sua experiência no território que habita, Guidi usa a evolução da forma urbana enquanto meio para a compreensão das suas realidades e paradigmas na contemporaneidade:

“A história da cidade é como um ovo. A cidade antiga era um ovo cozido, com os limites muito claros, definidos pelas muralhas. Depois ficou um ovo frito, com os seus limites deformados. Hoje é como um ovo-mexido, sem forma.”¹⁰⁵

Sem forma ou, liminarmente, sem estrutura formal coesa e aparente, a cidade contemporânea é formada pelos inúmeros polos disseminados pelo território, num rizoma de complexas relações heterogêneas onde a própria dicotomia entre centro e *periferia* se torna obsoleta: cada polo é, simultaneamente, o centro e a periferia de alguém.

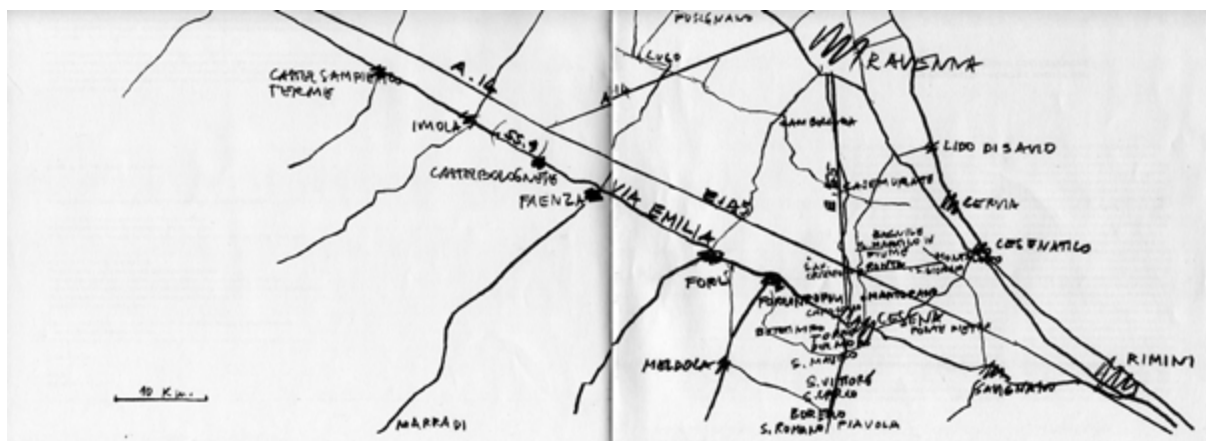
Mas a incursão de Guidi nas considerações sobre território, apelam, de sobremaneira, à sua experiência enquanto estudante de arquitetura e, mais tarde, enquanto docente de fotografia no curso de Urbanística do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (IUAV). Os seus anos de formação, particularmente em Veneza, possibilitaram-lhe um contacto muito próximo com os domínios da Arquitetura e do Urbanismo.¹⁰⁶

Primeiro no curso de Arquitetura, depois no curso de Design Industrial, Guidi desenvolveu um conjunto de ferramentas que o colocavam no encaixe dos sistemas produtivos do espaço; através do desenho e posteriormente através da fotografia, tanto como aluno e como professor. Alguns dos críticos e historiadores que têm analisado a obra de Guidi com mais intensidade, fazem referência a alguns momentos chave do seu período académico que estimularam as inquietações de Guidi perante os aspetos construtivos e materiais dos espaços, assim como com o território e a paisagem no seu sentido menos

¹⁰⁴ Charlotte HIGGINS, “Peripheral Visions,” *The Guardian G2*, 2018.

¹⁰⁵ HIGGINS. *Ibid.*

¹⁰⁶ Nicoletta LEONARDI, *Fotografia e Materialità in Italia: Franco Vacari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri* (Milão: Postmedia Books, 2013). p.81-85.



4.10. Guido Guidi, Mapa de Emília-Romana, *Per Strada*.
Capa e contra-capa de fascículo com entrevista ao fotógrafo.

canónico. Para esta noção contribui o seu testemunho enquanto aluno de Carlo Scarpa¹⁰⁷ e de Bruno Zevi, figuras proeminentes na prática e na teoria da Arquitetura, respetivamente.¹⁰⁸ Mais tarde, já estabelecido como fotógrafo e professor universitário, Guidi integra o corpo de investigadores e docentes que ajudam ao desenvolvimento de um dos primeiros cursos superiores de Urbanística em Itália, na Universidade de Veneza (IUAV).¹⁰⁹

¹⁰⁷ Em *Thinking with the Eyes – Pensando com o Olhar* – escrito a propósito de uma comissão do Centro Canadano de Arquitetura para fotografar algumas obras de Scarpa, para incluir no espólio que a instituição detém do arquiteto, Guidi redige este texto aludindo às qualidades ambíguas do olhar, como se, por intermédio da fotografia, se conseguisse decalcar um *olhar que pensa*: “I have tried to capture the sense of movement in Scarpa’s Works focusing on fragments, by moving the lenses in the same random, patient, and circular fashion in which Scarpa moved his head, by assembling these episodes into sequences or juxtapositions, and by repetition, so as to give a sense of the length of the gaze required to grasp the mutability of the subject.” GUIDI, “Thinking With the Eyes.”

¹⁰⁸ Bruno Zevi encontrava-se, na década de 50, de regresso a Itália após anos de exílio ao fascismo, nos Estados Unidos. É apontado que Zevi transportou consigo, tendo também disseminado pelos seus alunos, a experiência da arquitetura orgânica norte-americana e dos seus interesses aprofundados na denominada arquitetura vernacular. Dois livros marcam este período, determinando a influência particular de Zevi no contexto da teoria e crítica da arquitetura na segunda metade do século XX, são: Bruno Zevi, *Verso Un’Architettura Organica* (Turim: Einaudi, 1945). Bruno Zevi, *Saper Vedere l’Architettura* (Turim: Einaudi, 1948).

¹⁰⁹ LEONARDI, *Fotografia e Materialità in Italia: Franco Vacari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*. p.92.

Este grupo de jovens professores, profissionais e artistas, esteve na base do desenvolvimento de novas estratégias para o reconhecimento e planeamento urbano. Para eles, o final do século XX, através das inúmeras transformações que se verificaram, sobretudo, a nível das tecnologias e comunicação e informação, foi um período de mudança radical do paradigma da cidade.

“(…) à visão orgânica de matriz moderna da cidade, estes investigadores contrapõem a ideia de áreas urbanas como sistemas complexos que necessitam de novas metodologias de análise do território e de uma planificação baseada no controlo e monitorização contínuos. Eles privilegiam uma metodologia de auscultação ativa de sinais frágeis provenientes do quotidiano e o banal, da experiência dos lugares, de contextos relacionais e comunicativos.”¹¹⁰

Com estes trabalhos surgem novas classificações, para novas formas de olhar e novas formas de projetar o território e a cidade. É o caso, exemplar, de Bernardo Secchi e a *cidade contemporânea*,¹¹¹ ou de Francesco Indovina e o *território difuso*.¹¹²

“A cidade contemporânea parece a muitos como uma confusa amálgama de fragmentos heterogéneos, no qual não é possível reconhecer nenhuma regra de ordem, nenhum princípio de racionalidade que a faça inteligível.”¹¹³

Incerteza e indefinição são os mesmos condimentos que podemos encontrar na *periferia* – e no *ovo-mexido* – de Guidi. Para este grupo de urbanistas, as dimensões da incerteza, não constituem, porém, um enclave, mas um desafio e uma proposta: eles são o reflexo de um movimento de *libertação democrática* da cidade, um movimento que exige novas ferramentas e, sobretudo, *novos olhares*.

¹¹⁰ “(...) alla visione organica di matrice modernista della città, questi ricercatori sostituiscono l’idea delle aree urbane come sistemi complessi che necessitano de nuove metodologie di analisi del território e di una pianificazione basata su continui controlli e monitoraggi. Essi privilegiano la metodologia dell’ascolto attivo di segnali deboli provenienti dal quotidiano e dal banale, dall’esperienza materile dei luoghi, dai contesti relazionali e comunicativi.” LEONARDI. p. 94.

¹¹¹ Bernardo SECCHI, *Primeira Lição de Urbanismo* (São Paulo: Perspectiva, 2006).

¹¹² Francesco INDOVINA, “La Ciudad Difusa [1990],” in *Lo Urbano En 20 Autores Contemporáneos*, ed. Ángel Martín RAMOS (Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2004), 49–60.

¹¹³ SECCHI, *Primeira Lição de Urbanismo*. p.105.



4.11. Guido Guidi, "Casemurate, 1986."



4.12. Guido Guidi, "Cesena, 1985."

Per Strada apresenta-se como uma coleção de trabalhos executados sob o jugo da contrariedade ao espaço do poder centralizado da cidade-centro e da experimentação de formas renovadas de *olhar*. Guidi afirma que, em *Per Strada*, “nunca quis fotografar a cidade ideal,” e que “trabalhar sobre as margens é como trabalhar numa zona franca, uma zona pouco vista e fotografada, que não conheceu preconceitos senão aqueles verbais de lugar ‘feio,’ mal-construído, onde as pessoas fazem o que querem, sem seguir qualquer norma.”¹¹⁴ Isto tê-lo-á conduzido a abdicar de vistas frontais, da simetria e das corretas proporcionalidades de composição, tão naturais ao ideal classicista, mas, também, da fotografia documental. Para registrar as arquiteturas *espontâneas* da *periferia*, Guidi ensaiou uma *perspetiva accidental*, isto é, um desvinculo com a “perspetiva central clássica, atingindo, deliberadamente, os modos da perspetiva accidental.”¹¹⁵

Nas fotografias de *Per Strada*, o centro é a camera fotográfica. Esta posiciona-se, quase invariavelmente, num caminho ou numa estrada, apontando para os acontecimentos que acontecem nas suas margens. A estrada pode ou não fazer parte da fotografia. Quando o faz desvenda uma cartografia quase infinita de marcas e matérias que têm uma história própria, podendo mesmo constituir a maior parte do plano fotográfico. Outras vezes, a camera foca o evento marginal como o seu sujeito *central*, deixando que a narrativa se construa a partir de objetos e ações tão *banais* que se tornam ambíguas. É o caso de algumas fotografias onde a figura humana se representa a partir de uma disputa entre o ser da sua essência, em retratos assumidos, ou entre o ser e o lugar em que se insere.

Estas fotografias constroem uma ambivalência entre o sujeito e a camera, pois a *marginalidade*, *banalidade* e *espontaneidade* que pode imanar destas figuras e destas arquiteturas é transversal ao modo de fotografar; operação que parece resultar também destes três pressupostos: o sujeito é a forma e a forma o sujeito. Penetrando com o olhar os distintos domínios e apropriações que compõem o espaço, estas fotografias conseguem ser transversais a todos eles, quebrando as barreiras comuns que distinguem público e privado, doméstico e coletivo, cidade e campo, físico e virtual. Com certa habilidade, o espectador pode olhar para estas fotografias como se de mapas se tratassem e, a partir destes, perceber as mesmas condições territoriais daquela paisagem, naquele período, nas fotografias: o difuso, o heterogéneo e o rizomático.

¹¹⁴ FRONGIA, GUIDI, and SIMI, “Guido Guidi in Conversazione Con Antonello Frongia e Andrea Simi.”

¹¹⁵ FRONGIA, GUIDI, and SIMI. *Ibid.*



4.13. Guido Guidi, “Cesena, 1991.”

O sujeito, nas fotografias de Guido, não é uno, mas sim fragmentário. Este compõe-se por uma constelação de eventos, objetos e partículas que parecem gravitar na imagem sem uma estrutura aparente – *sem-forma*, como um *ovo-mexido*.

A *periferia* de *Per Strada* e sua construção através de eventos *banais*, de arquiteturas *espontâneas*, personagens *anônimos* e perspectivas *acidentais*, constituíram um importante ponto de partida para o trabalho de *todos os sítios*. É, no entanto, necessário situar a lucidez presente neste discurso: “o centro é onde tu estás; o centro de um é a periferia de outro,” tal como referido anteriormente, como que querendo desconstruir os preconceitos associados às relações entre diferentes polos do tecido urbano, igualmente válidas existencialmente, passíveis de se fotografarem: nas fotografias de Guidi, a *periferia* é o *centro* – e o centro é a posição concreta da camera de Guidi.

Da mesma forma que as *periferias* Guidi são também um *centro*, o *centro* onde se desenrola o trabalho fotográfico de *todos os sítios*, compõe-se de cenários *periféricos* – das arquiteturas, dos eventos banais e dos personagens. Em *todos os sítios* existe uma tentativa de olhar para os aspetos associados à consolidação e a perenidade dos *centros*, através da descrição e da desconstrução dos seus processos de transformação e apropriação. As fotografias procuram incitar a uma leitura aprofundada do sujeito fotografado, pressupondo a integridade material desse sujeito. O aparelho ótico da camera fotográfica é capaz de explorar uma densidade de detalhes impossíveis de alcançar a *olho-nu*, o que lhes confere um grau de complexidade e ambiguidade pois, sendo o sujeito algo concreto, torna-se estranho através da riqueza informativa que sobeja a partir do detalhe.

Operando a partir das capacidades descritivas deste modo específico de fotografar, as imagens de *todos os sítios* podem oscilar entres dois modelos representativos: (1) fotografias com grande proximidade ao sujeito, geralmente obtidas através de uma teleobjetiva, com grande simplicidade de objetos, focando-se nos aspetos materiais desses objetos; (2) fotografias de cenários mais abrangentes, mais compostas em termos de objetos, também muito detalhas a nível material, mas preocupando-se, sobretudo, nas relações entre esses objetos. Transversal a estes dois modelos é a exploração das relações entre objetos, com fotografias, geralmente, verticais. Trata-se, também, de refletir sobre as distintas escalas que se formam no plano das fotografias, entre o que está próximo e o que está longínquo.

A linguagem das fotografias procura, igualmente, um reflexo do rizoma e da constelação de eventos que compõem os espaços quotidianos. De uma maneira que também se pode enraizar na qualidade de algumas das fotografias de *Per Strada*, elementos muitas vezes díspares, antagónicos, ou mesmo contraditórios, são confrontados, pela fotografia, nessa sua essência compositiva e relacional. Pegando no exemplo de Guidi, e na sua *perspetiva accidental*, os sujeitos fotográficos de *todos os sítios* não procuram a centralidade de um objeto ou evento, mas, e preferencialmente, um conjunto de relações a partir das quais a fotografia faz esses objetos parecerem gravitar.

Fragmentos

5. BAIRROS, VACANTES, BECOS



5.1



5.2



5.3



5.4



5.5



5.6



5.7



5.8



5.9



5.10



5.11



5.12



5.13



5.14



5.15



5.16



5.17



5.18



5.19



5.20



5.21



5.22



5.23



5.24



5.25



5.26



5.27



5.28



5.29



5.30



5.31



5.32



5.34

Legendas

- 5.1. Quinta de Cabanas. 2-1/2-20190518.
- 5.2. Quinta de Cabanas. 1-1/2-20190518.
- 5.3. Quinta de Cabanas. 4-1/2-20190518.
- 5.4. Quinta de Cabanas. 8-1/2-20190518.
- 5.5. Quinta de Cabanas. 1-2/2-20190518.
- 5.6. Via Rápida. 1-1/5-20190610.
- 5.7. Bairro das Andorinhas. 11-3/5-20190610.
- 5.8. Bairro das Andorinhas. 1-4/5-20190610.
- 5.9. Via Rápida. 4-4/5-20190610.
- 5.10. Infias. 1-2/4-20190502.
- 5.11. Infias. 10-2/4-20190502.
- 5.12. Infias. 12-2/4-20190502.
- 5.13. Infias. 1-1/4-20190502.
- 5.14. Infias. 4-1/4-20190502.
- 5.15. Infias. 13-3/5-20190430.
- 5.16. Infias. 12-3/5-20190430.
- 5.17. Infias. 15-3/5-20190430.
- 5.18. Infias. 4-4/4-20190502.
- 5.19. Infias. 8-5/5-20190501.
- 5.20. Infias. 7-4/4-20190502.
- 5.21. Bairro do Sol. 7-2/2-20190517.
- 5.22. Bairro do Sol. 10-2/2-20190517.
- 5.23. Bairro do Sol. 1-1/2-20190517.
- 5.24. Bairro do Sol. 9-1/2-20190517.
- 5.25. Bairro do Sol. 7-2/2-20190806.
- 5.26. Bairro do Sol. 12-2/2-20190806.
- 5.27. Bairro do Sol. 8-1/2-20190806.
- 5.28. Bairro do Sol. 9-1/2-20190806.
- 5.29. Bairro da Alegria. 7-1/1-20190806.
- 5.30. Bairro da Alegria. 11-2/2-20190811.
- 5.31. Bairro da Alegria. 10-2/2-20190811.
- 5.32. Bairro da Alegria. 6-2/2-20190811.
- 5.33. Fernando e amigo. 1-2/2-20190811.

Considerações Finais

Para encerrar a discussão em torno das fotografias de *todos os sítios* é pertinente a referência a algumas questões mais pragmáticas, sobre a realização das mesmas.

A fotografias de *todos os sítios* têm o objetivo de criar uma imagem alegórica da paisagem contemporânea através da recolção de fragmentos da paisagem da cidade de Braga no seu estado atual. Este mapa tem um cariz cognitivo que encara a paisagem, e se encara a si próprio, como uma construção cultural; enquanto o produto formado a partir da interceção das dimensões sociais, políticas e culturais de uma comunidade, a que as fotografias dão visibilidade.

Pode-se endereçar à prática fotográfica ensaiada nesta tese o mesmo sentido de *escovar a contrapelo* a paisagem que Walter Benjamin usa para explicar o materialismo histórico.¹¹⁶ O interesse que existe *nos sítios*, como objetos, e na paisagem contemporânea como sujeito, é quase arqueológico, no sentido em que se constrói essa imagem da paisagem, ainda que alegórica, a partir dos fragmentos que são esses *sítios* e das relações que a fotografia evidencia.

Não existe, contudo, uma lógica predefinida para a seleção destes *sítios*. A sua manifestação, a sua constituição como sujeitos fotográficos e como representações dos argumentos discutidos nesta tese, decorre, primeiramente, de um processo aberto à incerteza: como pode um lugar tornar-se num *sítio*?

Os lugares que aparecem representados nesta tese começam por constituir uma inquietação que só as relações tornadas evidentes pelo ato de fotografar e, posteriormente, apresentar, é que determinam a sua condição como *sítio*. Ou seja, é um processo que se revela pela fotografia e não o contrário: a fotografia que chega a um lugar com a intenção, antecipatória, de o categorizar como *sítio*.

¹¹⁶ “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim sendo também não pode o processo histórico em que ele transitou de um para o outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo.” Walter BENJAMIN, ‘Sobre o Conceito de História [1942]’, in *O Anjo Da História*, ed. by João BARRENTO (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), pp. 9–20.

A incerteza e a espontaneidade são uma condição quase unânime do desenvolvimento urbano da contemporaneidade. As periferias, a polarização e heterogeneidade que se referiu, por exemplo, a partir da obra de Guido Guidi, são valimentos que as cidades passaram a incorporar nas últimas décadas e a desenvolver uma realidade mais fragmentada e menos determinista.

Da mesma forma, *os sítios*, começam por ser lugares do quotidiano que se revelam ao olhar fotográfico de forma espontânea e quase caótica. As suas características físicas e a sua posição geográfica na cidade, conformam uma determinada lógica de organização padronizando também os objetos que neles interagem. Este tipo de encontro faz referência ao *espaço concebido* e ao *espaço percebido* de Lefebvre e tornam evidente uma relação entre os desígnios da técnica de organização do espaço e a forma como estes são usados e habitados.

Também a partir daqui se comprova que as lógicas de abordagem e aproximação aos lugares constroem-se a partir *daquilo que lá está*. Ou seja, a partir *de dentro* da paisagem, da posição capaz de informar, mais do que, a partir *de fora* e da posição que relata.

O envolvimento decorre, posteriormente, em função dos rituais que envolvem a prática fotográfica, nomeadamente, os aspetos técnicos que caracterizam a fotografia analógica. Todas as fotografias foram realizadas com recurso a câmaras de médio formato, entre os negativos dos tipos de 6x6 e 6x7 centímetros. As fotografias de 6x7 foram realizadas com uma *Mamiya RB67* montada sobre um tripé, ao passo que as de 6x6 foram realizadas com uma *Rolleiflex* “à mão.”

Este tipo de técnica permite dois tipos de abordagem distintas. A camera montada sobre o tripé permite, desde logo a obtenção de aberturas menores do diafragma, explorando as possibilidades de detalhe características dos maiores formatos de película. O facto de estar montada num tripé possibilita, por um lado, uma maior liberdade ao fotógrafo no estudo dos enquadramentos e, por outro, a possibilidade de poder continuar a interagir com o lugar, enquanto a camera está fixa. É nestes momentos que a camera “móvel” se usa no intuito de revelar relações mais casuísticas, de maior proximidade aos objetos e com um carácter mais experimental, sem o amadurecimento reflexivo por trás das fotografias em 6x7.

O facto de ambas as técnicas envolverem o trabalho a partir de um filme ou um rolo fotográfico acaba por se traduzir na realização de pequenas séries ou sequências em torno de um determinado tema ou objeto. Este ato tem como princípio utilizar o *assédio*, a *aproximação*,



6.1. Areal, Armazém. Folha de contacto, filme 1 de 2, 17 de maio de 2020.



6.2. Areal, Armazém. Folha de contacto, filme 2 de 2, 17 de maio de 2020.

as variações de pontos de vista, como ferramentas do olhar, ou seja, como formas de desenvolvimentos das próprias capacidades de observar. Estes rolos acabam por resultar num conjunto de folhas de contacto onde fica patente esse exercício do olhar e essa procura.

A imagem alegórica da paisagem contemporânea de Braga nasce a partir da sequenciação e justaposição das fotografias destas folhas de contacto. Os três capítulos, onde se apresentam algumas dessas fotografias, têm como intuito construir uma narrativa onde são referenciados aspetos específicos dos lugares. É, por isso, o conteúdo das fotografias que está na base da organização das sequências de cada capítulo. Através desta metodologia experimenta-se, por um lado, uma espécie de percurso no espaço, descontínuo, feito de polos, nichos e fragmentos, e de lugares que vão sucedendo a lugares, sem aparente relação geográfica. Por outro lado, e buscando também aquele que é a experiência no lugar aquando a ação fotográfica, a sequência pode traduzir o mesmo percurso do olhar que figura nas folhas de contacto.

Na base destas sequências existe ainda um tipo de classificação que busca uma tipificação dos sujeitos fotografados. As estas tipologias são atribuídas classificações que buscam uma descrição desses sujeitos balizando alguns dos seus aspetos gerais. Designações como *praças*, *desaterros*, *oficinas*, *becos*, são designações comuns no vocabulário das construções que compõem a paisagem. Elas permitem estabelecer uma base para todos os aspetos, *inclassificáveis*, que as fotografias e as sequências podem desvendar. Invariavelmente, *todas* as fotografias, procuraram mostrar mais do que estes aspetos generalistas dos lugares.

É neste sentido que se destacam as legendas das fotografias na apresentação das sequências. Um número faz a correspondência entre a imagem, a posição na sequência e o número do capítulo, com uma listagem que se apresenta no final de cada capítulo. Nesta listagem, o número da fotografia apresenta uma legenda mais desenvolvida, correspondendo à data de realização da fotografia, ao filme a que pertence – nos casos em que num dia existam vários filmes – e, por fim, do lugar a que pertence – rua, freguesia, bairro ou zona da cidade.

*

As fotografias foram realizadas, na sua maioria, entre os anos de 2018 e 2019. Entre esse tempo e o presente, em que se redige esta tese, ocorreu uma epidemia que afetou a população de todo mundo, provocada pelo vírus SARS-CoV-2, Covid-19. Tendo em conta todas as transformações sociais, políticas e económicas que decorreram, ou estão em curso, do desenvolvimento deste vírus, pode-se objetar que, do ponto de vista desta tese, ocorreu, no último ano, uma transformação radical da paisagem. Pela forma como esta circunstância afetou o quoti-

diano das pessoas mundialmente, a mudança radical da paisagem operou-se sobretudo ao nível da percepção: não se reflete numa transformação física, de rutura do território, mas através das novas formas que os indivíduos tiveram de desenvolver para se relacionar socialmente.

É, por isso, possível afirmar que as imagens desenvolvidas em *todos os sítios* são imagens da paisagem realizadas com uma certa lucidez sobre tais possibilidades latentes da paisagem. Não em função de uma pandemia, mas em função das transformações radicais que a formação social e cultural da paisagem pode compreender.

As primeiras inquietações a incitarem as tendências tomadas por estas fotografias, tinham a ver, efetivamente, com a fragilidade aparente de uma percepção demasiado fixa no progresso e na *fé no futuro*: um determinado positivismo que se fazia reger por uma ideia de poder falsamente refletida, por exemplo, nas possibilidades de acesso ao conhecimento que as novas tecnologias de informação e comunicação permitem. Ou, pelo menos, assim o encetam. O que as fotografias de *todos os sítios* começaram por tentar observar, foram os aspetos altamente rudimentares a partir do qual esse progresso se montava.

Em *The Silence of Animals*,¹¹⁷ um dos primeiros textos literários a acompanhar a produção das fotografias, o filósofo inglês John Gray coloca a hipótese de o *progresso* ser uma construção mitológica desenvolvida nos últimos séculos. Gray coloca esta hipótese no encaço da filosofia judaico-cristã da *terra prometida*. Para Gray, o *progresso*, tal como a *terra prometida*, é algo que advém de uma fé irremediável num futuro e num amanhã *sempre melhor do que o hoje*. A esta mitificação do futuro, mas também do presente, Gray contrapõem uma humanidade *condenada à barbárie*: o Homem e o animal *no* Homem, para sempre em guerra consigo próprio.

Gray constrói o seu argumento a partir de interpretações de textos da literatura e da filosofia clássica para, de alguma forma, exemplificar esta guerra. Um dos primeiros textos a ser abordados é *An Outpost of Progress*, de Joseph Conrad, de 1896. Referindo-se à completa alienação comportamental, que acaba por conduzir ao suicídio dos dois oficiais belgas na selva do Congo, Gray invoca o profundo impacto que a realidade daquela paisagem teve sobre os dois indivíduos.

¹¹⁷ John GRAY, *The Silence of Animals: On Progress and Other Modern Myths* (Londres: Pinguin Books, 2014).

Do ponto de vista de Gray, a transformação radical à qual os dois personagens foram submetidos, não significou apenas um choque de contrastes entre o, supostamente, civilizado homem europeu, e a selva infinita e caótica daquela região. Esta mudança radical implicou também uma mudança de percepção sobre si próprio. Isto é, a partir do momento que aquela paisagem os despe de qualquer relação com a vida em sociedade, eles, Kayerts e Carlier, deixam de se reconhecer a si próprios, tornando-se obsoletos e alienados, *sem paisagem* e, necessariamente, *sem futuro*:

“Para aqueles que vivem dentro de um mito, o mito parece um facto autoevidente. O progresso humano é um facto desse tipo. Quem o aceitar, terá espaço na grande marcha da humanidade. A humanidade, é claro, não está marchando para lugar nenhum. A ‘humanidade’ é uma ficção composta de bilhões de indivíduos para cada um dos quais a vida é singular e final. Mas o mito do progresso é extremamente potente. Quando ele perde seu poder, aqueles que viveram por ele são - como disse Conrad, descrevendo Kayers e Carlier - ‘como aqueles presos de longa data que, libertados depois de muitos anos, não sabem o que fazer com as suas liberdades.’ Quando a fé no futuro lhes é retirada, assim é a imagem que têm de si próprios. Se então optarem pela morte, é porque sem essa fé eles não podem mais dar sentido à vida.”¹¹⁸

¹¹⁸ “For those who live inside a myth, it seems a selfevident fact. Human progress is a fact of this kind. If you accept it you have palce in the grand march of humanity. Humankind is, of course, not marching anywhere. ‘Humanity’ is a fiction composed from billions of individuals for each of whom life is singular and final. But myth of progress is extremely potent. When it loses its power those who have lived by it are - as Conrad put it, describing Kayers and Carlier - ‘like those lifelong prisoners who, liberated after many years, do not know what use to make of their freedoms’. When faith in the future is taken from them, so is the image they have of themselves. If they then opt for death, it is because without that faith they can no longer make sense of living.” GRAY. *Op. cit.* pp. 6-7.

Bibliografia

- AA.VV., *Arquitectura Em Lugares Comuns*, ed. by André TAVARES and Ivo OLIVEIRA (Guimarães: Dafne Editora, DAAUM, 2008)
- AA.VV., *Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea* (Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, Verbo, 2001)
- AA.VV., *Carlos Scarpa Architect: Intervening With History* (Nova Iorque, Montreal: Canadian Centre for Architecture, The Monacelli Press, 1999)
- AA.VV., *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape [1975]* (Rochester, Gottingen: University of Arizona, George Eastman House, Steidl, 2009)
- AA.VV., *Aesthetics and Politics* (Londres e Nova Iorque: Verso Books, 2007)
- AA.VV., *American Images: Photography 1945-1980*, ed. by Peter Turner (Middlesex, Nova Iorque: Pinguin Books, Barbican Gallery, 1985)
- ADAMS, Robert, *Beauty in Photography: Essays in Defense in Traditional Values* (Nova Iorque: Aperture, 1996)
- AGEE, James, and Walker EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families [1939]* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1960)
- ATGET, Eugène, and Berenice ABBOTT, *Photographe de Paris [1930]* (Nova Iorque: Errata Editions, 2008)
- ATGET, Eugène, Maria Moris HAMBOURG, and John SZARKOWSKI, *The Work of Atget, Vol. I: Old France* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1981)
- , *The Work of Atget, Vol. II: The Art of Old Paris* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1982)
- , *The Work of Atget, Vol. III: The Ancient Régime* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1983)
- , *The Work of Atget, Vol. IV: Modern Times* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1984)
- ADAMS, Robert, *Beauty in Photography: Essays in Defense in Traditional Values* (Nova Iorque: Aperture, 1996)

- *Denver [1977]* (New Haven: Yale University Press, 2009)
- , *The New West [1974]* (Gottingen: Steidl, 2015)
- BALTZ, Lewis, *Candlestick Point [1988]* (Gottingen: Steidl, 2011)
- , ‘American Photography in the 1970s: Too Old to Rock, Too Young to Die’, in *American Images: Photography 1945-1980*, ed. by Peter Turner (Londres: Pinguin Books, Barbican Gallery, 1985), pp. 157–64
- BANDEIRA, Miguel Sopas, ‘D. Diogo de Sousa, o Urbanista: Leituras e Texturas de Uma Cidade Refundada’, *Bracara Augusta*, 2000, 19–58
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 2014)
- BATCHEN, Geoffrey, *Burning With Desire: The Conception of Photography* (Cambridge: The MIT Press, 1999)
- BATE, David, *Photography: The Key Concepts* (Oxford e Nova Iorque: Berg, 2009)
- BAUDELAIRE, Charles, ‘O Cisne’, in *As Flores Do Mal [1857]* (Lisboa: Relógio d’Água, 2003), pp. 195–98
- , *As Flores Do Mal [1857]* (Lisboa: Relógio d’Água, 2003)
- BECHER, Bernd & Hilla, and Robert SMITHSON, *Field Trips*, ed. by Jack FLAM (Porto: Museu Serralves, 2002)
- BENJAMIN, Walter, ‘A Obra de Arte Na Era Da Sua Reprodutibilidade Técnica [1936-39]’, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), pp. 59–96
- , ‘Conversations with Brecht [1934]’, in *Aesthetics and Politics* (Londres e Nova Iorque: Verso Books, 2007), pp. 86–99
- , *O Anjo Da História [1974]*, ed. by João BARRENTO (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010)
- , ‘O Autor Como Produtor [1934]’, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), pp. 115–30
- , ‘Paris, Capital Do Século XIX [1935]’, in *Cidade, Cultura e Globalização*, ed. by Carlos FORTUNA (Oeiras: Celta Editora, 1997), pp. 67–80

- , ‘Pequena História Da Fotografia [1931]’, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio d’Água, 2012), pp. 97–114
- , ‘Sobre o Conceito de História [1942]’, in *O Anjo Da História*, ed. by João BARRENTO (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), pp. 9–20
- BOLTON, Richard, ‘The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography’, in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. by Richard BOLTON (Cambridge: The MIT Press, 1996), pp. IX–XIX
- BURGER, Peter, *Theory of the Avant-Gard* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2009)
- BRIGHT, Deborah, ‘Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography’, in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. by Richard BOLTON (Cambridge, Londres: The MIT Press, 1996), pp. 124–43
- CATRICA, Paulo, *Liceus* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005)
- , *Memorator* (Lisboa: Bicho-do-Mato & Teatro Nacional D. Maria II, 2015)
- , *O Desvio Que Fez a Curva Do Rio* (Lisboa, 2019)
- , ‘Subtopia: Photography, Architecture and the New Towns Programme’ (University of Westminster, London, 2012)
- , *TNSC* (Lisboa: Lebop Books, 2011)
- de CERTEAU, Michel, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984)
- CHITAS, Eduardo, ‘Acerca Do Materialismo Histórico’, *O Militante*, 264. Maio/Junho (2003)
- CLARK, Kenneth, *Landscape Into Art* (Boston: Beacon Press, 1949)
- CORBOZ, André, ‘El Territorio Como Palimpsesto’, in *Lo Urbano En 20 Autores Contemporáneos* (Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2004), pp. 25–34
- CRARY, Jonathan, *Técnicas Do Observador* (Lisboa: Orfeu Negro, 2017)
- DAHÓ, Marta, ‘Attraverso La Camera Vuota: Alcune Note Sul Lavoro de Guido Guidi’, in *Veramente* (Londres: Mack Books, 2014), p. s/pag.

- DANESE, Roberto (cur.), *14 American Photographers* (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1974)
- DOMINGUES, Álvaro, ‘Transgênicos’, in *Arquitectura Em Lugares Comuns*, ed. by André TAVARES and Ivo OLIVEIRA (Guimarães: Dafne Editora, DAAUM, 2008), pp. 27–34
- ENGELS, Friedrich, *Para a Questão Da Habitação [1872]* (Lisboa: Edições Avante!, 1984)
- EVANS, Walker, *American Photographs [1938]*, 75 Aniv Ed (Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2019)
- , *Depth of Field*, ed. by John T. HILL and Heinz LIESBROCK (Munique, Londres, Nova Iorque: Prestal, 2015)
- , *Havana 1933*, ed. by Gilles MORA and John T. HILL (Paris: Contrejour, 1989)
- , *Labour Anonymous [1945]*, ed. by Thomas ZANDER (Nova Iorque: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2016)
- , ‘Lyric Documentary’ (New Haven: Yale University Press, 1964)
- , ‘O Reaparecimento Da Fotografia’, in *Ensaio Sobre Fotografia de Niépce a Krauss* (Lisboa: Orfeu Negro, 1931), pp. 203–8
- , *Walker Evans at Work*, ed. by Jerry L. THOMPSON (Nova Iorque: Harper & Row, 1982)
- EVANS, Walker, and Leslie George KATZ, *Walker Evans: The Interview* (Nova Iorque: Eakins Press Foundation, 1971)
- EVANS, Walker, and John SZARKOWSKI, *Walker Evans* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1971)
- FARIA, Nuno, *Os Inqueritos [à Fotografia e Ao Território]: Paisagem e Povoamento*, ed. by Nuno FARIA (Guimarães: A Oficina/CIPRL, Sistema Solar (Documenta), 2016)
- FORTUNA, Carlos et. all., *Cidade, Cultura e Globalização*, ed. by Carlos FORTUNA (Oeiras: Celta Editora, 1997)
- FRONGIA, Antonello, ‘“Almeno Un Sasso:” Note Sulla Geografia Minima Di Guidi Guidi’, in *Cinque Paesaggi, 1983-1993* (Roma: Postcart, ICCD, 2013), pp. 90–95

- FRONGIA, Antonello, Guido GUIDI, and Laura MORO, 'Topografie Del Paesaggio e Dell'archivio. Una Conversazione Con Guido Guidi', in *Cinque Paesaggi, 1983-1993* (Cesena: Postcart, ICCD, 2013), pp. 100–102
- FRONGIA, Antonello, Guido GUIDI, and Andrea SIMI, 'Guido Guidi in Conversazione Con Antonello Frongia e Andrea Simi', in *Per Strada* (Londres: Mack Books, 2018), p. s/ pag.
- GOSSAGE, John, 'Walker Evans: Appreciation of an Artist Who Hides His Hand', in *14 American Photographers* (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1974), p. 11
- GRAY, John, *Enlightenment's Wake: Politics and Culture at the Close of the Modern Age* (Oxon: Routledge, 1995)
- , *Feline Philosophy: Cats and the Meaning of Life* (Londres: Pinguin Books, 2020)
- , *Straw Dogs: On Humans and Other Animals* (Londres: Granta Publications, 2002)
- , *The Silence of Animals: On Progress and Other Modern Myths* (Londres: Pinguin Books, 2014)
- , *The Soul of the Marionette: A Short Enquiry Into Human Freedom* (Londres: Pinguin Books, 2015)
- GREEN, Jonathan, 'American Photography in the 1950's', in *American Images: Photography 1945-19801*, ed. by Peter Turner (Middlesex, Nova Iorque: Pinguin Books, Barbican Gallery, 1985), pp. 53–56
- GUIDI, Guido, 'Appunti per Una Lezione', in *La Figura Dell'Orante: Appunti per Una Lezione* (Lugo: Edizioni del bradipo, 2012), pp. IV–VII
- , *Carlos Scarpa's Tomba Brion* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011)
- , *A New Map of Italy* (Udine: Loosestrife Editions, 2011)
- , *Cinque Paesaggi, 1983-1993* (Roma: Postcart, ICCD, 2013)
- , *Guardando a Est: Quindici Viaggi in Friuli Venezia Giulia, 1985-2014* (Londres: Koenig Books, 2015)
- , *In Between Cities*, ed. by Antonello FRONGIA and Marco VENTURI (Roma: Electa, 2004)

- , *In Sardegna* (Londres e Nuoro: Mack Books e Museo MAN, 2019)
- , *In Veneto, 1984-1989* (Londres: Mack Books, 2018)
- *La Figura Dell'Orante: Appunti per Una Lezione* (Lugo: Edizioni del bradipo, 2012)
- , *Le Corbusier - 5 Architectures* (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2018)
- , *Lunario, 1968-1999* (Londres: Mack Books, 2020)
- , *Per Strada* (Londres: Mack Books, 2018)
- , *PK TAV 139+500: Linea Veloce Bologna-Milano/5* (Rubiera: Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, 2006)
- , *Sequenze Di Paesaggi Urbani: Un Itinerario Tra Quartieri InaCasa* (Rubiera: IUAV Dipartimento di Urbanistica, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, 1999)
- , *Strada Ovest 04.02* (Rubiera: IUAV Dipartimento di Urbanistica, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, 2002)
- , *SS 9* (Rubiera: IUAV Dipartimento di Urbanistica, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, 2000)
- , 'Thinking With the Eyes', in *Carlo Scarpa Architect: Intervening With History* (Nova Iorque, Montreal: Canadian Centre for Architecture, The Monacelli Press, 1999), pp. 205–15
- , *Tra l'altro, 1976-1981* (Londres: Mack Books, 2020)
- , *Varianti* (Udine: Art&, 1995)
- *Veramente* (Londres: Mack Books, 2014)
- GUIDI, Guido, and Joaquim MORENO, 'Um Certo Tipo de Geografia: Entrevista a Guido Guidi', *Unidade*, 5, 1997, 41–47
- HARVEY, David, *Justice, Nature, and the Geography of Difference* (Cambridge: Blackwell Publishing, 1996)
- HIGGINS, Charlotte, 'Peripheral Visions', *The Guardian G2* (Londres, 2018), pp. 10–11

- INDOVINA, Francesco, ‘La Ciudad Difusa [1990]’, in *Lo Urbano En 20 Autores Contemporáneos*, ed. by Ángel Martín RAMOS (Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2004), pp. 49–60
- JUAN, Marta Labastida, ‘El Paisaje Próximo. Fragmentos Del Vale Do Ave’ (Universidade do Minho, 2013)
- KRAUSS, Rosalind, ‘Os Espaços Discursivos Da Fotografia’, in *O Fotográfico* (Barcelona: GG, 2013), pp. 40–59
- , *O Fotográfico [1990]* (Barcelona: GG, 2013)
- LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space [1971]* (Oxford: Blackwell Publishing, 1991)
- LEONARDI, Nicoletta, *Fotografia e Materialità in Italia: Franco Vacari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri* (Milão: Postmedia Books, 2013)
- LOBO, Carlos, ‘A Fotografia Entre a Experiência Do Real e a Expressão Fragmentária Do Artista’ (Universidade Católica Portuguesa, 2016)
- LOBO, Carlos, and Inês D’OREY, *Rever a Cidade* (Guimarães: Guimarães 2012, 2012)
- LUGON, Olivier, *Lo Stile Documentario in Fotografia: Da August Sander a Walker Evans 1920-1945* (Milão: Electa, 2003)
- MARX, Karl, *A Guerra Civil Em França [1871]* (Lisboa: Edições Avante!, 2018)
- *Salário, Preço e Lucro [1865]* (Lisboa: Edições Avante!, 2018)
- MARX, Karl, and Friedrich ENGELS, *A Ideologia Alemã [1846]* (Lisboa: Edições Avante!, 2020)
- , *Manifesto Do Partido Comunista [1888]* (Lisboa: Edições Avante!, 2004)
- MITCHELL, W.J.T., ‘Imperial Landscape’, in *Landscape and Power*, ed. by W.J.T. Mitchell (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), pp. 5–34
- , ‘Preface to de Second Edition’, in *Landscape and Power*, ed. by W.J.T. MITCHELL (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), pp. VII–XII
- MITCHELL, W.J.T. et. all., *Landscape and Power*, ed. by W.J.T. MITCHELL (Chicago: The University of Chicago Press, 2002)

- MORA, Gilles, and John T. HILL, *Walker Evans: The Hungry Eye* (Londres e Nova Iorque: Thames & Hudson, 1993)
- NESBIT, Molly, *Atget's Seven Albums* (New Haven: Yale University Press, 1992)
- PORTAS, Nuno, *Os Tempos das Formas, vol.1: A Cidade Feita e Refeita* (Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005)
- , “Velhos Centro Vidas Novas [1981],” em *Os Tempos das Formas, vol. 1: A Cidade Feita e Refeita* (Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005) pp. 155-70
- , *Os Tempos das Formas, vol.II: A Cidade Imperfeita e a Fazer* (Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2012)
- RAMOS, Ángel Martín et all, *Lo Urbano En 20 Autores Contemporáneos*, ed. by Ángel Martín RAMOS (Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2004)
- RIBEIRO, Jorge Manuel Pinto, and Maria Manuela MARTINS, ‘A Construção Em Bracara Augusta. O Processo Construtivo No Quotidiano de Uma Cidade: Os Agentes e Os Artesãos’, *Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos*, 6, 2015, 73–87
- RICHON, Olivier, *Walker Evans: Kitchen Corner* (Londres: Afterall Books, 2019)
- ROSLER, Marta, *Decoys and Disruptions: Selected Writtings, 1975-2001* (Cambridge, Londres: The MIT Press e International Center of Photography, 2004)
- , ‘In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography) [1981]’, in *Decoys and Disruptions: Selected Writtings, 1975-2001* (Cambridge, Londres: The MIT Press e International Center of Photography, 2004), pp. 152–206
- , ‘Post-Documentary, Post-Photography? [1999]’, in *Decoys and Disruptions: Selected Writtings, 1975-20012* (Cambridge, Londres: The MIT Press e International Center of Photography, 2004), pp. 207–44
- SARDO, Delfim, ‘A Câmara Obscura Do Pensamento [1990]’, in *Técnicas Do Observador* (Lisboa: Orfeu Negro, 2017)
- SARTRE, Jean-Paul, *A Náusea* (Lisboa: Mil Folhas / Público, 2003)
- , *O Escritor Não É Um Político?* (Lisboa: Dom Quixote, 1970)

- SECCHI, Bernardo, *Primeira Lição de Urbanismo* (São Paulo: Perspectiva, 2006)
- SEKULA, Alan, 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes On the Politics of Representation) [1978]', in *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* (Londres: Mack Books, 2016), pp. 53–76
- , *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983 [1984]* (Londres: Mack Books, 2016)
- , 'The Traffic in Photographs [1980]', in *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* (Londres: Mack Books, 2016), pp. 77–101
- SILVA, Cidália, 'Dissipar Equívocos: Saber Ver o Território Contemporâneo', in *Arquitectura Em Lugares Comuns*, ed. by André TAVARES and Ivo OLIVEIRA (Guimarães: Dafne Editora, DAAUM, 2008), pp. 35–42
- SMITHSON, Robert, *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. by Jack FLAM (Londres, Berkeley, Los Angeles: The University of California Press, 1996)
- STRIKER, Roy E., and Nancy (cur.) WOOD, *In This Proud Land: America 1935-43 in the FSA Photographs* (Nova Iorque: Galahad Books, 1973)
- SZARKOWSKI, John, *The Photographer's Eye [1964]* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2018)
- TAGG, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993)
- , 'The Currency of the Photograph: New Deal Reformism and Documentary Rhetoric [1977]', in *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993), p. 153–183
- , 'Introduction', in *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), pp. 1–33
- , *The Disciplinary Frame* (Minneapolis, Londres: The University of Minnesota Press, 2009)
- , 'Melancholy Realism: Walker Evan's Resistance to Meaning [2003]', in *The Disciplinary Frame: Photographic Truth and the Capture of Meaning* (Minneapolis, Londres: The University of Minnesota Press, 2000), pp. 95–178

THÉZY, Maria de, ed., *Marville* (Paris: Éditions Hazan, 2015)

TRATCHENBERG, Alan et al., *Ensaio Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, ed. by Alan TRATCHENBERG (Lisboa: Orfeu Negro, 2013)

TRATCHENBERG, Alan, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (Nova Iorque: Hill & Wang, 1989)

———, ‘A Book Nearly Anonymous’, in *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (Nova Iorque: Hill & Wang, 1989), pp. 231–85

ZEVI, Bruno, *Saper Vedere l'Architettura* (Turim: Einaudi, 1948)

———, *Verso Un'Architettura Organica* (Turim: Einaudi, 1945)

Ficha Técnica

Fotografia: André Castanho.

Cameras: Mamyia 67 e Rolleiflex Tessar 6x6.

Filmes: Fujifilm Pro400H, Kodak Portra 160, Ilford FP4.

Revelação: António Teixeira, Lumen Imaging & Design Studio, Porto.

Scans: Marco Rocha e Marcelo Hein, Lumen Imaging & Design Studio, Porto.

Scanner: NexScan F4000.

Pós-produção: André Castanho e Marcelo Hein (Lumen).

