
Greenery
SOFIA M. MARTINS

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Greenery

UM ENSAIO VISUAL SOBRE UMA REALIDADE EFÉMERA
CONSTRUÇÃO DE UM REPERTÓRIO IMAGÉTICO

Sofia H. Ferreira da Mota e Martins

PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM DESIGN DA IMAGEM

Orientador

PROFESSOR DOUTOR JOSÉ MANUEL DA SILVA FERNANDES DE CARVALHO CARNEIRO
FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVRSIDADE DO PORTO

Porto, Setembro de 2018

agradecimentos

Após esta longa jornada gostaria de expressar a minha gratidão a todos que me apoiaram e motivaram, contribuindo para a concretização deste projecto;

a quem orientou,
aos meus avós,
aos meus pais,
e ao Fábio.

resumo

Em *Greenery* procurou-se explorar e afirmar a poética e a beleza inquieta de uma paisagem urbana (humanizada) pontualmente reclamada pela Natureza — evidenciando, assim, as dinâmicas involuntárias, inusitadas e efémeras presentes nos dois contextos. Trata-se da construção de um repertório fotográfico, reflexivo, em torno das relações entre natureza, humanidade e paisagem.

Assim, por meio da expressão fotográfica, qui-se perpetuar a lembrança de algo que despertou a atenção. A percepção desta realidade facilmente escapa ao cidadão comum, aparentemente passando despercebida olho nu, mas é um cenário que encontra ecos num território mais vasto do que inicialmente se julga. Desta forma, pretende-se identificar e captar uma característica particular que passa pela reclamação de locais ou estruturas pela acção da Natureza — por meio de flora negligenciada e/ou espécimes de plantas invasoras, sobretudo. Os locais e estruturas referidos são, de um modo geral, espaços abandonados e/ou negligenciados pelo Homem, com especial foco na cidade de Vila Nova de Gaia (Porto), e que integram a paisagem urbana quotidiana.

Poderá toda a vegetação que envolve os espaços e estruturas reclamados ser considerada invasora? Qual os espécimes de plantas mais comuns nestas invasões? Quais captaram mais o nosso interesse? E que locais ou edifícios mereceram a nossa particular atenção? — são as perguntas às quais tentámos responder com o projecto de investigação, a par da realização de uma pequena publicação e de uma exposição com as fotografias resultantes do trabalho de projecto.

palavras-chave

fotografia, fotografia documental, lugares abandonados, natureza, flora, invasoras

abstract

Greenery sought to explore and affirm the poetry and restless beauty of an (humanized) urban landscape that is occasionally reclaimed by nature, emphasizing the involuntary, unusual and ephemeral dynamics between those two contexts. It consists of a reflexive photographic repertory around the connexion between nature, the humanity and the landscape.

Through the photographic expression we aimed to perpetuate the remembrance of something that caught our attention. The perception of this reality seems to easily go unnoticed by the ordinary citizen but it ecoes on a wider field than it might initially appear. Thus it was intended to identify and capture a particular characteristic which consists of abandoned places being beautifully reclaimed by the local flora, through neglected vegetation or, especially, invasive species. The sites and structures are abandoned spaces that might have been neglected by men, specifically focused in the city of Vila Nova de Gaia (Porto), which are part of the everyday urban landscape.

Can all plants that enfold this spaces and structures be considered invasive? Which specimens are more common? Which ones caught more our interest? And which places deserved our special attention? — this are the questions we tried to answer with our research project, along with a small publication and a final exhibition showcasing the resulting photographs.

keywords

photography, documentary photography, abandoned places, nature, flora, invasive species

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

capítulo I

15 ***introdução***

16 **1.1** APRESENTAÇÃO DO PROJECTO

17 **1.2** ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO: ORGANIZAÇÃO DE CAPÍTULOS

capítulo II

18 ***estado da arte & revisão de literatura***

20 **2.1** A PRÁTICA: AS OBRAS QUE INFLUENCIARAM O PROJECTO

27 **2.2** A REFLEXÃO: AS OBRAS QUE PROMOVERAM A REFLEXÃO

capítulo III

28 ***o medium***

capítulo IV

31 ***a invasão — estudos de caso*** *pt. 1*

36 **4.1** A IPOMOEA

41 **4.2** O KUDZU

capítulo V

46 ***as estruturas — estudos de caso*** *pt. 2*

47 **5.1** A ESTUFA DA LAVANDEIRA

51 **5.2** A VILA ROSA

capítulo VI

54 ***metodologia de investigação***

capítulo VII

61 ***o projecto***

65 **7.1** SOBRE A PUBLICAÇÃO

69 **7.2** SOBRE A EXPOSIÇÃO

capítulo VIII

75 ***considerações finais***

77 ***referências bibliográficas***

81 ***apêndices***

A PUBLICAÇÃO

AS IMAGENS

A EXPOSIÇÃO

índice de imagens

FIG. 1 — SCHMITZ, Helene (2003). *Alabama Fields, Kudzu Project*

FIG. 2 — COLLETTE, Anna (2008). *Invasive species, #26*

FIG. 3 — M. MARTINS, Sofia (2014). Diário gráfico: registo e notas durante a conferencia de Liz Wells

FIG. 4 — Digitalização do *poster* das conferências de Liz Wells em Portugal (2014)

FIG. 5 — FRIEDRICH, Caspar David (c. 1818), *Der Wanderer über dem Nebelmee*r

FIG. 6 — BROTHERUS, Elina (2004), *Der wanderer 2*

FIG. 7 — M. MARTINS, Sofia (2018)

FIG. 8 — Ipomoea Purpurea, *via Getty Images*

FIG. 9 e **10** — M. MARTINS, Sofia (2017-18), Ipomoea Indica e Purpura; colagem (caderno 2)

FIG. 11 — Pueraria Montana (Loureiro) Merrill, var. Lobata (Willdenow) Maesen & S. M. Almeida ex Sanjappa & Predeep, Legumes India 288 (1992)

FIG. 12 — SCHMITZ, Helene (2013), The cotton mill

FIG. 13 — M. MARTINS, Sofia, colagem de imagens (caderno 1, 2015-17)

FIG. 14 e **15** — Estufa do Parque da Lavandeira (Alberto, 1883)

FIG. 16 — M. MARTINS, Sofia (2017), detalhe da Estufa da Lavandeira

FIG. 17 e **18** — Fotografias do exterior e interior da Vila Rosa (1891)

FIG. 19 — M. MARTINS, Sofia (2016), detalhe da Vila Rosa

FIG. 20 — M. MARTINS, Sofia, mapa mental do projecto (caderno 1, 2015-17)

FIG. 21 — M. MARTINS, Sofia (2014)

FIG. 22 — M. MARTINS, Sofia, lista de locais a visitar/ fotografar em VNG (caderno 1, 2015-17)

FIG. 23 — Exemplo de ficha de identificação de local, dos locais fotografados (caderno 2, 2017-18)

FIG. 24 e **25** — M. MARTINS, Sofia (2017), *Greenery I* e *II*

FIG. 26, **27** e **28** — Planeamento de paginação para a publicação (caderno 1 (2015-17) e caderno 2 (2017-18)

FIG. 29, **30** e **31** — *Mockups* dos diferentes conceitos para a publicação final

FIG. 32, **33** e **34** — Fotografias da publicação final (2018)

FIG. 35 e 36 — Planeamento da exposição (caderno 2, 2017-18)

FIG. 37, **38 e 39** — A sala de exposições da galeria Olga Santos (2018)

FIG. 40 — Fotografia da montagem da exposição (2018)

FIG. 41 — Fotografia do final da montagem da exposição (2018)

lista de abreviações

AVTA — Artes Visuais e Tecnologías Artísticas (Licenciatura, ESE)

AWRA — Australian Weed Risk Assessment

CEF/UC — Centro de Ecologia Funcional da Universidade de Coimbra

DL 565/99 — Decreto-Lei nº 565/99, de 21 de Dezembro

DPLP — Dicionário Priberam da Língua Portuguesa

ESAC — Escola Superior Agrária de Coimbra

ESE — Escola Superior de Educação do Porto (IPP)

ESMAE — Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (IPP)

EUA — Estados Unidos da America

FBAUP — Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

FCTUC — Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

IPC — Instituto Politécnico do Porto (actualmente Politécnico de Coimbra)

IPP — Instituto Politécnico do Porto (actualmente Politécnico do Porto)

MDI — Mestrado em Design da Imagem

MADEP — Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público

QREN — Quadro de Referência Estratégico Nacional

UC — Universidade de Coimbra

UP — Universidade do Porto

VNG — Vila Nova de Gaia

capítulo I

introdução

apresentação

Este projecto pretende, através da construção de um repertório imagético, reflectir e explorar a paisagem urbana contemporânea, mediante a construção de um repertório imagético de génese fotográfica, que tem ênfase nas dinâmicas existentes entre a paisagem (humanizada) e a Natureza; focando-se em locais e estruturas abandonados, dos quais a flora invasora[1] se vai apoderando.

Para dar visibilidade ao projecto de investigação foi proposta a criação de dois espaços expositivos que permitissem apresentar o repertório visual produzido, referimo-nos, especificamente, à criação de uma publicação e à realização de uma exposição.

Na gênese do projecto reside uma realidade expressa em praticamente qualquer cidade do mundo — em diferentes contextos socio-económicos, em sociedades rurais e noutras mais urbanizadas. E que no contexto deste trabalho projectual se circunscreveu à área geográfica de residência da mestranda, o Município de Vila Nova de Gaia, com particular incidência no centro da Cidade.

Independentemente da beleza que possa ser imputada a estas ocorrências, podem revelar-se perturbações existentes no meio (sociedade/município) em que se inserem: como casos de abandono (*e.g.* de ruínas ou construções inacabadas que acabam por ser reclamadas pela flora local) prevalecendo a questão sobre essas causas.

Estes são os alicerces que motivaram a realização do projecto artístico que se foca na inscrição de um repertório fotográfico que é mais vasto daquele que nos movimentamos. Pretendemos trabalhar a imagem como forma de expressão contemporânea a partir de uma inquietação que nasce da proliferação da vegetação na paisagem e que se torna dominante face à sua restante humanização.

O conceito para a o desenvolvimento do trabalho não foi, porém, imediato e definitivo. Como referimos, nasce de um confronto da autora com uma realidade específica e que durante os últimos quatro anos (2014 - 2018) tem perseguido com elevado foco do ponto de vista fotográfico. Em suma, a fotografia tornou-se o meio preferencial de coleccionar lugares fugazes e aleatórios em que a acção da Natureza se tornou dominante e dominadora. Esta tipologia e estética fotográfica tornou-se então recorrente nos projectos elaborados no seu percurso académico e artístico, desde a Licenciatura em AVTA até ao MDI mas, também, no desenvolvimento de trabalhos artísticos em nome pessoal. Este contexto tornou-se decisivo na identificação de um foco de estudo e na construção de matéria de investigação nos quais o projecto se funda.

[1] Assunto que iremos aprofundar no Capítulo IV: Invasoras.

estrutura

Esta parte dedica-se à estrutura do projecto de investigação e ao seu desdobramento.

Assim sendo, no segundo capítulo, relativo ao Estado da Arte e à Revisão de Literatura, serão abordados os autores e projectos artísticos que suportaram e influenciaram directa ou parcialmente o projecto. Serão destacados projectos análogos e/ou vizinhos e outras referências — como obras, artigos, conferências, *etc.* — que se revelaram profícuas no decorrer de toda a investigação.

Com o terceiro capítulo segue-se uma reflexão explicativa sobre a fotografia e o porquê da sua escolha como *medium* preferencial para a construção do repertório imagético proposto, e a relação da estudante com o *medium* no decurso do seu percurso académico e artístico.

Numa quarta fase procede-se à definição e contextualização das plantas invasoras, nomeadamente a *Ipomoea Indica* (*morning glory*) e a *Pueraria Lobata* (*kudzu*). As invasoras e a forma como actuam na paisagem, flora e estrutura locais, assim como os efeitos que provocam e que estão na origem do nosso trabalho.

Sobre os métodos de investigação, no capítulo VI, será abordada a metodologia adoptada no desenvolvimento do trabalho projectual e da elaboração da dissertação — desde o início da investigação, como a leitura de obras fundamentais ao entendimento e reflexão sobre a fotografia, à recolha de dados, ao mapeamento de lugares relevantes ao projecto, à concepção das fotografias e ao processo e critérios de selecção das imagens que integrarão o trabalho final, à publicação e à exposição em que o projecto culminará; assim como o processo de descoberta, escolha e visita dos locais e a posterior captação das imagens, e enumerados os dispositivos utilizados em todo o processo. Do mesmo modo, serão também analisadas as decisões tomadas no desenvolvimento da publicação, assim como da exposição. Ainda nesta parte será apresentada uma memória descritiva do trabalho desenvolvido.

No sétimo capítulo proceder-se-á à apresentação e desenvolvimento do Projecto — a sua contextualização e concepção, o seu espaço temporal e geográfico, os resultados alcançados, as imagens elaboradas, e ainda um caso de estudo.

Finalmente, na Conclusão, efectuar-se-á uma reflexão retrospectiva face ao trabalho desenvolvido, onde se avaliará o rumo do projecto, as metas e objectivos alcançados — pontos positivos e negativos — e serão expostas as recomendações e ambições futuras.

capítulo II

estado da arte & revisão de literatura

beauty is in the eye of the gazer

— Charlotte Brontë [2]

[2] BRONTË, Charlotte — *Jane Eyre*. (1847)

Neste capítulo serão abordados os autores e obras que originaram e influenciaram o pensamento do projecto e a consequente produção fotográfica. São autores que ajudaram na fundamentação das nossas decisões e que tiveram um impacto (directo ou indirecto) nas obras que este projecto incorpora. Especificamente, no sub-capítulo *a prática*, abordar-se-á as obras e projectos fotográficos e autores que influenciaram o trabalho projectual; e em *a reflexão*, as obras e artigos literários que enriqueceram a prática e a reflexão durante o projecto.

São projectos análogos ou vizinhos, textos e conceitos que, de alguma forma, tocaram e contribuíram para a contextualização, estruturalização e sustentação do trabalho. Mas também para a identificação de um universo fotográfico particular, trabalhado em contexto nacional; um património inteiramente visual associado a um fenómeno da natureza, que pode ter algo a dizer sobre a nossa cultura.

a prática

Proceder-se-à assim com a contextualização dos projectos artísticos, de génese fotográfica, que serviram de referência ao nosso projecto.

A primeira grande influência, em termos análogos, foi a fotógrafa sueca Helene Schmitz[3] (n. 1960), sobretudo o seu trabalho fotográfico, a preto e branco, intitulado *Kudzu Project* (2013), mas também com *Sunken Gardens* (2010?). Em 2012, nos EUA, Helene Schmitz, viajou por estados do sudeste americano — Alabama, Georgia e Carolina do Norte e Sul — com a sua câmera, *documentando com cinemática intensidade a proeza da invasiva besta verde* (o *Kudzu*)[4].

O *Kudzu*[5] é uma espécie trepadeira nativa do Japão. Esta planta foi oferecida pelos nipónicos aos Estados Unidos da America na *Centennial Exposition in Philadelphia*, em 1876. Apesar de já prisioneiros do seu entrelace e beleza hipnotizantes e devoradora, apenas na década de 1950 é que começaram a surgir as primeiras procurações reais e esforços para controlar a *besta verde*, embora sem sucesso. Actualmente, a planta sobrevive prosperamente no sul do país, onde se apoderou da paisagem e tem alimentado a *literatura, fábulas e memórias sulistas* e entre *factos científicos e folclore mitológico, a trepadeira é conhecida pelo seu apetite monstruoso e imparável passo.* Schmitz fotografa de modo analógico, posteriormente procedendo à revelação e digitalização das imagens já na Suécia, onde vive, trabalhando ulteriormente os ficheiros em formato digital até à produção das imagens finais — segundo o *The Huffington Post*.

Sunken Gardens nasceu no decurso de uma viagem à selva do Suriname, s*eguindo os passos de um naturalista sueco oitocentista*, e onde *raros indícios evocando a presença humana estão dominados, absorvidos mesmo, pela Natureza selvagem*, e ainda é referido dar *a sensação de estar testemunhando algo que outrora foi/existiu*[6].

---

[3] Helene Shmitz (Estocolmo, Suécia, 1960), fotógrafa.

[4] Como referido pelo *The Huffington Post* (agora *HuffPost*) num artigo de Dezembro de 2016, intitulado *The dangerous beauty of one of the World's most invasive plants* [a perigosa beleza de uma das plantas mais invasivas do Mundo] — disponível para consulta em *https://www.huffingtonpost.com/entry/kudzu-photos-helene-schmitz_us_56704e47e4b0fccee1700578*

[5] Denominação comum de *Pueraria Montana* var. *Lobata*. É natural do Japão e pertence a família *Fabaceae*, subfamília *Fabaoideae*. (*in* Wikipédia; informação disponível em *https://pt.wikipedia.org/wiki/Pueraria_lobata*, consultada em Junho de 2016)

[6] *Idem* , 4

Schmitz interessa-se pela *complicada e por vezes violenta relação entre humanos e a Natureza*[7] e *através da sua fotografia ela explora como a Natureza e as suas forças são retratadas*[8] em várias áreas, a nível cientifico, artístico e literário.

O segundo autor a destacar é norte-americana Anna Collette (n. 1974), com a série *Invasive Plants*, — um projecto que toca *Kudzu Project*, mas que o antecede. Nesta série, Collette também retrata a paisagem norte-americana contemporânea, consumida pela *besta verde*, mas focando-se no nordeste dos EUA.

Segundo o *NY Art Beat*[9] (2010), Collette é uma *fotógrafa que explora noções conflituosas da paisagem contemporânea,* e em relação a *Invasive Plants*, destaca que *existe uma tristeza poética nesta invasão que não é desconhecida*, pois *muito como qualquer outra invasão, é violenta, rápida e irreversível*, assim sendo *todo o mundo retratado nestas imagens tornou-se verde — e enquanto este aparenta ser pacífico e sereno, existe uma tensão implícita que o consome*[10].

De igual interesse se revelaram os trabalhos fotográficos do americano Johnny Joo, com *Land of Oz* — um retrato de um parque temático abandonado na Carolina do Norte — e do polaco Arkadiusz Podniesinski e as suas expedições fotográficas à cidade roda de Fukushima, no Japão. Em Junho de 2016, o jornal Público publicou um artigo[11] sobre a reportagem fotográfica elaborada por Joo no parque temático inspirado no célebre filme *O Feiticeiro de Oz* (1939) em Beach Mountain, na Carolina do Norte. No artigo é referido que o parque está fechado há 37 anos por nunca ter conseguido alcançar o sucesso esperado, tendo encerrado apenas 10 anos após a sua inauguração, por motivos de *falência dos investidores*. Ao visitar o loca, Joo encontrou *estruturas de aspecto fantasmagórico cobertas por densa vegetação e nevoeiro*. Actualmente, ainda é possível visitar-se o local mas apenas mediante reserva e somente na época alta.

No seguimento do trabalho de Joo está o do polaco Arkadiusz Podniesinski[12]. No seu *website*, Podniesinski refere que ao visitar Chernobyl (Ucrânia) pela primeira vez, em 2008, *não pensaria que um desastre similar poderia voltar a acontecer nunca mais e em nenhum outro lugar*[13], *muito menos no Japão*, e que *enquanto planeava a viagem a Fukushima não sabia o que esperar*. Podniesinski revela-se mais preocupado, como refere ainda no seu *website*, com as razões e consequências naturais e humanas do desastre, revertendo-se de um carácter mais documental e fotojornalístico, em contraponto com a aparente estética e lirismo de Jhonny Joo. Os trabalhos de ambos relacionam-se na medida em que se tocam e dialogam e em que ambos retratam locais e estruturas que foram, por alguma razão, abandonadas, o que levou a que a flora local a apodera-se dos espaços e os reclamá-los de novo para si.

---

[7] https://www.willas.com/artist/helene-schmitz-sunken-garden, consultado em junho de 2016

[8] *Idem*

[9] Segundo a página do seu site, o NY Art Beat é "o guia de eventos de Arte & Design de Nova Iorque", in *http://www.nyartbeat.com/resources/doc/faq*

[10] *NY Art Beat*, disponível para consulta em *http://www.nyartbeat.com/event/2010/4B45*

[11] Disponível para consulta em *https://www.publico.pt/2016/06/26/p3/fotogaleria/land-of-oz-um-parque-tematico-fechado-ha-36-anos-385870*

[12] Arkadiusz Podniesinski (Polónia, 1972), fotógrafo e videógrafo.

[13] Segundo o *website* do autor, disponível para consulta em *https://www.podniesinski.pl/portal/fukushima/*





FIG. 1 Alabama Fields, Kudzu Project. Helene Schmitz (2013)

FIG. 2 Invasive species #26. Anna Collette (2008)

Num contexto paralelo, insere-se a japonesa Yoshiko Seino[14] (n. 1962) ao fotografar *lugares onde a indústria tem poluído o mundo natural*[15] revelando *sítios onde vida orgânica começou a evoluir de modo a sobreviver*, como refere Charlotte Cotton em *The Photograph as Contemporary Art* (2004). Das suas publicações destaca-se o *photobook The Sign of Life* (2002), contendo imagens de realizadas entre 2000-2001.

Ainda com uma expressão semelhante a *Sunken Gardens* de Helene Schmitz, a série fotográfica *Painter's Pool* de Jem Southam (n. 1950) e a série *Paradise* de Thomas Struth (n. 1954), onde uma paisagem com poucos e nenhuns indícios da presença humana é retratada, remetendo-nos para um imaginário de uma Natureza intocada e remota.

Num âmbito ainda mais contemporâneo, o norte-americano William Cress[16], com base em Fishtown (Filadélfia), tem vindo a retratar em *Philly Home Portrait* e *Ruins*, casas abandonadas numa vila no oeste da cidade, onde pontualmente vemos a flora romper o solo e as paredes, agarrando-se, trepando-as.

Numa mesma linguagem e também explorando os conceitos de abandono e ruína, gostaríamos de destacar o trabalho (de grande escala) desenvolvido pelo norte-americano Alec Soth[17] (n. 1969), sobretudo algumas fotos destacadas de *Sleeping by the Mississipi* (2004), *NIAGARA* (2006), *Dog day, Bogotá* (2007) e *Broken Manual* (2010).

Importa também remeter para a palestra de Liz Wells[18], *Sense of Place — On landscape photography, region and identity*, organizada em parceria com a ESMAE e a ESE, em Maio de 2014 — onde Wells referiu que a *ideia de retratar uma nação através da paisagem é um ponto chave* para a noção de *uma identidade regional nacional*, que permite relacionar o acto de fotografar a paisagem local, urbana ou rural, como factor contributivo para a identidade local, ao retratar os elementos que a definem e constituem. De notar que na origem desta palestra está exposição em que Wells foi curadora convidada: *Sense of Place — European Landscape Photography* (BOZAR, Bruxelas, 2012), à qual inúmeras referências foram feitas durante a conferência, e que resultou num livro homónimo. Aproveitando ainda para referir o seu livro *Land Matters — Landscape Photography, Culture and Identity*.

Igualmente importa destacar o trabalho do fotógrafo norte-americano Parker Fitzgerald[19] *Overgrowth* (2013), em parceria com a artista floral Riley Messina, encarregue também da direcção artística do projecto — em *Overgrowth*, as fotografias de Fitzgerald com arte floral e direcção artística de Messina[20], retratam um sujeito (humano) disposto com elementos botânicos entrelaçados numa simbiose e diálogo sublimes.

---

[14] Yoshiko Seino (Tóquio, Japão, 1962), fotógrafa.

[15] COTTON, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art* (2004)

[16] William "Billy" Cress (Springfield, Pennsylvania, EUA), é um *street* fotógrafo auto-didacta e *hobbyista* baseado em Filadélfia, EUA. Contém um vasto arquivo imagético digital na sua conta de *Instagram*: *@billycress*
http://billycress.com/about/

[17] Alec Soth (Minneapolis, Minnesota, EUA, 1969), fotógrafo.

[18] Liz Wells (Londres, Inglaterra, 1948), escritora e professora sobre práticas fotográficas. É actualmente professora de Cultura Fotográfica em *School of Art, Design and Architecture, University of Plymouth* (Plymouth, Devon, Inglaterra) e investigadora em Arte, Ciência e Meio Ambiente no *Research Centre for Media, Art and Design*, e do grupo de investigação *Land/Water and the Visual Arts*.
http://www.belasartes.ulisboa.pt/en/european-landscapes-photography-and-identity/

[19] Sobre Parker Fitzgerald (…)

[20] Sobre Riley Messina (…)

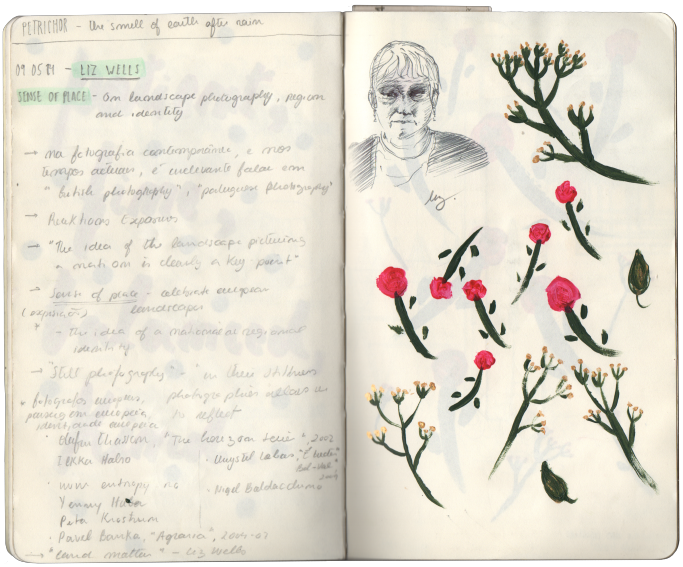




FIG. 3 Diário gráfico, registo e notas durante a conferencia de Liz Wells (2014)

FIG. 4 Digitalização do *poster* das conferências de Liz Wells em Portugal (2014), onde é usada a fotografia *Der Wanderer* (2003) de Elina Brotherus

Sem descurar, por último, a obra da fotógrafa finlandesa Elina Brotherus[21], com especial destaque para a série *The New Painting* (200-2004), na qual se inclui *Der Wanderer*, no que concerne ao tratamento que confere à paisagem, assim como toda a formalidade da sua obra, denota um profundo comprometimento do sujeito no espaço (paisagem), evocando sentimentos de escapismo, onirismo e nostalgia, tão reconhecidos ao Romantismo, e que remetem ainda à obra de Casper David Friedrich *Der wanderer uber dem Nebelmeer* (*Wanderer above the Sea of Fog*, 1818). Brotherus faz-nos olhar e compreender a fotografia do mesmo modo que olhamos e compreendemos uma pintura; no seu website Brotherus refere as motivações pessoais por de trás de *The New Painting*:

> *The colours of a photographic print are not given; the "correct" answer is not hidden in the negative. It is surprise how much can be done in the darkroom. Chosen the colour of the sky can be just as arbitrary as choosing among pigments of oil paint. This came like a revelation to me when working on the The New Painting. All there is, is a vague impression of "how it was" on the location, and a choice that has to be made by the artist when printing. This is why I have started to take notes, in the spirit of Bonnard, in order to remember what things looked like.*
>
> *Photography, unlike painting, has a direct link to the reality. This is both its enchantment and its curse. People tend to treat photographs as documents: who is this person, or where is that place? I would prefer that we pay more attention, not only to the subject matter itself, but to how it is shown: what visual choices has the artist made, how has he/she solved certain problems, what is the structure of the image, the mood of it, how are the colours tuned? How does it affect us as viewers?* [22]

[21] Elina Brotherus (Helsínquia, Finlândia, 1972) artista contemporânea com base em Helsínquia e Avalon (França) que trabalha a fotografia e o video.

[22] BROTHERUS , Elina (2006) *in* http://www.elinabrotherus.com





FIG. 5 *Der Wanderer über dem Nebelmeer,* também conhecido como *Wanderer above the Mist* ou *Mountaineer in a Misty Landscape,* (Caspar David Friedrich, c. 1818). Óleo s/ tela (98,4x74,8 cm), museu Kunsthalle Hamburg (Hamburgo, Alemanha)

FIG. 6 *Der wanderer 2 (*Elina Brotherus, 2004). Chromogenic color print (80×63 cm).

a reflexão

Existem algumas obras literárias, e de leitura obrigatória, que auxiliaram a concepção do trabalho realizado, e que contribuíram para formular e sustentar o pensamento reflectivo e crítico em relação a este, e ao médium usado e área artística em que se insere — a fotografia.

A primeira referência destina-se à emblemática obra de Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art* onde, por exemplo, se pode ler sobre muitos dos autores e obras referidos no ponto anterior — como Alec Soth, Elina Brotherus, Jem Southam, Thomas Struth e Yoshiko Seino — mas também sobre à prática, tipologias e conteúdo da obra fotográfica. De igual modo, importa referir que *Por trás da imagem: Pesquisa e prática em Fotografia*, de Anna Fox[23] e Natasha Caruana[24], foi um manual essencial para desenvolvimento do trabalho, auxiliando e orientando-nos no que concerne à metodologia e ao planeamento do projecto.

Ainda sem descurar as obras de leitura obrigatória: *A Câmara Clara, de Roland Barthes*[25], e *Ensaios sobre Fotografia*, de Susan Sontang, mas também *A Fotografia*, de Gabriel Bauret — fundamentais para uma melhor compreensão da fotografia, e da sua adequação ao projecto como *medium* de expressão artística escolhido, como iremos abordar no capítulo seguinte.

A Invenção da Paisagem, de Anne Cauqelin, foi também importante no que se refere ao pensamento e compreensão da paisagem e o olhar do artista:

> *O que existe de "natural" na natureza, a sua sensualidade imediata, só é entendido enquanto enigma pelo artifício de uma construção mental. (...)*
> *A visualização de um local pitoresco, independentemente da forma como é organizado pelo artista, confere àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece.*[26]

\

[23] Anna Fox (Alton, Inglaterra, 1961), artista de Fotografia e Vídeo. Actualmente é professora de Fotografia na University for the Creative Arts (Farnham, Inglaterra).
http://www.annafox.co.uk

[24] Natasha Caruana (1983), artista e fotógrafa. Actualmente é também professora de Fotografia na University for the Creative Arts (Farnham, Inglaterra).
https://www.facebook.com/pg/NatashaCaruanaArtist/about/?ref=page_internal

[25] Roland Barthes (França, 1915), escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e folósofo.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes

[26] CAUQUELIN, Anne — A invenção da paisagem (2015) p. 65,70

capítulo III

o medium

> *Actualmente, ninguém poderá contestar que a fotografia, sob multicolor aspectos, se afirma cada vez mais como uma forma de expressão. Vemo-la por toda a parte, sem aliás olharmos verdadeiramente para ela (...).*[27]

Como inicialmente referimos, na introdução, a prática fotográfica tem vindo a ser a expressão artística de eleição da mestranda, tanto no formato analógico como digital. Desta forma, no decorrer dos anos e no desenvolvimento do percurso académico e artístico, a expressão, a técnica e o olhar, têm vindo a ser explorados e aprimorados, continuamente — desde AVTA ao MDI; da ESE à FBAUP (sem descurar o secundário, onde a preferência por este meio de expressão artística teve origem).

Considerando esta vontade, é seguro assumir-se que a Fotografia foi o *medium* escolhido por afinidade e proximidade, e de maior pertinência para o acto documental. Relativamente ao projecto, a fotografia assume-se num exercício de documentação, como forma de imortalizar, preservar, e congelar[28] o momento e uma realidade que é volúvel e inusitada; que está em contínua transformação e crescimento. Que é efémera. Que hoje cresce e vai se apoderando do espaço mas que amanhã pode, mais uma vez, sucumbir perante a condição humana e a humanização da paisagem (ou uma intempérie natural). De facto, alguns espaços identificados e fotografados no decurso do projecto já foram limpos[29] ou estão em fase de construção/edificação. Tudo isto comprovando o facto de que *historicamente [a fotografia] se tornou naturalmente um instrumento de denúncia de certas realidades.*[30]

Quis-se assim, por meio da expressão fotográfica, perpetuar a lembrança[31] de algo que despertou a atenção e captivou o nosso olhar; algo supérfluo, ordinário até, mas que nessa condição se torna belo e lírico, enquanto uma observação, provavelmente intuitiva, nossa.

Barthes[32] refere-se à fotografia precisamente como *um vestígio e um testemunho do que não se voltará a repetir*, e através dela se consegue assim fixar uma realidade que se emancipa e aloja numa determinada existência:

> *O que a fotografia reproduz para a infinidade ocorreu apenas uma vez: a fotografia repete mecanicamente o que nunca poderá ser repetido existencialmente.*[33]

---

[27] BAURET, Gabriel — A Fotografia (2015) p. 9

[28] Entende-se por "congelar" a mimetização mecânica e imortalização da realidade, em referência à atribuição dada à Fotografia por Barthes, em A Câmara Clara.

[29] Que foram intervencionados, removida a flora existente (possivelmente invasora, *cf.* Capítulo 4) e/ou reabilitados.

[30] BAURET, Gabriel — A Fotografia (2015) p. 43

[31] Podendo via a fomentar a memória colectiva, contribuindo para a sua perenização.

[32] BARTHES, Roland — *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia* (2017)

[33] No original: *What the Photograph reproduces to infinity has occurred only once: the Photograph mechanically repeats what could never be repeated existentially — Camera Lucida: Reflections on Photography* (1981)

Susan Sontag, em *Ensaios sobre Fotografia*[34], explora também a mesma ideia de *congelamento da realidade:*

> *Todas as fotografias são memento mori*[35]*. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por seleccionar e fixar um determinado momento. (...) A fotografia é o inventário da mortalidade.*

E, finalmente, Bauret, de forma semelhante, refere que

> *(...) a fotografia é algo muito diferente da simples imagem de um fragmento do real (...). Se a fotografia é um fragmento do espaço, é também expressão de um lapso no tempo.*[36]

---

34 SONTAG, Susan — *Ensaios sobre Fotografia* (2012)

35 Latim; do lembrar *a morte, a mortalidade, que se é mortal*

36 BAURET, Gabriel — A Fotografia (2015) p. 43

capítulo IV

a invasão

estudos de caso — 1ª parte

A realidade que o projecto pretende explorar e retratar, como tem sido referido, é o facto de existirem na cidade espaços ou estruturas que são reivindicados pela Natureza, ao serem absorvidos pela flora local. Isso acontece, sobretudo e frequentemente, por meio de plantas consideradas *invasoras*[37]. Nesse sentido, será dado especial destaque a duas espécies — a *Ipomoea Indica*, a nível nacional, e a *Pueraria Lobata*, nos EUA.

O que são plantas invasoras?

> *Muitas plantas que nos rodeiam nos espaços urbanos, nas hortas ou nas florestas são plantas tóxicas, que vieram de outras regiões do mundo. A maioria destas plantas permaneceu apenas onde foi plantada, mas uma pequena parte delas reproduz-se com sucesso mesmo longe das plantas-mãe, originando novas plantas (normalmente muitas!) que escapam ao controlo do homem e invadem ecossistemas naturais, semi-naturais ou antropizados. Estas são designadas plantas invasoras. Muitas delas (mimosas, jacintos-de-água, etc.) são uma ameaça grave para a biodiversidade, para as áreas naturais e para as áreas geridas pelo Homem causando prejuízos ambientais e económicos elevados.*[38]

Com base no *website* do projecto português *Invasoras*[39], as "plantas invasoras são plantas não nativas[40] que causam impactes ambientais e económicos negativos". Espécies que "foram transportadas do seu habitat natural para outros locais"[41] são consideradas plantas exóticas[42]. Algumas destas plantas podem coexistir com outras espécies nativas de forma contida e equilibrada; outras, porém, por se desenvolverem e proliferarem rapidamente, assumem o domínio do meio em que estão inseridas e facilmente se perde o seu controlo, razão pela qual lhes é dada a designação de espécies ou plantas invasoras. Em todo o caso, esta característica não significa que todas as plantas exóticas sejam invasoras. Estas espécies conseguem manter as suas populações estáveis, enquanto superam "barreiras geográficas, (…) bióticas[43] e abióticas[44]".[45] No entanto, e como consequência inerente ao facto de se adaptarem, disseminarem e vingarem com notável rapidez e facilidade, esta proliferação desmedida gera frequentemente alterações ambientais (sobretudo no habitat em que se insere) e prejuízos económicos, a médio e longo prazo.

---

[37] Diz-se da espécie exótica que se propaga e expande natural e rapidamente sem a intervenção directa do ser humano (com base em http://invasoras.pt/glossary/invasora/).

[38] MARCHANTE, Elizabete e Hélia — *O que são plantas invasoras? in* Jornal i, secção *Saberás tu*, em parceria com Ciência Viva. Edição de 19 Outubro 2015. Disponível em *http://www.cienciaviva.pt/saberastu/*
Elizabete Marchante, foi professora no Departamento de Ciências da Vida da FCTUC, e é investigadora no CEF/UC; Hélia Marchante, é professora na ESAC/IPC e investigadora no CEF/UC. (informação disponível em *http://invasoras.pt/a-equipa/*, consultada em Março de 2017)

[39] Projecto que tem como dar a conhecer as espécies de plantas invasoras a nível nacional e alertar para o problema que estas constituem, assim como pretende uma participação activa do público/população para o mapeamento destas espécies (acessível em *http://invasoras.pt*).

[40] É considerada espécie nativa a espécie que é natural, própria da região ou país em que vive e que aí existes há muitos anos; o mesmo que indígena, espontânea e autóctone (com base em http://invasoras.pt/glossary/nativa/).

[41] Informação disponível em *http://invasoras.pt/o-que-sao/* (consultada em Março de 2017).

[42] Espécie não nativa.

[43] Entende-se por biótico, "relativo à vida" ("Biótico" *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

[44] Entende-se por abiótico, "da zona ou dos lugares onde a vida animal ou vegetal não é possível, ou fica, pelo menos, atrofiada" ("Abiótico" *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

[45] V. 5



FIG. 7 Foto que integra a seleção final de fotografias do projecto, a publicação e a exposição (Sofia M. Martins, 2018)

As razões que estiveram na origem da introdução de uma determinada espécie exótica são várias — incluindo motivações estéticas (para fins ornamentais, *e.g.* na decoração de jardins, edifícios e/ou estruturas, públicos e privados). Contudo, prejuízos sucedem-se quando, por exemplo, a planta invade áreas de cultivo, de floresta ou mesmo de pesca, afectando a produção e levando, consequentemente, à necessidade de implementar medidas de controlo da praga[46] (que podem ser dispendiosas) e a posterior recuperação do meio invadido. Mas estas consequências também afectam a saúde-pública (quando estão na origem de alergias, por exemplo) e a biodiversidade, afectando o equilíbrio dos ecossistemas. Assim sendo, as espécies invasoras representam "uma das maiores ameaças ao bem-estar ambiental e económico do planeta"[47].

Em Outubro de 2013, o Jornal de Notícias publica um artigo[48] sobre as plantas invasoras que ameaçam os habitats da flora portuguesa, onde refere que o jacinto-de-água (*Eichhornia Crassipes*), os bons-dias (*Ipomoea Indica*, também conhecida como *morning glory*), a robínia (*Robinia Pseudoacacia*) e a erva-da-fortuna (*Tradescantia Fluminensis*), acrescentando que "os nomes são sugestivos e a beleza é inegável" mas não são (espécies) recomendáveis pois "estão na lista de plantas invasoras, nefastas para a natureza, economia e saúde".[49] Deste modo, o Jornal de Notícias dava início à colaboração com o projecto[50] de investigação e divulgação do Centro de Ecologia Funcional da Universidade de Coimbra e da Escola Superior Agrária de Coimbra do Instituto Politécnico de Coimbra, financiado pela Ciência Viva, COMPETE e QREN[51] — com o lançamento de fichas técnicas individuais (com a edição de Domingo, e durante 12 semanas), contendo informações sobre cada espécime invasor que pode ser encontrado em território português. Doze semanas depois, em Dezembro do mesmo ano, o mesmo jornal disponibiliza um suplemento[52] especialmente dedicado às plantas invasoras existentes em Portugal, contendo informação mais alargada em relação aos problemas que acarretam, como proceder ao seu controlo e o seu enquadramento legal[53].

Neste contexto, são também destacadas como sendo os principais espécimes a vitadínia-das-floristas (*Erigeron Karvinskianus*), a figueira-da-índia (*Opuntia Maxima*), a cana (*Arundo Donax*), o chorão-da-praia (*Carpobratus Edulis*), a mimosa (*Acacia Dealbata*) e a austrália (*Acacia Melanoxylon*), num total de "meia centena de espécies (46)" que "conquistam zonas afastadas dos locais onde foram instaladas, tornando-se invasoras e prejudicando a flora nativa". Relativamente ao enquadramento legal destas plantas, o suplemento refere o facto da lei portuguesa estar "muito desatualizada", fazendo referência ao Decreto-Lei nº 565/99, de 21 de

---

[46] O controlo e/ou extermínio das espécies invasoras num determinado meio, requerem a eliminação da fonte de emissão (*i.e.* a raíz) - esta pode ser por meio físico: arranque manual, descasque, corte ou corte + aplicação de herbicidas; natural: recorrendo a inimigos naturais (e.g., os insetos que causam as galhas/bugalhos nos carvalhos, os gorgulhos que comem sementes ou as larvas que comem folhas); e químico: uso de herbicidas, como corte + herbicida. Informação disponível em *http://invasoras.pt/controlo/* (consultada em Março de 2017).

[47] V. 5

[48] MAIA, Alfredo — *Espécies infestantes ameaçam habitats de flora portuguesa*, *in* Jornal de Notícias. Edição de 6 de Outubro de 2013. (pdf disponível para consulta em *http://invasoras.pt/wp-content/uploads/2013/11/JN-24nov13-8-hakea.pdf*)

[49] *ibid.*

[50] Na origem do projecto/site Invasoras.

[51] A Ciência Viva — Agência Nacional para a Cultura Científica e Tecnológica "tem como missão promover a cultura científica na sociedade portuguesa, para todos os públicos, com especial ênfase nas camadas mais jovens e na população escolar" (informação disponível em *http://www.cienciaviva.pt/cienciaviva/agencia.asp*, consultada em Março de 2017); o COMPETE — Programa Operacional Factores de Competitividade está integrado no QREN e "visa criar dinâmicas alinhadas para um objectivo comum: a melhoria sustentada da competitividade da economia no quadro de um desafio europeu e global" (informação disponível em *http://www.pofc.qren.pt/compete*, consultada em Março de 2017); o QREN "constitui o enquadramento para a aplicação da política comunitária de coesão económica e social em Portugal no período 2007-2013" (informação disponível em *http://www.qren.pt/np4/qren*, consultada em Março de 2017).

[52] MAIA, Alfredo — *Invasoras: Cerco à flora nativa*, *in* Jornal de Notícias. Edição de 29 de Dezembro de 2013. (pdf disponível para consulta em *http://invasoras.pt/wp-content/uploads/2014/04/suplemento-JN.pdf*)

[53] (*cf.* Anexo I do Decreto-Lei n° 565/99, de 21 de Dezembro; disponível para consulta em https://dre.pt/application/file/661869)

Dezembro, onde foi elaborada uma primeira listagem das espécies exóticas e invasoras no país, mas avançando que “os cientistas dizem que os números de 1999 estão já desatualizados”, e questiona “quantas são as plantas exóticas em Portugal — 410 ou 670? E as invasoras — 29 ou 46?”.[54]

Para além do destaque dado, os prejuízos e consequências nomeadamente da azeda e jacinto-de-água a a acácia-de-espigas, não há mais alguma particular referência aos bons-dias (*Ipomoea Indica*) — espécime mais comum, presente nas imagens elaboradas no âmbito do projecto, e por isso será abordada com outra profundidade ainda nesta parte da investigação. Será, igualmente, feita uma abordagem ao kudzu (*Pueraria Lobata*) como espécime análogo à *Ipomoea* em território norte-americano, e o sujeito principal em projectos artísticos referidos no capítulo dedicado ao Estado da Arte, *Kudzo Project* e *Invasive Plants*.

[54] V. 17

what's your story, morning glory?

— Ella Fitzgerald[55]

[55] Música; interpretada por Ella Fitzgerald (Virgínia, EUA, 1917), *in Ella Swings Lightly* (1958). Letra de Mary Lou Williams, Jack Lawrence e Paul Francis Webster. Disponível para consulta no Youtube, em https://www.youtube.com/watch?v=XYjARzXAZhU

a ipomoea

A *Ipomoea* constitui o maior género botânico da família *Convolvulaceae*[56], contendo mais de 500 espécies; as *Ipomoea* são árvores de pequeno porte, lianas, arbustos ou herbáceas (ervas), com floração e folhagem anual ou perene, com ocorrência em regiões tropicais e sub-tropicais. Este grupo congrega ainda espécies com importância para o ser humano, como, por exemplo, a batata-doce (*Ipomoea Batatas*). Uma curiosidade sobre este género, é o facto de algumas espécies conterem substâncias psicoactivas[57] (*e.g. tlitliltzin*[58]), que são usadas como alocinogénicas[59] (*i.d.* enteógeno[60]).[61]

Das muitas e diversas variedades de *Ipomoea* gostaríamos de destacar a *Ipomoea Indica*[62]. Mais conhecida por *morning glory*[63] (em português, bons-dias, significa "glória da manhã" — nome pelo cal também é popularmente apelidada), é uma trepadeira perene que pode atingir os 15 metros. A suas folhas (de 9 a 18 centímetros) são inteiras[64] ou tripartidas, acuminadas[65] e largamente ovadas[66] a cordiformes[67]; a floração ocorre de Junho a Novembro e as suas flores, muito vistosas, são normalmente de cor azul/púrpura (podendo também ser de cor branca, rosadas ou bi/multicolor), de dimensão generosa (de 6 a 8,5cm) e afuniladas; o seu fruto é uma cápsula[68] (de 1 a 1,3cm) contendo 4 a 6 sementes no seu interior.[69]

Introduzida em Portugal para fins ornamentais esta planta invasora é oriunda das regiões tropicais da América do Sul, Ásia e Havaí, e distribui-se a nível nacional pela zonas do Douro Litoral, Beira Litoral, Estremadura[70], Ribatejo e Algarve, no arquipélago dos Açores e na Ilha da Madeira.

---

[56] É uma família que pertence à ordem *Solanales* (família da batata-doce), dentro do ramo das *Angiospermas* (plantas com flores); apresentam-se commumente como trepadeiras e frequentemente são reconhecidas pelas suas flores em forma de cone; têm distribuição cosmopolita, sendo menos diversas em regiões de clima frio. (informação disponível *in* Wikipédia, consultada em Março de 2017)

[57] "Que age sobre o sistema nervoso central, alterando as funções cerebrais, o comportamento, a percepção" ("Psicoactivo" *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

[58] Identificada como *Ipomoea Violacea* por R. Gordon ("Aztec use of entheogens" *in* Wikipédia, disponível em *https://en.wikipedia.org/wiki/Aztec_use_of_entheogens#Ololiuqui_and_Tlitliltzin*, informação consultada em Setembro de 2017), é referenciada pela página portuguesa como sendo *Ipomoea Tricolor* (*cf.* 23).

[59] "Que provoca alucinações" ("Alucinogénico" *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

[60] Substância que altera a consciência, induzindo um estado xamânico ou de êxtase; do grego "manifestação interior do divino" ("Enteógeno" *in* Wikipédia, disponível em *https://pt.wikipedia.org/wiki/Enteógeno*; informação consultada em Setembro de 2017).

[61] "Ipomea" *in* Wikipédia (disponível em *https://pt.wikipedia.org/wiki/Ipomoea*; informação consultada em Março de 2017)

[62] A *Ipomea Purpurea* é muito semelhante, porém é uma erva anual e as suas folhas são todas inteiras e as suas flores , quando observadas isoladamente, podem ser facilmente confundidas com as da petúnia-roxa (*Petunia Integrifolia) — embora menores* (*in http://invasoras.uc.pt/gallery/ipomoea-indica/*, informação consultada em Março de 2017).

[63] Existem vários espécies de *morning glory* (de outros géneros), nomeadamente *Calystegia*, *Convolvulus*, *Merremia*, *Rivea*, *Astripomoea*, *Operculina*, *Stictocardia*, *Argyreia* e *Lepistemon* ("Morning Glory" *in* Wikipédia, disponível em *https://en.wikipedia.org/wiki/Morning_glory*, informação consultada em Março de 2017); No entanto, a denominação portuguesa, "bons-dias", refere-se somente a à espécie *Ipomoea Indica* (*idem*, 23)

[64] Sem recorte na margem.

[65] De ponta aguda, ligeiramente curva.

[66] Ovais; de base larga e curva, com lados curvos.

[67] Com a forma de coração (estilizado).

[68] Um fruto seco, contendo várias sementes que, quando maduro, ao abrir deixa cair as sementes.

[69] Segundo a ficha técnica disponibilizada em invasoras.pt, com a última actualização a 5 de Outubro de 2015 (pdf disponível em *http://invasoras.pt/wp-content/uploads/2012/10/Ipomoea-indica_torrinha.pdf*, consultado em Março de 2017).

[70] Província portuguesa estabelecida na idade média e extinta no século XIX; corresponde, genericamente, aos actuais Distritos de Lisboa, Leira e Setúbal, tendo sido a cidade de Lisboa a sede da província (*in* Wikipédia, *https://pt.wikipedia.org/wiki/Estremadura*, informação consultada em Setembro de 2017)



FIG 8 Ipomoea Purpurea

A *Ipomoea Indica* reproduz-se, sobretudo, por meio de fragmentos dos caules que facilmente se enraízam no solo, criando tapetes impenetráveis — que cobrem tudo, desde árvores, arbustos e outras espécies nativas, não permitindo que a luz do sol os alcance, fazendo com que não consigam mais se desenvolver, levando à sua sua morte — porém, quando cortados os caules rebentam novamente com vigor — tendo, por isso, para o seu controlo, de se recorrer à sua remoção/extermínio pela raíz, sendo o arranque manual a metodologia preferencial. Surge, principalmente, em zonas húmidas, junto a linhas de água, sendo este o seu *habitat* natural, e onde constitui uma ameaça à vegetação ripícola[71]que aí se encontre. No entanto, tem preferência por os *habitats* perturbados[72] (como sebes, pedreiras e construções abandonadas), taludes[73] onde foi plantada e sobre outros espécimes — mais propícios ao seu desenvolvimento e proliferação.[74]

Em Portugal, a *Ipomea Indica* tem o estatuto de espécie invasora, listada no já referido Anexo I do Decreto-Lei nº 565/99, de 21 de Dezembro, sendo o seu nível de risco 30[75]. São a espécie invasora que mais se observou nos avistamentos e visitas a lugares e estruturas abandonados, sinalizados no decurso do trabalho de projecto, e retratados, fotograficamente. Assim sendo, a *Ipomea Indica* foi a espécie mais presente no repertório visual concebido.

Segue-se agora, por justaposição, a contextualização de uma outra espécie invasora (não identificada em Portugal[76]), o *kudzu*, que tem especial incidência no sul e sudeste dos Estados Unidos da America.

---

[71] Que se desenvolve junto a linhas de água.

[72] Diz-se do habitat natural que foi perturbado (por acção humana, principalmente).

[73] "Declive ou inclinação que se dá à superfície do revestimento de um muro, de um paredão, de um fosso, etc."; "Escarpa; rampa" ("talude" *in* DPLP).

[74] *Idem*, 29.

[75] Valor obtido de acordo com um protocolo adaptado do AWRA (PHELOUNG *et al*., 1999), segundo o qual valores acima de 6 significam que a espécie tem risco de ter comportamento invasor no território Português (segundo a referida ficha técnica, disponível em *http://invasoras.pt/wp-content/uploads/2012/10/Ipomoea-indica_torrinha.pdf*)

[76] Conclusão a que se chegou por não se encontrar registos do mesmo, não constar da lista do Anexo I do DL 565/99, nem em invasoras.pt como espécie invasora.



FIG. 9 e **10** Ipomoea Indica e Purpura.; Caderno 2, colagem (2017-2018)

the vine that ate the South

— Wendy Higgins[77]

[77] HIGGINS, Wendy — *Sweet Evil.* (2012)

o kudzu

Nativa do continente Asiático, e crida como sendo oriunda do Japão, a *Pueraria Lobata*[78] é popularmente conhecida por *kudzu*[79] — uma espécie trepadeira perene.

Nos Estados Unidos da America é considerada uma planta invasora desde 1953, de um modo geral, o *kudzu* prefere e vinga em climas quentes e húmidos, amplamente difundida no Sul americano (preferencialmente, pelo clima quente e húmido), mas também com incidência na costa Este do país, onde a sua introdução teve devastadoras consequências para o país. Já em território japonês a planta prospera em regiões montanhosas, mas também nas terras baixas e nas ilhas. Tal como a *morning glory*, o *kudzu* galga árvores, arbustos e estruturas, matando os demais espécimes ao privá-los de luz solar, que acabam por definhar; e reproduz-se e prolífera de modo análogo à *Ipomoea Indica*. Uma curiosidade inerente, é o facto de a planta ser comestível e poder ser usada na alimentação de animais de pastoreio — embora o mesmo não seja recomendado devido à quantidade de herbicidas a que está sujeita — mas também por ser usada para fins medicinais.[80]

Considerada como uma das plantas mais invasoras do mundo, não lhe é de todo negada a beleza[81] que advém das proporções que alcança e da forma como se apodera dos espaços e coisas. Segundo Bill Finch[82], a *Pueraria Lobata*, foi introduzida como uma novidade da jardinagem, no ano 1876, não passando agora da mais infame erva norte-americana.

O artigo[83] publicado pelo *The Huffington Post* em Dezembro de 2015 refere que o espécime foi oferecido pelo Japão aos EUA em finais do século XIX, aquando da *1876 Centennial Exposition*, em Filadélfia — onde os americanos rapidamente se deixaram hipnotizar pela trepadeira espiralada[84], que parecia engolir tudo o que conseguisse avistar. Crescendo a um ritmo de 30cm a cada 24 horas, o *kudzu* rapidamente conseguia atingir 18 a 60 metros num ano, segundo Helene Schmitz[85]. No entanto, quando os investigadores botânicos se começaram a aperceber e a levantar preocupações sobre o potencial dilúvio em que a trepadeira se estava a tornar, os cidadãos ignoraram, já completamente embevecidos e sucumbidos no seu enlace.

Só quase um século depois, em 1950, é que as autoridades norte-americanas começaram, oficialmente, a tentar assumir o controle desta planta bestial — esforços vãos, e hoje em dia a *Pueraria Lobata* está extensa e excessivamente disseminada na paisagem sulista, formando toda uma memória e imaginário colectivo, perpetuado na literatura e em fábulas; começando a soar algo muito característico, e por isso inerente, ao sul do país.

---

[78] Da família *Fabaceae* e subfamilia *Fabaoideae; u*ma variedade das 20 espécies do género *Pueraria* ("Pueraria Lobata" *in* Wikipédia, disponível em *https://pt.wikipedia.org/wiki/Pueraria_lobata*; informação consultada em Junho de 2016).

[79] Designação atribuída pelos nipónicos. Define também outras espécies e variedades do género *Pueraria*, nomeadamente *Pueraria Montana*, *Pueraria Edulis*, *Pueraria Phaseoloides* e *Pueraria Tuberosa* ("Kudzu" *in* Wikipédia, disponível em *https://en.wikipedia.org/wiki/Kudzu*; informação consultada em Junho de 2016).

[80] Com base na informação de "Kudzu", *in* Wikipédia (disponível em *https://en.wikipedia.org/wiki/Kudzu*; Junho 2016) e "Kudzu in the United States" *in* Wikipédia (disponível em *https://en.wikipedia.org/wiki/Kudzu_in_the_United_States*; Junho 2016.)

[81] FRANK, Priscila — *The Dangerous Beauty of One of the World's Most Invasive plants. in* The Huffington Post (2015). Disponível em *http://www.huffingtonpost.com/entry/kudzu-photos-helene-schmitz_us_56704e47e4b0fccee1700578* e acedido a 1 de Junho de 2016. No âmbito de *Kudzu Project*, de Helene Schmitz (*cf.* Estado da Arte).

[82] FINCH, Bill — *The True Story of Kudzu, the Vine That Never Truly Ate the South: A naturalist cuts through the myths surrounding the invasive plant.* in smithsonian.com (2015). Disponível em *http://www.smithsonianmag.com/science-nature/true-story-kudzu-vine-ate-south-180956325/* (acedido a de Junho de 2016). Finch é Horticultor e conselheiro científico em Mobile Botanical Gardens, no Alabama (EUA) e colunista sobre jardinagem. (informação consultada em *http://www.smithsonianmag.com/author/bill-finch/*, e acedida em Setembro de 2017)

[83] V. 46

[84] Entenda-se por, que se move ou sobe em forma de espiral ("Espiralar" *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

[85] Fotógrafa (Cf. Estado da Arte) citada em *The Dangerous Beauty of One of the World's Most Invasive plants* (Priscila Frank, *op. cit.*).

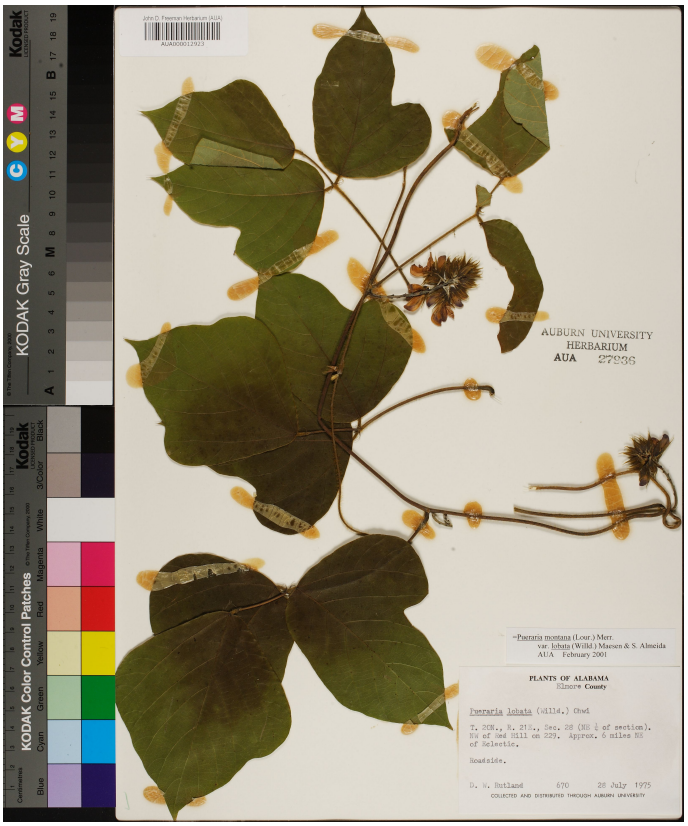


FIG. 11 Kudzu — *Pueraria Montana* (Loureiro) Merrill, var. *Lobata* (Willdenow) Maesen & S. M. Almeida ex Sanjappa & Predeep, Legumes India 288 (1992)

Japan invades. Far Eastern vines
Run from the clay banks they are

Supposed to keep from eroding
Up telephone poles
Which rear, half out of leafage
As though they would shriek
Like things smothered by their own
Green, mindless, unkillable ghosts
In Georgia, the legend says
That you must close your windows

At night to keep it out of the house
The glass is tinged with green, even so[86]

No entanto, estes princípios não são consensuais. Finch[87] refere que cresceu acreditando que o *kudzu* cresceria à velocidade de uma milha por segundo e que a sua propagação era imparável — cobrindo milhares de acres[88] — de tal forma que poderia consumir uma cidade americana/ano com o seu crescimento avassalador; não se lembra quando começaram as dúvidas face as estes credos populares, porém, como botânico e horticultor, Finch estranhava o facto da planta se ter tornado no símbolo do perigo das invasoras, a nível global, pois, no seu entender e face ao trabalho que realizou como conservador da natureza, raramente constituía uma séria ameaça à rica paisagem sulista; afirma ainda que o seu crescimento não é assim tão sinistro, contrariamente ao que se crê, e como é descrito e perpetuado nas histórias e memórias de Willie Morris[89] sobre o Sul.

Quanto mais investigava, mais Finch se apercebia de que a posição ocupada pelo *kudzu* na imaginação popular colectiva se tornou reveladora do prestígio norte-americano na criação de mitos e do modo como vemos a Natureza. Acreditando que o verdadeiro perigo do *kudzu* é, possivelmente, a obsessão gerada em relação à planta que encobre o Sul — sobretudo porque oculta a beleza original da paisagem sulista, reduzindo-a a uma mera metáfora.[90]

Foi neste contexto que a fotógrafa sueca Helene Schmitz realizou a série fotográfica *Kudzo Project*, analisada no segundo capítulo, que se tornou tão relevante para o projecto que desenvolvemos.

---

[86] DICKEY, James — *Kudzu. in* The New Yorker, 18 de Maio (1963) p. 44.
(disponível em *http://archives.newyorker.com/?i=1963-05-18#folio=CV1*, acedido em Agosto de 2017); Excerto (poema disponível apara consulta em *https://genius.com/James-dickey-kudzu-annotated*, acedido em Agosto de 2017). James Dickey (1923-1997), é um poeta americano considerado uma dos maiores poetas de meados do século XX, e é natural de Buckhead, Georgia (informação disponível em https://www.poetryfoundation.org/poets/james-l-dickey, acedida em Agosto de 2017).

[87] Bill Finch, *op. cit.*

[88] 1 acre ≈ 4 046,86 m²

[89] William "Willie" Morris (EUA, 1934- 1999), foi um influente escritos e editor da *Harper's Magazine*. Natural do Mississipi, as marcas mais características de Morris são a sua prosa lírica e as suas reflexões sobre a região Sul americana ("Willie Morris" in Wikipédia, disponível em *https://en.wikipedia.org/wiki/Willie_Morris* e acedido em Setembro de 2017).

[90] Bill Finch, *op. cit.*

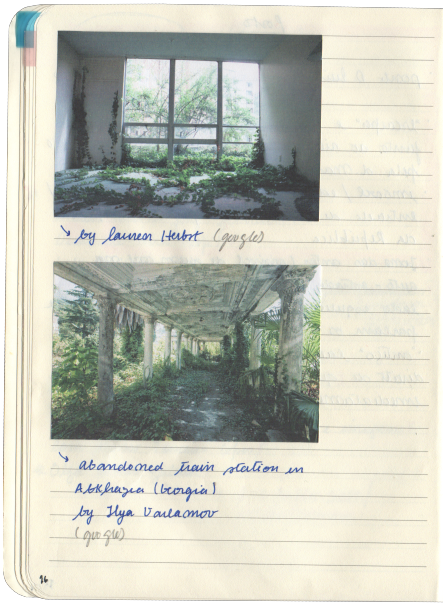




FIG. 12 *The cotton mill*, (Helene Scmitz, 2013). C-*print* (68 × 80 cm), edição de 3.

FIG. 13 Colagem de imagens que serviram de referência ao projecto; Caderno 1

capítulo V

as estruturas

estudos de caso — 2ª parte

Neste quinto capítulo, e na sequência dos estudos de caso onde se abordou os espécimes botânicos que commumente e de forma sublime se apoderam das estruturas arquitectónicas, elaborar-se-á agora um pouco sobre os dois edifícios que uma fase inicial cativaram o nosso olhar, e ambos se apresentam como espaços decisivos na construção e desenvolvimento do trabalho projectual.

Estes dois edifícios situam-se em VNG, como todos os outros locais retratados e em que se focou o projecto — referimo-nos à Estufa do Parque da Lavandeira e à Vila Rosa, na Rasa. Ambos os edifícios oitocentistas encontram-se devolutos, em ruína e engolidos pela vasta flora envolvente e estão, actualmente, classificados como Imóveis de Interesse Municipal.

a Estufa da Lavandeira

Num recanto do Parque da Lavandeira, em VNG, está o que resta de algo que foi um dos elementos impulsionadores da realização deste projecto, e onde muito do que já foi abordado está materializado: a estufa oitocentista do Parque da Lavandeira.

Desde a primeira visita ao local, um espaço de nossa eleição, uma vez que o local encerra
Não há lembrança precisa da primeira visita ao local, visto que se encontra num espaço e bastante apreciado e frequentemente visitado pela mestranda. No entanto, desde sempre houve um grande deslumbramento e fascínio por aquela delicada estrutura engolida pelas silvas e outros espécimes — corroída pelo tempo, já em ruína, e um resquício enferrujada do que foi outrora. Neste sentido, procurou-se saber um pouco mais sobre o edifício de ferro e vidro.

Inserida no que outrora fora a Quinta da Lavandeira — uma antiga propriedade agrícola e de recreio, a estufa data de 1881, e encontrando-se para lá dos limites de utilização pública do Parque da Lavandeira, separada por uma vedação.

Segundo um folheto[91] do Parque Biológico de Gaia, que cita o historiador Francisco Queiroz, ela "é passível de recuperação" apesar do seu avançado estado de degradação, sendo que quando recuperada "passaria a ser o *ex libris* do Parque", da cidade "e até um fortíssimo elemento identitário da Arquitectura do Ferro em Portugal" — a par das pontes D. Maria Pia[92] e D. Luís I[93].

[91] (Informação consultada a 16-03-2017, e disponível para consulta em *http://www.parquebiologico.pt/userdata/site-downloads/folhetoParqueLavandeira.pdf*

[92] De Gustave Eiffel (1832-1923).

[93] De Théophile Seyrig (1843-1923), que colaborou com Gustave Eiffel na construção da ponte D. Maria Pia.

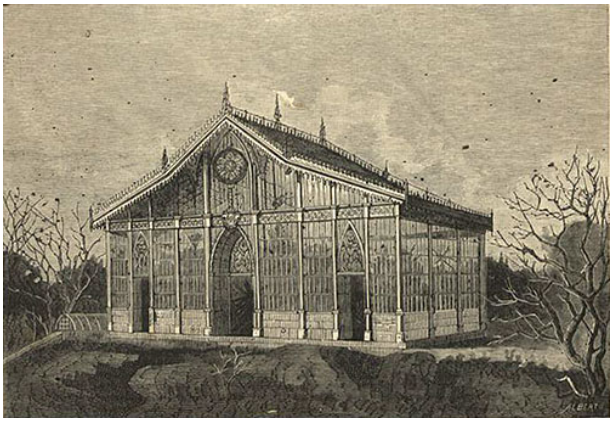




FIG. 14 e **15** "*Estufa do Ex.mo Sr. Conde da Silva Monteiro, no sitio da Lavandeira, em Villa Nova de Gaya, construída fabrica da fundição do Ouro, ao Porto*." (Alberto, 1883)

A 8 de Agosto de 1883, o *Comercio do Porto* publicava uma nota descritiva:

> *A estufa do Sr. conde da Silva Monteiro é um documento eloquente do progresso que a arte e a indústria tem feito em Portugal, porque, nessa edificação, nova no seu género entre nós, encontramos uma e outra levadas a um grau de perfeição, que pode fazer a inveja de engenheiros distintos. [...] Não se procurou, como se vê, fazer uma edificação vulgar, uma estufa como todas as outras. Recorreu-se à arte, pensou-se muito na parte ornamental, e é este o seu maior mérito. Conhecemos as principais estufas e jardins de Inverno da Europa, em geral umas construções simples e, pouco ou nada arquitectónicas, e, que portanto, diferem muito desta. Aqui, o desenhador pegou no lápis e foi descrevendo traços sobre o papel, à medida que a fantasia divagava pelos domínios da arte dos séculos passados. Não se pode dizer que seguisse rigorosamente este ou aquele estilo, mas o conjunto é agradável à vista.*
>
> *A porta do centro é ampla (3m,30) de largo, elegante, bem proporcionada, e as laterais condizem com o resto do edifício. Os rendilhados da cobertura são todos de ferro e duma leveza tão extraordinária, que mais parecem recortes feitos em papel transparente. O corpo principal é sustentado por quatro arcos, nos quais se observa o mesmo estilo da parte exterior, que recorda muito o gótico. Nesta edificação é tudo harmonioso e bem proporcionado. Tem 24 metros de frente, 12 de altura no centro e 12 de fundo. Quando estiver povoada de plantas, deve produzir um efeito surpreendente. Daqui se vê que esta estufa é uma das maiores que existem em Portugal e a primeira entre todas quantas possuem os amadores portugueses.*
>
> *Na parte exterior da estufa há uma escada que dá acesso a todos os pontos, o que é importante, porque facilita muito qualquer reparo que se torne necessário fazer. Segundo nos informaram os construtores, a organização dos moldes em madeira, chumbo, e zinco, levou 883 dias a um entalhador, e a fabricação das suas diferentes peças de ferro batido e fundido 2372 dias a um serralheiro. O peso total do ferro empregado na sua construção é de 38.285 Quilos. A estufa ficou pronta por 10.000$000 réis.*[94]

[94] OLIVEIRA JÚNIOR, Duarte de (1883), p. 15
Pela mesma altura, no *Jornal de Horticultura Prática*, também era feita referência à Estuda da (antiga) Quinta da Lavandeira, onde era partilhada a mesma nota. Jornal (Porto, 1870- 1892) de tiragem mensal, foi fundado por José Marques Loureiro (1830-1898), proprietário do Horto das Virtudes, e por José Duarte de Oliveira Júnior (1848-1927), floricultor. Oliveira Júnior foi redator do jornal de 1870 a 1887.



Fig. 16 Detalhe da Estufa da Lavandeira (2017). Foto que integra a seleção final de fotografias do projecto, a publicação e a exposição.

a Vila Rosa

Vila Rosa é o nome dado a uma antiga e grande propriedade localizada na Rua da Rasa, em VNG e tornou-se no nosso segundo alvo de interesse. Não foi possível encontrar registos ou informações que precisem o dano da sua construção ou inauguração, no entanto, é possível supor pelo traçado arquitectónico, que date de finais da segunda metade do século XIX, tratando-se assim também de um edifício oitocentista — as fotos mais antigas que identificámos remetem para a data de 1891[95].

A propriedade é composta por uma casa principal, uma espécie de segunda casa/oficina anexa à propriedade, e o terreno envolvente — possivelmente de jardim e quinta, visto que a zona da Rasa era, antigamente, habitualmente identificada pelo conjunto de grandes quintas situadas no mesmo local.

Depois de alguma investigação prévia, foi possível identificar uma entrada[96] num blogue que relata a ocorrência de um incêndio a 16 de Outubro de 2011, no referido edifício anexo à propriedade, que em muito terá contribuído para a degradação da estrutura. Num outro nível de informação[97] ainda referente ao mesmo blogue, foi possível aceder a verias imagens do interior/exterior da casa principal, de "estilo alemão", permitem-nos concluir que desde que ficou devoluto, o edifício tem sido flagelado pelas condições climatéricas e por sucessivas intervenções de vandalismo, evidenciado pelas janelas partidas, portas arrombadas, paredes riscadas, etc.

Actualmente, e tal como a Estufa da Lavandeira, a Vila Rosa está classificada como património municipal, tendo a Câmara proposto a "classificação de Bem de Interesse Municipal do conjunto edificado Vila Rosa", e tendo posteriormente tomado posse administrativa (ca. de meados do final do ano 2016) e procedido desde então à limpeza dos terrenos e ainda a obras de recuperação dos muros de afectam directamente a via pública e os peões.

---

[95] Álbum "muito raro" com 15 fotografias da Vila Rosa, vendido em leilão por 110€ (informação disponível para consulta em *https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/importante-leilao-de-fotografia/vila-nova-de-gaia-1891*, consultada em Junho de 2016)

[96] Disponível para consulta em http://fringosa.blogspot.pt/2011/11/casa-na-rasa-mafamude.html(acedido a 14 de Setembro de 2016)

[97] Disponível para consulta em https://fringosa.blogspot.com/2011/11/vila-rosa-mafamude_5779.html (acedido a 14 de Setembro de 2016)

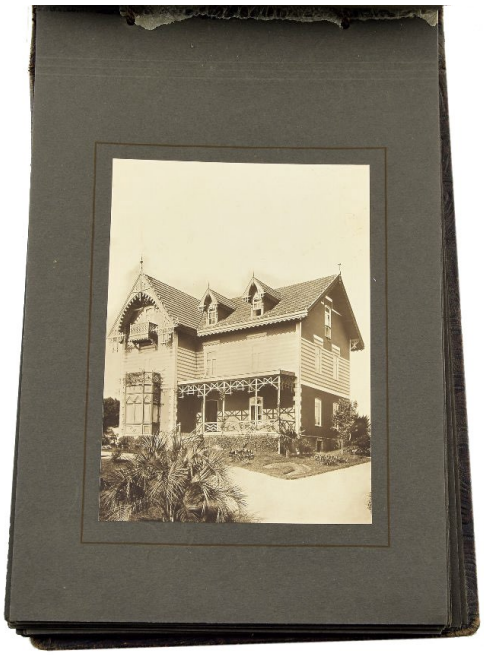




FIG. 17 e **18** Fotografias do exterior e interior da Vila Rosa (1891), de um abem com 15 fotografias que foi vendido em leilão.



FIG. 19 Foto de um rolo 35mm comprometido pelo dispositivo usado e durante o processo de revelação onde, com alguma atenção, se pode observar parte da escadaria (canto inferior direito) e uma frente de janela em vitral (canto superior direito) da Vila Rosa, com as silvas envolventes. (2016)

capítulo VI

metodologia de investigação

Este sexto capítulo assume-se como a exposição e descrição das metodologias de investigação e criação artística exploradas e adoptadas ao longo do desenvolvimento do projecto. Pretende-se com este capítulo a explicação sequencial e detalhada da acção desenvolvida durante o trabalho de investigação e prática, das opções exploradas, instrumentos recorridos e *mediums* escolhidos; desde pesquisa bibliográfica, estudos de caso, mapeamento, análise e captação de imagens, o tratamento de dados, o espaço temporal e físico em que se desenrolou a elaborou o projecto, a divisão do projecto e os objectos artísticos que este propõe como forma de apresentação formal, final e física do trabalho — como já foram sendo feitas referências do decorrer do documento. O que esteve na origem do projecto, os elementos, estruturas e locais, foram já igualmente e por diversas vezes enumerados, e no que concerne aos elementos e edifícios que serviram de inspiração e estímulo, foram analisados nos capítulos[98] anteriores.

Tendo sido a estudante motivada pela constante identificação de uma característica específica relativa à paisagem quotidiana, a semente do que viria a ser o conceito explorado foi implantada sem qualquer pretensão artística concreta, ainda no decorrer da licenciatura — sabia-se que queríamos desenvolver algo relacionado com os espaços e estruturas envolvidos pela flora local, mas sem um foco de estudo claro; a frequência no MDI permitiu ainda a realização de alguns projectos e trabalhos para diversas unidades curriculares que, de algum modo, nunca estavam muito distantes do trabalho de projecto (tanto do ponto de vista do conceito como na sua relação prática).

Numa primeira fase, revisitámos e procurámos lugares em que pudessem confirmar a presença da característica referida anteriormente — espaços, estruturas ou objectos, descurados e envolvidos pela vegetação — para se efectuar o devido registo fotográfico de cada local. Alguns deste locais foram visitados múltiplas vezes para este último procedimento, nomeadamente a Estufa da Lavandeira que, devido ao facto de estar cercada por uma vedação de arame, não foi fácil a captação de imagens relevantes, ou que considerássemos formalmente interessantes e adequadas ao projecto — por essa mesma dificuldade é que as imagens do local, que integram a selecção final de fotografias, são quase detalhes e não permitem a desejada ampla percepção da estrutura, assim como do quão entrelaçadas na estufa estão as heras e silvas que constituem, sobretudo, a vegetação no local.

Por outro lado, pelo facto de a Vila Rosa ser um local de passagem diária, a necessidade de revistar a propriedade, para o devido registo fotográfico, foi adiada — por ser um local tão próximo e dado como seguro e garantido; porém, foi também sendo descurado o facto de a paisagem, e a flora, ser mutável e a sua efemeridade inerente. E, assim, fomos confrontados com o dia em que o terreno foi limpo — que coincidiu com a tomada de posse administrativa da propriedade por parte da Camara Municipal — deixando a descoberto o esqueleto da habitação da Vila Rosa.

A elaboração dos registos fotográficos, que originaram as imagens finais, estendeu-se durante quatro anos, entre 2015 e 2018. Visto que a detecção e percepção de locais e estruturas pertinentes ao projecto, são sobretudo casualidades, estas foram surgindo durante todo este espaço temporal — os primeiros registos datam de meados de 2015, e os mais recentes de inicio de Julho de 2018. Esta casualidade é também a justificação para o facto de algumas das imagens terem sido captadas recorrendo ao telemóvel, ao invés da câmara fotográfica, por esta não ser um objecto que por norma se ande assiduamente.

---

[98] Capítulos IV e V — estudos de caso sobre os elementos botânicos e arquitectónicos, respectivamente.

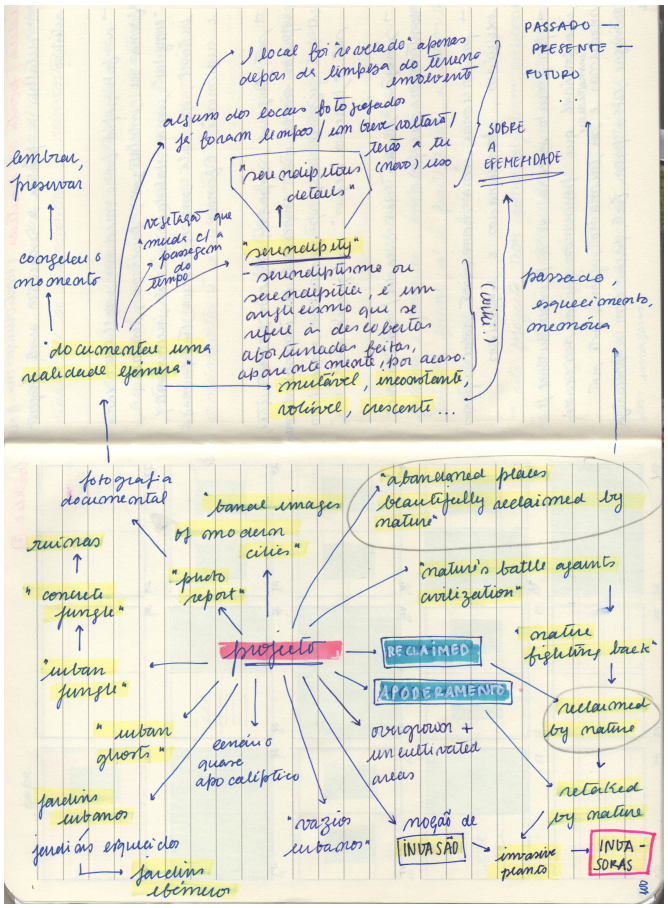


FIG. 20 Mapa mental do projecto, caderno 1 (2015-2017)



FIG. 21 Ana e amarantos, 35mm (2014)
Foto analógica que integra um projecto desenvolvido para a Unidade Curricular do MDI, Dispositivos Visuais

Para os registos fotográficos, elaborados durante as visitas aos diversos locais, recorremos a vários dispositivos, conforme a disponibilidade e conveniência — nomeadamente à câmara fotográfica digital (Nikon D500/Canon M3) e ao telemóvel (iPhone 6/7). O telemóvel foi, várias vezes, usado para um primeiro registo (a quando da "descoberta" de algum local), tendo sido efectuada, sempre que possível, uma posterior visita ao local já providos de uma câmara fotográfica mais adequada. Todas as imagens captadas foram posteriormente editadas recorrendo ao Adobe Lightroom. Com a edição das fotografias pretendeu-se sobretudo destacar e uniformizar os diversos tons de verde da vegetação, corrigir a pontual distorção causada pela lente (caso existisse) ou o melhoramento do enquadramento da imagem (caso necessário).

No decorrer destas acções, as imagens captadas de cada local foram alvos de análise e selecionadas para integrarem o conjunto final. Do conjunto de imagens de cada local foi feita consequentemente nova análise e selecção de a modo formar um conjunto final provisório, que novamente foi submetido a outros processos de selecção e que as foram limitando o número total de imagens, dando origem e preferência às 53 que integram a publicação final — e dessas 53, as 45 apresentadas exposição publicação final.

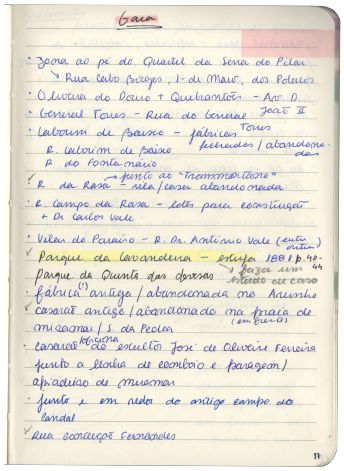
As imagens foram analisadas e julgadas como itens independentes e como parte integrante de um conjunto maior, sendo os critérios de preferência e seriação de imagens relativos à: composição, harmonia e equilíbrio, textura, estética e empatia, relevância, impacto e destaque, e à relação que estas tinham com as restantes imagens do conjunto, e como podiam contribuir para a harmonia geral, diálogo e narrativa que se poderia construir com a seleção final das imagens. Assim, de um universo de mais de duas dezenas de localizações[99] visitadas e mais de 600 registos fotográficos, as imagens produzidas foram então submetidas a vários e sequentes processos de selecção e condensação, através da formação de grupos decrescentes de 250 elementos, 100, menos 100, consequentemente levando às 53 imagens finais.

Como materialização do projecto, decidiu-se pela elaboração de uma publicação e exposição final, trabalhando com o conjunto das 53 fotografias — sobre as quais se elaborará mais no próximo capítulo, detalhando procedimentos e escolhas plásticas e gráficas.

No que de refere à publicação, o universo de imagens final foi gerido e delineado por critérios de vizinhança, diálogo, destaque, dinâmica e equilíbrio, emparelhando as imagens segundo esses critérios. Para melhor observação e compreensão das opções que estavam a ser tomadas foram realizadas várias impressões no decorrer da elaboração da publicação, que permitiu rectificar e melhorar a distribuição das imagens, a narrativa visual e escalas.

As escolhas gráficas relativamente ao(s) tipo(s) de letra(s) usado(s) na publicação foram estendidos aos elementos gráficos inerentes à exposição, e todo o restante conjunto de elementos e documentos que continuem o projecto. Sobre o formato de apresentação da publicação, remeteu-se sobretudo a questões práticas e estéticas — desde a escolha do tamanho, suporte em papel, textura, etc. Quanto à exposição final, das 53 imagens, a escolha das que seriam expostas e onde na sala de exposições foi realizada no local da exposição aquando da sua montagem — tendo-se chegando ao conjunto de 45, das quais apenas 3 (as impressas em A3) haviam sido previamente referenciadas como fulcrais.

[99] Consultar Apêndices: Fichas de Identificação de Local



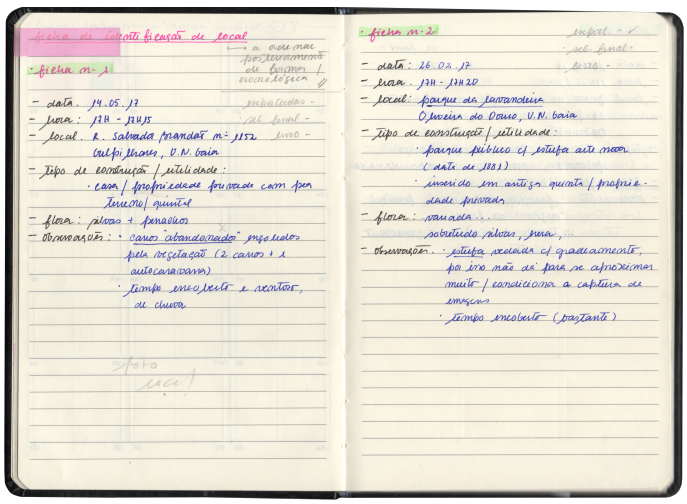


FIG. 22 Lista de locais a visitar/fotografar em VNG. Caderno 1 (2015-2017)

FIG. 23 Exemplo de ficha de identificação de local, dos locais fotografados. Caderno 2 (2017-2018)

Paralelamente, e como já referido, foram elaboradas pesquisas aprofundadas relativas à flora e a alguns dos locais visitados; relativamente à flora[100] (nomeadamente a invasiva), estas pesquisas permitiram adquirir noções relativas às plantas invasoras, e possibilitaram a identificação (da maioria) dos espécimes botânicos mais frequentes e que poderam ser observados e retratados — estes espécimes mais frequentes , como já referimos, são a *Ipomea Indica* e a *Ipomea Purpúrea* (commumente conhecida por *morning glory*), mas também a hera (*Hedera Helise*) *e as ordinárias silvas* (*Rubos Fruticosus*, ou amoras-silvestres).

No decorrer do trabalho, foram sendo registados e mapeados os locais explorados/retratados e os locais a explorar/retratar, em VNG. Estes registos foram sendo feitos nos dois cadernos que acompanharam a aluna durante todo o desenrolar do trabalho. Estes cadernos serviram para fazer anotações sobre os locais, temas e conceitos a explorar, artistas e projectos de interesse, esquemas e mapas mentais, planificações de trabalhos (como o caso da publicação e da exposição), listas e notas aleatórias (mas pertinentes), fichas de identificação de locais ou objectos, colagem de imagens e mapas, resumos, maquetes, entre outros. Resumidamente, estes cadernos, para além de serem diários gráficos/*scrapbooks*/livros de artista, são o registo e arquivo analógico de (praticamente) tudo o que constitui/em que consiste o trabalho de projecto.

[100] Consultar Capítulo IV: a invasão

capítulo VII

o projecto

No seguimento dos conceitos anteriormente apresentados, é possível compreender os principais objectivos do projecto, o tema, a área geográfica de incidência, os seus sujeitos e agentes, assim como de que modo se procedeu à documentação, aquisição e descoberta de dados para o enriquecer. De igual forma, está identificada a principal intenção do trabalho — a de captar e perpetuar a lembrança de algo que despertou a atenção e captivou o nosso olhar, explorando o registo fotográfico. Mais especificamente, o facto de existirem na cidade, o meio humanizado[101], espaços ou estruturas que estão a ser reclamados[102] pela natureza, por meio da flora local — e estes foram efectivamente observados, continuamente, na cidade de VNG, a área geográfica em que o trabalho projectual se focou.

Estes espaços e estruturas a que nos referimos, podem ser terrenos baldios, edifícios ou casas desabitadas e (aparente e presumidamente) abandonadas, ou locais de construção inacabados/ estagnados. Ou, simplesmente, todos estes locais têm sido simplesmente negligenciados, lançando o repto à Natureza para que esta os reclame.

Neste sentido, procederemos ainda à elaboração da questão da percepção da cidade e dos espaços verdes em meio urbano, com o apoio de três outras dissertações elaboradas no âmbito do MADEP, da FBAUP, da autoria de Beatriz Mota (2010)[103], Maria João Tavares (2011)[104] e Liliana Almeida (2014)[105].

Assim, partimos da ilação de que construção[106], as preocupações urbanísticas, tal como o tratamento da paisagem e da flora local[107] conferido pela acção humana, evidenciam a ânsia do homem dominar e se impôr sobre a natureza, pois:

> *O jardim é uma natureza preparada, uma natureza domada, porém conservada; (...) como o jardim, a paisagem é trabalhada pelo homem e para o homem.*[108]

Contudo, o projecto apresentado é antagónico à nossa premissa. Pois, com o ensaio visual realizado, pretende-se precisamente evidenciar o acto da Natureza procurar retomar o controlo dos espaços, reclamando-os e apoderando-se dos espaços que outrora[109] ocupara, mas que foram sendo usurpados pelo ser humano com o decorrer dos anos, e ao longo de séculos. Estes eram espaços naturais[110], intocados e brutos, que foram a dada altura humanizados e habitados e, posteriormente pelo próprio homem esquecidos, negligenciados ou abandonados. Lembrando que por mais indestrutível e inabalável que pensemos que a humanidade e sociedades modernas sejam, estas não conseguem ter um pulso suficientemente forte para com a Natureza[111], nem, sobretudo, para com a sua extraordinária capacidade de se transformar e reinventar.

---

101 Meio em que o ser humano actuou, modificou; por oposição ao meio natural.

102 O mesmo que reivindicados; em que a flora progressivamente os consome e envolve, como o caso do *kudzu* nos EUA (*cf.* Capítulo IV).

103 MOTA, Beatriz — *Tocar o Verde: Análise da função sócio-ambiental do Jardim Soares dos Reis, Jardim do Morro e Parque da Lavandeira.* (2010)

104 TAVARES, Maria João — *Lugares em Espera: Revitalização e requalificação de vazios urbanos.* (2011)

105 ALMEIDA, Liliana — *Geografias Imaginárias: Um processo criativo de leitura na cidade.* (2014)

106 *i.e.* a arquitectura

107 *e.g.* a criação e preservação de jardins, públicos ou privados

108 (RIBON, p. 107 *in*) VIEIRA, Maria Helena Melege — *O Jardim e a paisagem: Espaço, Arte, Lugar.* (2007) p.57; (excerto de) citado por Beatriz Mota em *Tocar o Verde: Análise da função sócio-ambiental do Jardim Soares dos Reis, Jardim do Morro e Parque da Lavandeira* (2010).

109 Antes de qualquer intervenção humana e consequente humanização da paisagem.

110 Os espaços onde o homem não interveio e causou alterações geográficas ou topográficas, em oposição ao meio e paisagem humanizada.

111 *cf.* Capítulo IV: a invasão, kudzo.





Fig. 24 e **25** As fotografias que destacamos do projecto, foram usadas na capa da publicação e na divulgação da exposição.

Entretanto, Beatriz Mota cita Benévolo[112], relativamente à cidade — e à consequente humanização da paisagem e dos seus limites, refere:

> *A cidade, no seu conjunto, forma um organismo artificial inserido no ambiente natural, e ligado a este ambiente por uma relação delicada; respeita as linhas gerais da paisagem natural, que em muitos pontos significativos é deixada intacta, interpreta-a e integra-a com manufactos arquitectónicos.*

Os locais abandonados e negligenciados na cidade, dos quais a Natureza se pode consequentemente apropriar, são propositadamente ou inconscientemente ignorados, esquecidos e apagados da memória quotidiana, criando espaços ignotos e despojados de vida[113] ou utilidade humana.

Em *Lugares em espera: Revitalização e requalificação de vazios urbanos*, é usada a expressão *vazios urbanos*, onde estes espaços em que o projecto se foca podem ser integrados. Maria João Tavares refere que "o tema vazio urbano pode ser interpretado sob diversos modos, possuindo, ao mesmo tempo, conotações positivas e negativas, dependendo, sobretudo, da abordagem e da situação temporal e regional em que o conceito é elaborado", sendo que "é possível considerar os vazios urbanos tanto como locais remanescentes do crescimento da cidade como áreas com potencialidade de mudanças, com importante papel na futura organização espacial urbana". Acrescentando que podem ser compreendidos "sob duas perspectivas distintas: como preexistência ou como pós existência urbana", sendo que a primeira deriva "muitas vezes, de actividades que já não existem, especialmente no caso dos vazios de uso e de significado" e a segunda procedendo da "presença de algo no local".

Por outro lado, o facto de estes espaços estarem a ser reclamados e envolvidos pela flora, faz com que, ao desenvolver uma densa vegetação[114], remetam ainda à génese da existência, onde a Natureza prosperava, intacta, sem qualquer ameaça (humana) à sua subsistência. E podem, por outro lado, proporcionar um vislumbre sobre um cenário apocalíptico de um mundo desprovido de seres humanos e das suas actividades, apenas com resquícios materiais da sua existência[115].

Neste sentido, realizámos um ensaio visual que pretende dar voz a uma característica da cidade que é efémera, perpetuando, assim, uma visão de um arquétipo fotográfico para memória futura, neste caso, focado na cidade de VNG. A forma de alimentar esta ideia foi simultaneamente trabalhar dois objectos específicos, uma publicação e uma exposição, homónimas ao projecto de dissertação.

---

112 BENEVOLO, Leonardo — *A história da Cidade. São Paulo: Perspectiva.* (1999)

113 Note-se, de vida humana, quotidiana. Dando primazia a vida relativa à flora e à fauna que a acompanha.

114 *cf.* Capítulo IV: a invasão, kudzo.

115 cf. Estado da Arte, nomeadamente o destaque dado ao trabalho de Arkadiusz Podniesinski no retrato da cidade fantasma de Fukushima, no Japão.

sobre a publicação

A publicação idealizada desde início passava por ser um livro A5 de capa dura e rosa, com o título e a imagem da capa em baixo relevo, em muito inspirado em *It*, de Alexa Chung[116] e em *The Art of Beauty*[117], sobre a supermodelo Naomi Campbell. Rosa porque é uma cor que complementa o verde, a cor da natureza e por isso domina as fotografias que fazem parte o projecto e da publicação. Porém, e no decorrer do tempo em que se estendeu o projecto, optou-se por um estilo de publicação mais simples e prática de manusear e transportar, como é o caso de um *booklet* e da encarnação a quente — do género revista, como se de um catálogo se tratasse, procurando um lado mais efémero que a própria natureza encerra, de acordo com o trabalho em questão.

No processo de selecção das fotografias que integrariam o conjunto final do projecto — o qual foi sujeito a mudanças, aumentando e diminuindo, ao logo do tempo até chegar à selecção final — e distribuição destas pelo corpo da publicação, foram realizados vários testes e maquetes. Estas maquetes permitiram planear melhor essa distribuição e a paginação da publicação, assim como os vários testes de impressão foram fundamentais, não só para a escolha de suportes (papel), como para a observação em tamanho real e ponderação de qualidade, escalas e emparelhamento de imagens.

O objecto final traduz-se numa publicação A5, encarnada a quente, com 66 páginas (33 folhas) de miolo, incorporado a selecção final de 53 fotografias e impresso em papel Munken Lynx 90g — à exceção da capa contracapa que foi impressa sob o mesmo suporte mas em gramagem superior (240g).

---

[116] Sobre Alexa Chung (…)

[117] Sobre este livro (…)



Fig. 26, **27** e **28**
Planeamento de paginação para a publicação. Caderno 1 (2015-17) e Caderno 2 (2017-18)



Fig. 29, **30** e **31** *Mockups* das diferentes formas de apresentação ponderadas para a publicação: capa dura (a primeira idealização), lombada colada/brochura e *booklet*.







Fig. 32, **33** e **34** *Imagens da publicação final. Brochura A5, 6 unidades impressas.*

sobre a exposição

No decorrer da elaboração do projecto começou a ser já formada uma ideia do que viria a ser a exposição final[118] da selecção final das fotografias , tendo esta começado a ser planeada e aprofundada em simultâneo com a publicação.

Desde um primeiro momento que, sendo que o projecto se focava na cidade de VNG, fazia sentido que a exposição final também se realiza-se no município — porém, após alguns contactos improfícuos, no início do ano, descobriu-se um espaço na cidade do Porto. Este lugar é a Olga Santos Galeria, que sita da Praça da República e existe desde 2005. A sala de exposições da galeria corresponde de forma perfeita ao que tínhamos projectado — um espaço amplo e neutro, de paredes caiadas e pé direito alto e inundado de luz, por meio de 3 grandes janelas viradas para o jardim da Praça da República. Após uma reunião com a arquitecta Olga Santos, proprietária da galeria, a exposição foi agendada — em primeiro lugar, ficou marcada para o início de Junho (do corrente ano) mas mais tarde, por motivos alheios, teve que ser adiada para a penúltima semana de julho (23-27) — e fez-se ainda um estudo do espaço e da exposição, nomeadamente através de fotografias tiradas à sala e posteriormente por meio de esquiços, de como usar o espaço, como e onde expôr as imagens, escalas, quantidade, etc.

No decorrer do projecto, foram encontradas 5 janelas (de madeira e em perfeito estado) próximas de uns contentores do lixo, junto à Vila Rosa, que nos pareceram ideais para integrarem a exposição, uma vez que este é um dos objectos possíveis de recolher de uma habitação e que é também ele alvo de consumo da flora. Ainda neste período não sabíamos como trabalhar este objecto mas sempre foi nossa vontade que estas janelas integrassem a exposição. Estas janelas viriam a ser efectivamente usadas, como molduras, num diálogo com as janelas da própria sala de exposição, assim como a bonita luz por elas proporcionada.

Como a sala é grande e ampla, pensou-se que teria um forte impacto expôr duas fotografias, que a consideramos ser das mais relevantes do projecto, em grande formato (100x70cm), na parede do lado esquerdo de quem entra na sala, de modo a que fossem as primeiras a captar a atenção do visitante. Porém, os planos tiveram que seguir outro curso pois, a qualidade de impressão não era adequada. Assim, foi necessário improvisar/criar uma nova forma de expôr essas duas imagens — seguindo o conceito de projecto de espaços e coisas abandonados ou esquecidos, usou-se as gavetas de uma antiga secretária, assim como algumas molduras de madeira antigas, para criar molduras toscas e retalhadas para as fotografias. Esta ideia, em parte, extendeu-se para além da necessidade e a estudante acabou por a usar para expôr outras fotos, usando, por exemplo, umas gavetas muito pequenas e a face de uma gaveta. As restantes fotos, que não viriam a ser expostas sob qualquer outro suporte especial, iriam ser exposta directamente na parede, formando pequenos conjuntos de fotos de um mesmo local, numa espádua de mini-narrativa.

[118] Consultar fotos da exposição em Apêndices, pág.

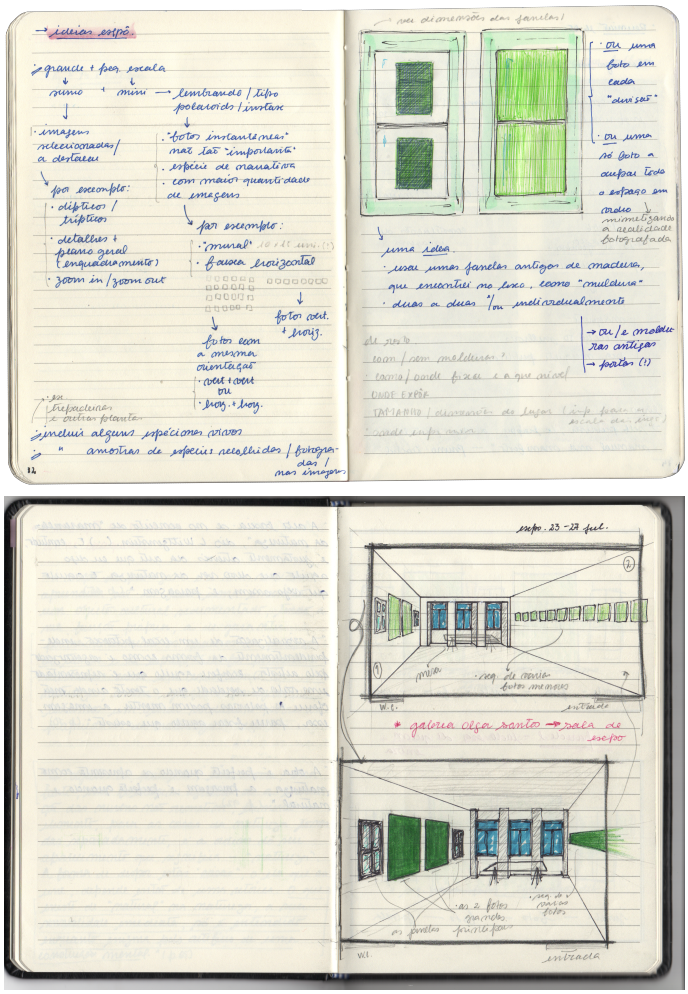


Fig. 35 e **36** Ideias para a exposição na Olga Santos galeria e planeamento da mesma

Sobre o suporte de impressão, todas as fotografias expostas foram impressas na mesma gráfica, sob papel Munken Lynx 150/170g. Os tamanhos foram diferenciados, variando entre o A3 (as duas fotos expostas nas gavetas-moldura, que eram para ter sido expostas em poster 100x70cm), em A4, A5, e A6 (as usadas em algumas das janelas e nas gavetas-moldura mais pequenas).

A comunicação da exposição foi da responsabilidade da galeria, tendo ficado encarregue da elaboração do poster[119] da exposição — usando uma das duas fotografias principais (a que protagoniza a capa da publicação, e abre este mesmo documento) e uma das fontes tipográficas usadas pela estudante em todo o projecto (*Abril Display "itálico"*). Posteriormente, foi desenvolvida uma folha de sala[120] com a breve sinopse do projecto/exposição.

Os trabalhos de montagem da exposição ocorreram no dia 23 de Junho, entre as 11h30 e as 19h00. Pela manhã, descarregou-se todo o material para a galeria e começou a desenhar no chão a distribuição das fotografias. As fotografias foram escolhidas e afixadas durante a montagem da exposição, e para o efeito usou-se a cola em *spray Photo Mount* da 3M (com PH neutro) — para as fotos exibidas nas janelas e nas gavetas mais pequenas — e fita-cola de papel para as que foram exibidas directamente na parede. As duas principais fotografias que vêm sendo referidas e a que foi usada na face de uma gaveta, tinham sido previamente fixadas nos seus suportes utilizando a primeira técnica.

A ideia inicial de expôr as duas fotografias (centrais) do projecto na parede à esquerda da entrada teve que ser invertida — os ganchos/suportes de exposição da galeria existia em maior número nessa mesma parede e não era (ou foi, pelo menos) possível reposicioná-los para a calha da parede direita, visto que as janelas que iriam ser usadas como molduras eram mais e mais pesadas do que as duas molduras improvisadas, inverteu-se a ordem de disposição dos elementos. As janelas ficaram assim na parede esquerda — o que acabou por resultar bastante bem com a incidência da lua do sol na sala — e as duas fotos/molduras na da direita, acompanhadas pelos referidos conjuntos/mini-narrativas. Em cima da mesa de vidro, que se situava ao fundo da sala, perto das janelas da galeria, foi exposto um conjunto pequeno de gavetas com fotografias.

Sumariamente, estámos a referir-nos a 45 imagens que constituíram a exposição, tendo sido o conjunto final escolhido durante o processo de montagem, de uma pré-selecção final impressa de 53 (as mesmas/o mesmo número de imagens que constitui a publicação). Dessas 45 imagens: 3 A3, 25 A4 e 17 A6; 26 expostas directamente na parede, e as restantes 19 expostas sob algum suporte (janela, gaveta e mesa)[121].

---

[119] consultar apêncices pág.

[120] consultar apêndices pág.

[121] 10 nas janelas, 8 nas gavetas mais pequenas, 2 nas gavetas-moldura e 1 numa frente de gaveta. Ainda, em cada uma das 5 janelas usadas como moldura é possível expôr 2 fotos, sendo que em 2 delas, mais estreitas, as fotos foram e formato A6 e nas restantes 3 em A4.







Fig. 37, **38** e **39** A sala de exposições da galeria Olga Santos vazia, após a desmontagem, dia 28 de julho 2018.





Fig. 40 Fotografia da montagem da exposição na galeria Olga Santos

Fig. 41 Fotografia do dia da montagem, ao final da tarde, findos os trabalhos, e exemplificando a massa de luz que inunda a sala e o efeito desta nas janelas usadas com molduras.

A exposição decorreu entre o dia 23 e 27 de Julho, tendo a inauguração sido no dia 23 às 21h30. Durante a inauguração, a arquitecta Olga Santos propôs expor umas das fotografias da exposição/projecto no AVANCA 2018 — o Festival de Cinema de Avanca, numa exposição de fotografia colectiva de autores portugueses[122], a inaugurar na quarta-feira dessa mesma semana, dia 25 de julho; a fotografia escolhida para expôr foi mais uma vez a que protagoniza a capa da publicação e o cartaz da exposição. Nessa mesma semana surgiu novamente, por parte da arquitecta, outro convite para integrar a exposição *Corpo Movimento, Beleza Natureza*[123] — a inaugurar domingo, dia 29 de Julho, no Parque das Artes da Curia — com a mesma obra e, ainda, a proposta para uma residência artística no local, no âmbito dessa mesma exposição e seguindo o conceito do projecto de mestrado, mas aplicado e adaptado à Curia — edifícios e espaços envolventes — o qual culminaria numa outra exposição a solo com as imagens resultantes dessa residência. Esta residência viria a ser realizada nos dias 8 e 9 de Agosto e a referida exposição[124] ocorrido no espaço de uma antiga loja do Parque das Artes[125].

[122] Centro Paroquial de Avanca, de 25 a 29 de Julho - tendo ficado patente, efectivamente, até meados do mês de Agosto; consultar apêndices pág.

[123] Parque das Artes/Hotel Termas da Curia, de 29 Julho a 2 de Setembro; consultar apêndices pág.

[124] "Greenery II — segundo acto: uma adaptação/continuação do trabalho final do Mestrado em Design da Imagem, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto", patente de 25 de Agosto a 2 de Setembro, no parque das Artes da Curia (posteriormente prolongada até 30 de Setembro); consultar apêndices pág.

[125] Esta exposição foi elaborada segundo o mesmo conceito de suportes e meios da exposição final do projecto.

capítulo VIII

considerações finais

A paisagem, sobretudo citadina, contemporânea e fortemente urbanizada, proporciona paralelamente ao constante crescimento e inovações no que concerne às estruturas e espaços, vazios urbanos — como abordado no capitulo VII, Projecto — que no quotidiano são voluntários ou involuntariamente ignorados e/ou negligenciados pelo cidadeão contemporâneo.

Nascido de uma motivação pessoal, devida dessa constante inquietação pela identificação de uma característica padrão, mutável, existente na paisagem urbana — mas não só — contemporânea, o projecto de âmbito artístico desenvolvido reflecte a necessidade de materializar e expôr essas características identificadas. Com uma certa ingenuidade e de forma algo despretensiosa, pretendeu-se evidenciar e dar visibilidade a essas ocorrências e a esses espaços, aos quais o cidadão comum não dedica especial atenção e cuidado, numa leitura intuitiva que temos de quem percorre a cidade, mas, acreditámos nós, que esta característica pode ganhar outra expressão quando trazida para o contexto artístico, centrando o nosso olhar, e pelos quais o artista se deixa absorver, captando a sua atenção. E estes espaços são aqueles a que se optou por inserir também no conceito de vazios urbanos; são as estruturas, infraestruturas ou espaços devolutos e despojados da vivência ou usufruto humano, dos quais a natureza se foi (re)apoderando.

A máquina fotográfica foi o meio elegido para a documentação destas ocorrências que, ao longo do projecto, se foi detectando existir — e este é sem dúvida o *médium* ideal para a perpetuação de algo efémero e sujeito a constantes mutações, ditadas pela precisa efemeridade e mutabilidade inerentes à natureza e ao tempo uma vez que, aparentemente, a fotografia congela o momento. Revelar e dar visibilidade a algo invisível e/ou ignorado, a qual pouco ou nenhuma importância e valor se dá no viver quotidiano, mas que se manifesta com características como a da efemeridade, mutabilidade, espontaneidade e aleatoriedade, requer que a metodologia também se adapte e se transforme de acordo com a necessidade e evolução do projecto, que não seja tão rígida e restrita a quadros físicos e temporais, que seja aberta à metamorfose e à liberdade de experimentação artística e de meios, mas sem nunca se sair dos trâmites e conceito iniciais. O tempo e essa grande susceptibilidade à mutação e adaptação da qual o trabalho se valeu, permitiu também algumas mudanças estruturais necessárias, assim como conseguimos conduzir este projecto revendo-nos nas opções formais e conceptuais de que a nossa investigação se pautou. De facto, o trabalho realizado é algo com que nos identificámos e nos revemos enquanto contributo para uma classificação interpretava da natureza e da sua relação dominante com a cidade

No entanto, e contrariando a pretensão mais transversal, em termos geográficos, foi necessária que se limitasse e circunscrevesse a implementação do conceito e projecto geograficamente. A idealização inicial era a de uma aplicabilidade não só nacional, mas sem barreias físicas, geográficas e temporais, através de pequenos actos e derivas perpetuadas no tempo e no fazer artístico — essa é precisamente, também, a prevenção futura: a da continuidade do trabalho desenvolvido, nesses mesmos parâmetros. O facto de da aceitação do projecto, a quando da sua exposição, ter surgido o convite à realização de uma residência artística e o seu desdobramento a outro contexto, a outro município e consequente espaço geográfico, é algo que pretendemos continuar a explorar e nos dá motivação para a concretização de projectos que partem desta premissa. Reafirmando a longevidade das coisas, da natureza, a partir da fotografia enquanto motivação artística centrada em território nacional.

referências bibliográficas

livros

BARTHES, Roland — *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, Lda. (2017)
ISBN 978-972-44-1349-5

BAURET, Gabriel — *A Fotografia. História, Estilos, Tendências, Aplicações*. Lisboa: Edições 70, Lda. (2015)
ISBN 978-972-44-1284-9

CAUQUELIN, Anne — *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70 (2015).
ISBN 978-972-44-1404-1

COTTON, Charlotte — *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson world of art. Primeira Edição. Londres: Thames & Hudson Ltd (2004)
ISBN 0-500-20380-6

ECO, Umberto — *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. 17ª Edição. Lisboa: Editorial Presença (2011)
ISBN 978-972-23-1351-3

FOX, Anna; CARUANA, Natasha — *Por de trás da imagem: Pesquisa e prática em fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL (2014)
ISBN 978-85-65985-25-3

MACHADO, Arlindo — *A Ilusão Especular: Uma Teoria da Fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL (2015)
ISBN 978-85-8452-032-9

SERÉN, Maria do Carmo — *Metáforas do Sentir Fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia (2002)
ISBN 972-8451-22-9

SONTAG, Susan — *Ensaios sobre Fotografia*. Quetzal editores (2012)
ISBN 978-989-72-2058-6

STIEGLITZ, Alfred — *Camera Work: The Complete Photographs 1903-1917*. Colónia: TASCHEN GmbH (2013)
AUT. Vários

TRACHTENBERG, Alan (organizado por) — ***Ensaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss.*** Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. 1ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro (2013)
ISBN 978-989-8327-19-2

GOLDBERG, Vicki (edição de) — ***Photography on Print: Writings from 1816 to the Present.*** Albuquerque, EUA: University of New Mexico Press (1988)
ISBN 978-0-8263-1091-0

aut. vários. — ***Fotografia do século XX : Museum Ludwig de Colónia.*** Tradução de Sandra Oliveira. Colónia: Benedikt Taschen Verlag GmbH (1998)
ISBN 3-8228-7230-x

SOUSA DE ALMEIDA, Carlos; M. FERNANDES, Carlos. (edição de) — ***O Lápis Mágico: Uma História da Construção da Fotografia.*** Tradução de Carlos Sousa de Almeida. 3ª Edição Lisboa: IST PRESS (2016)
ISBN 978-989-8481-35-1

dissertações & artigos

ALMEIDA, Liliana — *Geografias Imaginárias: Um processo criativo de leitura na cidade.* (2014)

BASTOS, Ana Rita — *A fotografia como retrato da sociedade. in* Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXVIII (2014) pág. 127 - 143

GRILO, Diana Margarida — *O Estúdio de fotografia de Carlos Relvas* (2016)

MOTA, Beatriz — *Tocar o Verde: Análise da função sócio-ambiental do Jardim Soares dos Reis, Jardim do Morro e Parque da Lavandeira*. Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Arte e Design para o Espaço Público. FBAUP-Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2010)

TAVARES, Maria João — *Lugares em Espera: Revitalização e requalificação de vazios urbanos.* Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Arte e Design para o Espaço Público. FBAUP-Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2011)

conferências

WELLS, Liz — *Sense of Place - On landscape photography, region and identity*. Porto, auditório da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (2014)

apêndices

a publicação

1 exemplar entregue aquando da entrega deste documento.

a exposição

Pasta com imagens da exposição no CD em que foi entregue este documento.

Sofia H. Ferreira da Mota e Martins (2018)

sofiamottam@gmail.com