

M

MESTRADO

CIINEMA E FOTOGRAFIA
[ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA]

COEXISTÊNCIAS TRANSTEMPORAIS

Estudo fotográfico sobre a paisagem e a
cartografia das linhas de defesa do Alto Minho
Hernâni Oliveira

[11/2025]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Hernâni Jorge Martins de Oliveira

Coexistências Transtemporais
Estudo fotográfico sobre a paisagem e a cartografia
das linhas de defesa do Alto Minho

Trabalho de Projeto de Mestrado

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Fotografia

Orientação: Prof^ª. Doutora Adriana Baptista e Coorientador Prof. Doutor Cesário Alves

Vila do Conde, novembro de 2025

Hernâni Jorge Martins de Oliveira

Coexistências Transtemporais
Estudo fotográfico sobre a paisagem e a cartografia
das linhas de defesa do Alto Minho

Trabalho de Projeto de Mestrado
Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Fotografia

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Daniel Martins Pinheiro Maciel

Investigador Integrado no ID+ – Instituto Politécnico do Cávado e do Ave

Vila do Conde, novembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar o meu profundo agradecimento aos meus orientadores de mestrado. Primeiramente à minha orientadora, a Professora Doutora Adriana Baptista, pela paciência, disponibilidade e rigor com que orientou na construção da componente escrita do trabalho, e ao Professor Doutor Cesário Alves, pelas conversas desafiantes e sugestões estéticas que me fizeram alargar as possibilidades visuais da parte prática, contribuindo para a dimensão artística deste projeto.

Não posso deixar de agradecer a colaboração prestada pelos arquivos municipais, especialmente ao Arquivo Municipal de Melgaço, na pessoa de Elsa Covêlo, e o Arquivo Municipal de Caminha, na pessoa de Catarina Dias. A generosa partilha de documentação e disponibilidade demonstrada ao longo da investigação, foram sem dúvida de grande ajuda. Um agradecimento sincero à Dr.^a Isilda Salvador, do Núcleo Museológico de Valença, pela disponibilidade e pela cedência de informação e imagens relevantes do seu arquivo.

Ao Professor Doutor Mário Fernandes, agradeço o valioso contributo inicial no estudo da cartografia do século XVIII, cujas sugestões foram determinantes para o aprofundamento da análise teórica e histórica desenvolvida ao longo do projeto.

Agradeço ainda à Arquiteta Matilde Seabra, responsável pela Galeria Municipal do Porto, pela conversa generosa, pela partilha de experiências e pelas orientações sugeridas que me ajudaram a projetar caminhos para que este trabalho possa, eventualmente, prosseguir para além do espaço académico.

Ao meu colega de mestrado, Emanuel Constantino, agradeço todas as conversas, reflexões e debates curatoriais partilhados, que contribuíram para refinar o olhar crítico e expandir as possibilidades interpretativas deste projeto.

Um agradecimento muito especial à minha família. À minha esposa Vera, pela paciência constante, pelo apoio incondicional e pela preciosa ajuda na revisão ortográfica do trabalho. Ao meu filho Santiago, pelas muitas horas de convívio familiar que lhe “roubei” durante o processo investigativo – a ambos, o meu mais profundo agradecimento por caminharem comigo nesta etapa.

Por fim, deixo uma palavra de reconhecimento a todas as pessoas que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a concretização deste projeto, mesmo que os seus nomes aqui não estejam mencionados. A todas e todos, o meu sincero obrigado!

RESUMO ANALÍTICO

O projeto Coexistências Transtemporais tem como objetivo refletir sobre a forma como o tempo se inscreve na paisagem, partindo através de processos investigativos e criativos da relação entre cartografia e imagem fotográfica. Tendo por base plantas militares elaboradas por Manuel Pinto de Vilalobos no início do século XVIII, foram revisitados os territórios por ele cartografados, com especial atenção às povoações fortificadas junto ao rio Minho.

Através da observação desses lugares no presente, procurou-se analisar como diferentes épocas coexistem no mesmo espaço, tanto nas formas construídas como nos vestígios que permanecem ou desaparecem. A paisagem (real ou construída) foi, aqui, entendida como um palimpsesto, onde camadas sucessivas de tempo se acumulam, se apagam parcialmente e se reescrevem. A fotografia foi utilizada como meio para observar, comparar e relacionar essas camadas temporais, revelando contrastes, permanências e transformações.

O trabalho combina investigação teórica com prática visual, propondo uma leitura do território como um lugar de cruzamento entre passado e presente e a fotografia como uma forma de elaborar memórias e chamar a atenção sobre o que não é perceptível.

Palavras-chave:

Cartografia Histórica; Território; Fotografia; Paisagem; Palimpsesto

ABSTRACT

The “Coexistências Transtemporais” (Transtemporal Coexistences) project aims to reflect on how time is inscribed in the landscape, using investigative and creative processes to explore the relationship between cartography and photographic images. Based on military plans drawn up by Manuel Pinto de Vilalobos at the beginning of the 18th century, the territories he mapped were revisited, with special attention to the fortified settlements along the River Miño.

By observing these places in the present, the aim was to analyse how different eras coexist in the same space, both in the built forms and in the traces that remain or disappear. The landscape (real or built) was understood here as a palimpsest, where successive layers of time accumulate, are partially erased and rewritten. Photography was used as a means of observing, comparing and relating these temporal layers, revealing contrasts, permanence and transformations.

This work combines theoretical research with visual work, proposing a reading of the territory as a field where past and present intersect and photography as a way of elaborating memories and drawing attention to what is not perceptible.

Keywords:

Historical Cartography; Territory; Photography; Landscape; Palimpsest

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	1
RESUMO ANALÍTICO	2
ABSTRACT	3
LISTA DE FIGURAS	6
INTRODUÇÃO.....	11
1: CARTOGRAFIA E TERRITÓRIO	13
1.1 – O Fascínio pelos Mapas	16
1.2 – O Rigor cartográfico	18
1.3 – Território e Fronteira - A Geo-estratégia da raia Minhota no Séc. XVIII	20
1.4 – Cartografias Militares do Alto Minho [Eng. Militar Manuel Pinto de Vilalobos, 1713]	28
2: MAPAS E FOTOGRAFIA	31
2.1 – Geo(Foto)grafia – A aproximação das duas linguagens	33
2.2 – O Papel da Fotografia no Mapeamento do Território	36
3: COEXISTÊNCIAS TRANSTEMPORAIS	40
3.1 – Imagem e Memória	43
3.2 – Permanência – Espaço e Tempo.....	48
3.3 – Coexistência – A relação entre passado, presente e futuro	51
3.4 – A Fotografia como Palimpsesto – Ressonâncias temporais.....	55
4: PROJETO PRÁTICO FOTOGRÁFICO	59
4.1 – Artografia como método investigativo	63
4.2 – Levantamento Arquivístico	66
4.2.1 – Do Arquivismo ao Trabalho de Campo – Itinerários e Estratégias na construção do Projeto Fotográfico	68
4.3 – Referências fotográficas – Escolhas técnicas.....	71
4.3.1 – Cianotipia e Blueprint.....	73
4.3.2 – Dioramas.....	76
4.4 – Seleção do Equipamento.....	80

4.5 – Abordagens Conceptuais.....	81
4.6 – Tratamento de Imagem.....	86
4.7 – Seleção de Fotografias e Decisões Curatoriais	91
4.7.1 – Portas das Fortificações - Narrativa Visual.....	91
4.7.2 – Registos Contemporâneos e Marcas do Tempo.....	92
4.7.3 – Fotografia expandida	96
4.7.4 – Justaposição de Cartografias e tempos.....	98
4.8 – Organização e Planeamento da Exposição	100
Considerações Finais	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
ANEXOS.....	110
Anexo A – [Seminário sobre Paisagens Transgênicas – Álvaro Domingues].....	111
Anexo B – [Entrevista à Arq. ^a Matilde Seabra / Projeto Portas do Tempo].....	132
Anexo C – Cronograma de Trabalho	139
Anexo D – Imagens dos Arquivos	140
Anexo E – Proposta expositiva completa	159

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Planisfério de Cantino (1502) mostrando meridiano de Tordesilhas – Autor Desconhecido	14
Figura 2 - Livro das Fortalezas 8 - Serpa	17
Figura 3 - Livro das Fortalezas 122 - Mértola, Serpa, Moura, Noudar (plantas) (1502)	17
Figura 4 – Manuscrito da carta com a primeira rede geodésica concebida por Francisco António Ciera (aprox. 1791), sobreposta na atual configuração do Mapa de Portugal e do Litoral (a vermelho), na mesma projeção.....	19
Figura 5– Mapa da provincia d'Entre Douro e Minho / por Costodio Jozé Gomes de Villas-Boas. - entre 1794 e 1795. – 1mapa : ms., color.; 90,7 cmx60,3 cm - Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital	21
Figura 6 – Melgaço / por Manuel Pinto de Vilalobos. por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 desenho: tinta bistre e aguadas; 42x28cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital.....	22
Figura 7 – Monção / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 Planta : manuscrita, tinta bistre e aguadas; 42x28,7cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital.....	23
Figura 8 – Valença / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 Planta : manuscrita, tinta bistre e aguadas; 56,5x40cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital	24
Figura 9 – Cerveira/ por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 Plantas : manuscrita, tinta bistre e aguadas; 40,2x28,5cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital.....	25
Figura 10 – Caminha / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 2 Plantas : manuscritas, tinta bistre e aguadas; 40,2x28,5cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital	26
Figura 11 – Forte da Ínsua - Caminha / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 desenho: tinta bistre e aguadas; 40,2x28,5cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital l.....	29
Figura 12 – Monção / Goolge Maps – 2021	34
Figura 13 – Your father was born 100 years old, and so was the Nakba / Razan AlSalah - 2018..	35
Figura 14 – Paris / Nadar- 1866.....	36
Figura 15 – Valley of the Shadow of Death / Roger Fenton- 1855	37
Figura 16 – Grand Prismatic Spring, Yellowstone National Park, Wyoming, United States (44°31' N - 110°50' W)/ Yann Arthus-Bertrand- SD.....	39
Figura 17 – Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements – 1872 to 1885. / Eadweard Muybridge.....	40
Figura 18 – Nu Descendant un Escalier n.º 2 – 1912. / Marcel Duchamp	41
Figura 19 – Bilderatlas Mnemosyne Final version – Painel 74, 1929 / Aby Warburg.....	44
Figura 20 – Photogenetic Draft No. 10 (à esq.) e Photogenetic Draft No. 24 (à dir.)- 1991/ Joachim Schmid,.....	46

Figura 21 – Conical Intersec Final version – 1975 / Gordon Matta-Clark	48
Figura 22 – Gregory Olhando o Cair da Neve, Kyoto – 1983 / David Hockney	49
Figura 23 – Panorama from Sentinel Dome connecting three views by Carleton Watkins.- 2003/ Mark Klett and Byron Wolfe.....	52
Figura 24 – Diorama 1- 2017/ Carlos Gonçalves.....	53
Figura 25 – Alameda de São Dâmaso / Porta da Torre Velha - 2019/ Luís Leite	54
Figura 26 – The Archimedes Palimpsest – n.d./	55
Figura 27 – La Salute– 1990-2017 / Serge Mendjisky.....	57
Figura 28 – Trafalgar Square 1975 1971 , 2020 / Abigail Reynolds - Paper size: 27.5 x 32.5 cm ...	57
Figura 29 – Potsdamer Platz 1997 1999 / Michael Wesely	58
Figura 30 – Do Cálamo ao Drone- 2021/ Santiago Macias	60
Figura 31 – Cosmic Vein- 2013 2014 / Lindsey Dunnagan.....	61
Figura 32 – Dioram London Map, 2010 / Sohei Nishino	62
Figura 33 – Registos recolhidos na Torre do Tombo– Dez. 2024/ Hernâni Oliveira	67
Figura 34 – Site do SIPA / Sistema de Informação para o Património Arquitectónico	68
Figura 35 – Valença – Uma porta de entrada / Arquivo da Torre do Tombo.....	69
Figura 36 – Caminha #01, 2024 / Hernâni Oliveira	72
Figura 37 – Projeto do alargamento do adro da igreja matriz e substituição da face esquerda do baluarte da antiga fortaleza – 1904 / Câmara Municipal de Caminha	73
Figura 38 – Blueprint – 2020-21 / Chen Yun Chi.....	74
Figura 39 – Unidade Artesanal de Exposição de Luz UV – 2024/ Hernâni Oliveira	75
Figura 40 – Daguerre’s Diorama in Paris – 1822 / Image Source: Oettermann, Stephan. The Panorama: History of a Mass Medium. New York: Zone, 1997. Print.....	76
Figura 41 – Earliest Human Relatives– 1994 / Hiroshi Sugimoto.....	78
Figura 42 – Diorama da Muralha Medieval / Valença –2025	79
Figura 43 – Monção – 1713 / 2025.....	81
Figura 44 – Monção – 1713 / 2025.....	82
Figura 45 – Kafka in America, Tavern, 2014 / John Goto.....	82
Figura 46 – Melgaço – 1950 (aprox)/ 2025.....	83
Figura 47 – Casa de Sidónio Pais –2025.....	84
Figura 48 – Estudos de imagens sobrepostas (1)–2025	86
Figura 49 – Revelim da Coroada – antes e depois /Valença – 2025 / Edição do autor	87
Figura 50 – Reconstrução da Porta da Vila – antes e depois / Cerveira –2025 / Edição do autor	87
Figura 51 – Reconstrução dos casernas – Antes e depois / Valença –2025.....	88

Figura 52 – Intrução dos recrutas na parada / Editor A. J. Gonçalves–1907.....	89
Figura 53 – Antes e depois - Exemplos da edição efetuada no tratamento das imagens–2025 ..	89
Figura 54 – Exemplos da edição efetuada no tratamento das imagens–2025.....	90
Figura 55 – Portas de Melgaço / Monção / Valença–2025.....	91
Figura 56 – Porta de Vila Nova de Cerveira / Caminha–2025	92
Figura 57 – Seleção de imagens de Caminha #1–2025 - Fotografias de Hernâni Oliveira.....	92
Figura 58 – Seleção de imagens de Caminha #2–2025.....	93
Figura 59 – Seleção de imagens de Vila Nova de Cerveira #1–2025.....	93
Figura 60 – Seleção de imagens de Vila Nova de Cerveira #2–2025.....	93
Figura 61 – Seleção de imagens de Valença #1–2025	94
Figura 62 – Seleção de imagens de Valença #2–2025.....	94
Figura 63 – Seleção de imagens de Monção #1–2025.....	95
Figura 64 – Seleção de imagens de Monção#2–2025.....	95
Figura 65 – Seleção de imagens de Melgaço #1–2025.....	95
Figura 66 – Seleção de imagens de Melgaço #2–2025	96
Figura 67 – Seleção de imagem de Melgaço #3–2025 -Hernâni Oliveira	96
Figura 68 – Seleção de imagem de Valença #3–2025	97
Figura 69 – Seleção de imagem de Vila Nova de Cerveira #3–2025	97
Figura 70 – Justaposição de Cartografias de Melgaço / Monção–2025.....	98
Figura 71 – Justaposição de Cartografias de Valença / Vila Nova de Cerveira–2025	99
Figura 72 – Justaposição de Cartografias de Caminha–2025.....	99
Figura 73 – Planta da sala de exposições do Porto de Turismo de Valença	100
Figura 74 – Alçados interiores da sala de exposições.....	101
Figura 75 – Simulação das colunas expositivas	102
Figura 76 – Proposta de distribuição das fotografias na sala de exposições.....	103
Figura 77 – Cartaz do Seminário, 2025/ Universisda do Porto	111
Figura 78 – GFP Bunny, 2000 / Eduardo Kac.....	120
Figura 79 – Farol, sem data/ Alvaro Domingues	124
Figura 80 – Sem título, sem data/ Alvaro Domingues.....	126
Figura 81 – Melgaço - Castelo / 1905 /Autor Desconhecido	140
Figura 82 – Melgaço – Antiga entrada da Vila 192? /Autor Desconhecido.....	140
Figura 83 – Melgaço- Castelo / 1907 /Autor Desconhecido.....	141
Figura 84– Melgaço- Torre de Menagem / Sem data /Autor Desconhecido.....	141
Figura 85 – Melgaço- Muralha doCastelo / 1905 /Autor Desconhecido	142
Figura 86 – Melgaço- arco da muralha / 1940 /Autor Desconhecido.....	142

Figura 87 – Melgaço- Praça do Comércio / 1908 /Autor Desconhecido.....	143
Figura 88 – Melgaço- Muralhas / 195? /Autor Desconhecido	143
Figura 89 – Melgaço- Rua da Calçada / 1908 /Autor Desconhecido.....	144
Figura 90 – Melgaço- Rua do Castelo / Sem data /Autor Desconhecido	144
Figura 91 – Monção- 1010 - Trecho de MuralhaVAUBAN / Sem data /Autor Desconhecido.....	145
Figura 92 – Monção- Amuralhado VAUBAN / Sem data /Autor Desconhecido	145
Figura 93 – Monção- Trecho visto do parque dos Nerys / Sem data /Autor Desconhecido.....	146
Figura 94 – Monção- Portas de Salvaterra / Sem data /Autor Desconhecido	146
Figura 95 – Registos de campo / 2025 /Hernâni Oliveira.....	147
Figura 96 – Valença– Portas da Coroada / Sem data /Autor Desconhecido	148
Figura 97 – Valença– Interior da muralha/ Sem data /Autor Desconhecido	148
Figura 98 – Valença– Acesso à fonte da Vila / Sem data /Autor Desconhecido	149
Figura 99 – Valença – Caçadores 3 formando quadrado / Edição Joaquim Augusto Toga–1907	149
Figura 100 – N ^o 4 Valença – Portas da Coroada / Edição António Peres Toga–1907.....	150
Figura 101 – Valença– Portas do meio / Sem data /Autor Desconhecido	150
Figura 102 – Vila Nova de Cerveira– Muralha de Cerveira / Sem data /Autor Desconhecido.....	151
Figura 103 - Vila Nova de Cerveira– Planta da Fortaleza Moderna (séc. XVII) / C.M. Vila Nova de Cerveira	151
Figura 104 - Vila Nova de Cerveira– Trecho da muralha / Sem data /Autor Desconhecido	152
Figura 105 - Vila Nova de Cerveira– Entrada do Castelo e Capela de N. S. da Ajuda / 1937.....	152
Figura 106 - Caminha– Torre do Relógio e Paços do Concelho / Sem data /Foto Beleza	153
Figura 107 - Caminha– Igreja Matriz (Casa de Sidónio Pais) / Sem data /Autor desconhecido..	153
Figura 108 - Caminha– Projeto de alargamento do adro da matriz / 22 Junho 1904.....	154
Figura 109- Caminha– Projeto de alargamento do adro da Matriz e construção de um muro na margem esquerda do rio Minho em substituição da face esquerda do baluarte da antiga fortaleza / 7 Julho 1904.....	154
Figura 110 - Ínsua–Planta da Fortaleza/ Sem data – Instituto Politécnico de Viana do Castelo .	155
Figura 111 - Caminha– Planta de propriedades militares para venda / março de 1922	155
Figura 112 - Caminha– Levantamento Aerofotogramétrico Caminha/ 1976	156
Figura 113 - Caminha– Paços do Concelho / Sem data /Autor desconhecido.....	156
Figura 114 - Caminha– Arco da muralha de 1645 / 1937 - Portugal Económico Monumental e Artístico	157
Figura 115 - Caminha– Forte de Ínsua / 1937 - Portugal Económico Monumental e Artístico.....	157

Figura 116 - Moledo– Forte de Ínsua e monte de Santa Tecla / 1937 - Portugal Económico
Monumental e Artístico158

INTRODUÇÃO

Muitos de nós já se terão cruzado com cartografias ao longo da vida, mas poucos terão olhado para elas sabendo do seu real valor. A presente investigação propõe uma reflexão sobre a forma como o tempo se inscreve, sobrepõe e transforma no território, convocando para tal a articulação entre cartografia, imagem fotográfica e práticas artísticas contemporâneas.

A admiração particular que tenho pelo legado técnico e estético do trabalho elaborado pelo engenheiro-militar e arquiteto Manuel Pinto de Vilalobos (1654–1743), cuja produção cartográfica no início do século XVIII, constitui um testemunho valioso da organização defensiva e da perceção territorial da época, junto das povoações fronteiriças do rio Minho.

A partir da análise e (re)interpretação das cartografias de Vilalobos, pretende-se investigar as transformações territoriais ocorridas ao longo dos séculos numa das principais linhas defensivas do país, cruzando registos do passado com imagens do presente, e procurando refletir sobre as tensões e continuidades que caracterizam a fronteira alto-minhota. Assim, a estrutura do trabalho organiza-se em quatro partes.

Num primeiro momento, é realizada uma contextualização teórica sobre a relação entre cartografia e território, analisando o rigor técnico e artístico da produção cartográfica no século XVIII. Este capítulo contempla igualmente uma reflexão ao trabalho de Manuel Pinto de Vilalobos, bem como ao contexto geopolítico e militar que justificou a elaboração dos seus mapas, compreendendo a centralidade da região raiana do Alto Minho enquanto zona de tensão, vigilância e construção estratégica da paisagem.

Num segundo momento, procura-se discutir a relação entre os mapas e fotografia, estabelecendo pontes entre estas duas linguagens, que embora distintas na sua origem e função, partilham um interesse comum pela representação do território. Pretende-se também, abordar o papel da fotografia enquanto instrumento de mapeamento do território, destacando o modo como a mesma permite visitar o território, da mesma forma que, através das plataformas contemporâneas como o *google maps*, podemos observar as camadas temporais de diferentes épocas, compreendendo assim as mudanças na paisagem.

Na terceira parte do trabalho, procura-se refletir sobre as relações entre passado, presente e futuro no âmbito da criação artística e da construção da memória visual, centrada no conceito das Coexistências Transtemporais. Através desta perspetiva serão analisados conceitos como o palimpsesto, enquanto sobreposição de camadas temporais na imagem. Estes conceitos abordados, serão acompanhados da análise de diferentes projetos fotográficos e artísticos que se debruçam sobre a persistência da memória, a transformação da paisagem e a possibilidade de múltiplos tempos coexistirem no mesmo suporte visual.

Por fim, a última parte do trabalho incide sobre o processo de investigação prática, nomeadamente a pesquisa em arquivos, o levantamento e tratamento de imagens e a organização do material recolhido. São aqui discutidas as dificuldades inerentes à gestão e curadoria de grandes volumes de documentação visual, bem como a aplicação de metodologias como a Artografia, enquanto abordagem investigativa que cruza prática artística e reflexão crítica. Esta secção culmina na apresentação da exposição final, refletindo sobre os desafios conceituais, técnicos e espaciais que envolveram a sua montagem e sobre a forma como a imagem pode funcionar como um dispositivo de leitura e ativação do tempo no espaço.

Através desta abordagem integrada – simultaneamente teórica, prática e visual – o projeto procura contribuir para uma compreensão mais ampla da imagem como campo de diálogo entre temporalidades, sublinhando o seu potencial enquanto lugar de memória e interpretação do território.

1: CARTOGRAFIA E TERRITÓRIO

Jean Baudrillard (1929-2007), citado por André Corboz (2004), “diz-nos que o território já não precede ao mapa, nem lhe sobrevive; doravante, será o mapa o que precede ao território.”¹ (p. 31) Na sua génese, a cartografia surge não só de forma principal como uma representação do próprio espaço físico, mas também como um “dispositivo de referência em relação ao qual o indivíduo vai organizar o seu modelo ao mundo”, segundo Christian Jacob (1992), citado por Ana Coutinho (2007, p.7). Desta forma, é fundamental entender que a cartografia desempenha (e desempenhou) um papel fundamental na compreensão e representação do território. Segundo André Corboz (2004) no seu estudo “El territorio como palimpsesto” para algumas civilizações antigas o território era visto como um organismo vivo, comparado a algo até sagrado, rematando ainda que o mesmo “é um objeto de uma construção. É uma espécie de artefacto. Desta forma, contitui-se igualmente como um produto.”² (p. 27)

As imagens cartográficas têm sido um instrumento fundamental na interpretação física e cultural do território através de representações gráficas de grande rigor. Contudo, Corboz (2004), diz-nos que “o território não é um dado adquirido, mas o resultado de vários processos”³ (p. 27), permitindo-nos uma leitura detalhada e sistemática das paisagens naturais e construídas.

Por sua vez, o território é mais do que uma entidade geográfica, é também um espaço social, político e económico, que resulta das atividades humanas. Para Mário Gonçalves Fernandes (2002) no seu estudo sobre “Urbanismo e morfologia urbana no Norte de Portugal” a cartografia é “não só a elaboração de representações, mas também de instrumentos de controle e transformação do território” (Gonçalves, 2002, p. 43). Os mapas têm sido utilizados historicamente para delimitar fronteiras, no planeamento das cidades e na definição de estratégias militares, evidenciando a sua relevância como ferramentas políticas e administrativas. Neste contexto, a cartografia não representa apenas o território, também influencia as dinâmicas de poder e a tomada de decisão relacionadas com a delimitação territorial. Corboz (2004) salienta que “as diferentes traduções do território em números refletem uma realidade incontestável: o território tem uma forma. Ou melhor, são uma forma.”⁴ (p. 28)

A cartografia e o território estabelecem uma relação umbilical, em que a primeira contribui para o entendimento da segunda, e vice-versa, expandindo a nossa compreensão acerca do mundo

¹ Tradução autoral do original “El territorio ya no precede al mapa, ni le sobrevive; en lo sucesivo, será el mapa el que preceda al territorio” Jean Baudrillard citado por André Corboz (Corboz, 2004, p. 31)

² Tradução autoral do original “objeto de una construcción. Es una clase de artefacto. Así pues, constituye igualmente un producto.” (Corboz, 2004, p. 27)

³ Tradução autoral do original “el territorio no es un dato, sino el resultado de diversos procesos.” (Corboz, 2004, p. 27)

⁴ Tradução autoral do original “Estas diversas traducciones del territorio en figuras reflejan una realidad indiscutible: que el territorio tiene una forma. Mejor, es una forma. (Corboz, 2004, p. 28)

ao longo dos tempos, por conseguinte, “sem uma representação do território - mapa - a nossa compreensão do território seria menor. Foi esta a necessidade, que levou no passado, à formalização destes processos de interpretação do território.” (Reis, 2018, p. 5)

Durante o período dos Descobrimentos, segundo Maria Helena Dias, “Portugal liderou a Cartografia europeia e se assistiu ao enorme desenvolvimento das cartas náuticas que apoiam as viagens de navegação, se viria a verificar uma profunda renovação e interesse pelas representações terrestres.” (Dias et al., 2005, p. 139). Este conhecimento colhido através das expedições marítimas, redefiniu a nossa compreensão do mundo, redesenhando assim as representações cartográficas da época, influenciando profundamente a ciência e o comércio globais durante esse período (Figura 1). Pode-se afirmar que o nosso país desempenhou um papel crucial na representação cartográfica, consolidando-nos como pioneiros na expansão do conhecimento geográfico.

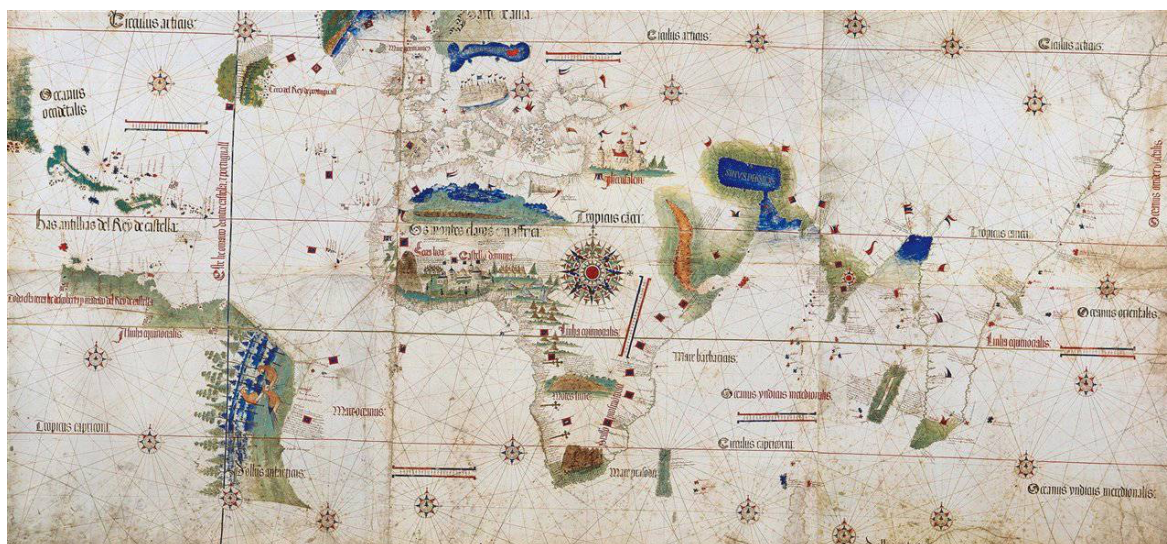


Figura 1: Planisfério de Cantino (1502) mostrando meridiano de Tordesilhas – Autor Desconhecido

Fonte: [Domínio Público](#) - Biblioteca Estense Universitária, Modena, Itália

Os cartógrafos foram, talvez, as figuras mais relevantes do mundo a partir do século XVI, quando uma parte da Europa, em particular os países com costa marítima atlântica, e com os estados ibéricos à cabeça, lançaram as rotas e os princípios (para o bem e para o mal) do que hoje vulgarmente se designa como globalização. Os desenhos e os mapas, cada vez mais elaborados e rigorosos, dos ‘novos’ continentes, permitiram medir e calcular localizações precisas, distâncias e tempos de viagem que deram larga vantagem aos europeus no domínio quase absoluto do mundo. (Charréu, 2019, p. 93)

A dinâmica contínua e as evoluções tecnológicas, ampliaram as nossas possibilidades de análise acerca da representação do território. Corboz (2004) afirma que o território resulta da “necessidade de uma relação colectiva entre uma superfície topográfica e a população instalada

nas suas pregas, o que leva a concluir que não há território sem o imaginário do território.”⁵ (p.28) Neste sentido, o território pode ser entendido como um projeto em constante mutação, fazendo com que este não seja apenas analisado como um mero aspeto geográfico, mas sim como um artefacto cultural. Esta perspetiva permite-nos encarar a cartografia como uma operação criativa e estratégica, onde se inscrevem visões do mundo. Assim, o mapa não é só ferramenta técnica ou científica: é também – e talvez sobretudo – um espelho de como uma sociedade se pensa em relação ao espaço que habita e transforma.

Por sua vez, a cartografia não pode ser vista apenas como um reflexo do território, mas como um instrumento ativo na sua construção, simultaneamente físico e simbólico. É através deste duplo movimento – de ler e de escrever o mundo – que se configuram tanto as paisagens visíveis como as invisíveis: as do poder, da memória e da identidade.

A cartografia é uma prática de coexistência entre tempos: projeta o passado sobre o presente e antecipa o futuro através de linhas, escalas, formas e signos. É um dispositivo transtemporal e transdisciplinar, onde se cruzam ciência, arte, política e filosofia. Compreendê-la nesse enquadramento mais vasto é, por isso, reconhecer que cada mapa é, inevitavelmente, uma ficção produtiva – uma construção que não só representa, como constitui o próprio território.

⁵ Tradução autoral do original “Esta necesidad de una relación colectiva vivida entre una superficie topográfica y la población establecida en sus pliegues permite concluir que no hay territorio sin imaginario del territorio” (Corboz, 2004, p.28)

1.1 – O Fascínio pelos Mapas

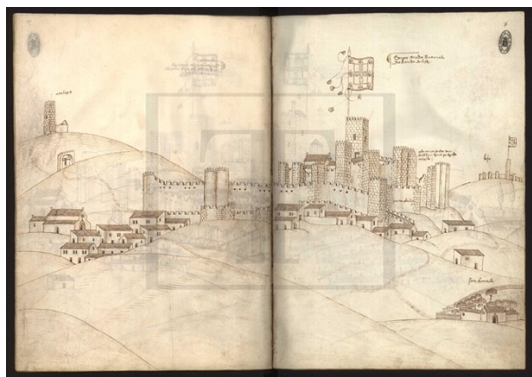
Os mapas e a cartografia têm exercido, ao longo dos séculos, um fascínio duradouro pela sua capacidade em transformar o espaço físico e abstrato em representações visuais compreensíveis. Deste modo “a ideia principal de um mapa, é termos a possibilidade de vermos em simultâneo um vasto território, que não nos é possível observar na sua totalidade na realidade.” (Reis, 2018, p. 4-5).

Mais do que uma simples ferramenta de orientação, o mapa revela a relação entre o ser humano e o território, traduzindo paisagens, limites políticos, redes comerciais e até visões culturais do mundo. “As cartas antigas representam um enorme desafio para quem as quer utilizar. Mas, para isso, é fundamental que se elas sejam percebidas, quer do ponto de vista documental, quer ainda como objeto científico e técnico do seu tempo.” (Dias, 2005, p. 144)

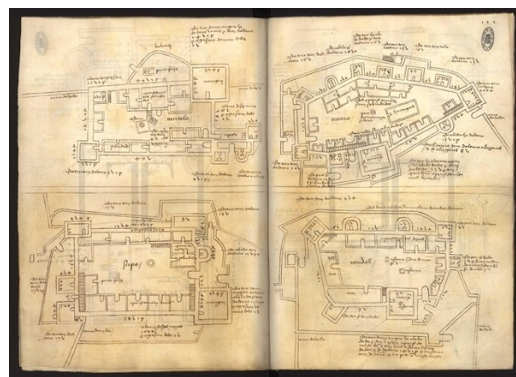
Desde que tenho memória, os mapas estão presentes na minha vida. Recordo-me de vê-los nos livros de história e geografia, despertando em mim um profundo fascínio. Surgia, então uma curiosidade acerca dos métodos utilizados para a sua elaboração, sobretudo considerando a inexistência, à época, de dispositivos que possibilitassem a observação aérea do território.

O que posso retoricamente considerar como um dos “gatilhos” para que este interesse espoletasse em mim, foi quando tive contacto com os desenhos de Duarte de Armas (1465-?), realizados no início do século XVI. Os seus “desenhos” (Figura 2) constituem uma fonte inestimável para o estudo da cartografia e da arquitetura militar em Portugal. Elaborados por ordem de D. Manuel I, estes registos documentam as fortalezas fronteiriças do reino, refletindo preocupações estratégicas e defensivas. Acerca do trabalho efetuado por Duarte de Armas, Mário Gonçalves Fernandes (2002) afirma o seguinte:

Naturalmente, importa sublinhar que o objectivo primordial de Duarte D'ARMAS, era ilustrar o tipo de fortificações que existiam e o seu estado de conservação, pelo que privilegiou a elaboração da planta do elemento central da fortificação, à qual adicionou duas perspectivas/panorâmicas da povoação. Nestas, apesar de não conseguirmos saber o traçado dos arruamentos e de o desenho das casas ser padronizado, observamos a forma geral das povoações, numa imagem relativamente próxima da que um viajante coevo teria ao aproximar-se delas, dirigindo-se de Este ou de Oeste. (Fernandes, 2002, p. 25)



(2)



(3)

Figura 2 - Livro das Fortalezas 8 - Serpa

Figura 3 - Livro das Fortalezas 122 - Mértola, Serpa, Moura, Noudar (plantas) (1502)

Duarte de Armas (1509-1510) - Arquivo Nacional Torre do Tombo

Estas representações, combinam o rigor técnico, com a riqueza estética, fornecendo assim detalhes preciosos sobre a organização territorial e as características das fortificações da época (Figura 3). Para além do seu valor documental, os desenhos de Duarte de Armas são um testemunho da capacidade portuguesa de aliar a cartografia à arte.

Corboz (2004) afirma que a cartografia alicerça-se na ideia “fundamental de que um mapa seja a visão simultânea de um território cuja percepção direta é impossível por definição.”⁶ (p. 30). Desta forma, este fascínio pelo mapeamento do território reside na combinação do rigor científico, com dimensão artística que evoca a exploração, o poder e o desconhecido. A cartografia é, assim, um reflexo da curiosidade humana e da necessidade de organizar e interpretar o espaço vivido.

⁶ Tradução autoral do original “fundamental de que un mapa es la visión simultánea de un territorio cuya percepción directa es imposible por definición.” (Corboz, 2004, p. 30)

1.2 – O Rigor cartográfico

Os levantamentos cartográficos são a base da produção de mapas e desempenham um papel fundamental na representação precisa do território. O rigor que hoje reconhecemos na elaboração de mapas “beneficiou com a revolução científica que, a partir de finais de Quatrocentos, os Descobrimentos sustentaram e a invenção da imprensa, em meados do mesmo século” ideia introduzida por McMurtrie (1982) referenciado por Mário Fernandes (2002, p. 20).

A partir do século XVIII, os levantamentos cartográficos passaram por uma transformação significativa, impulsionada pela convergência entre avanços científicos e a crescente necessidade de mapas detalhados para fins políticos, administrativos e militares. Deste modo, foram sendo efetuados e “ao longo da segunda metade do século XVIII, sob a égide dos engenheiros militares, a generalidade dos países europeus empreenderia a triangulação e levantamento cartográfico detalhado dos seus próprios territórios” (Fernandes, 2002, p. 24). Este foi o período em que a cartografia se afirmou como uma ciência com bases metodológicas sólidas, alicerçada em instrumentos e técnicas que possibilitavam maior precisão na representação do território.

Durante este período, o rigor cartográfico não era apenas técnico, passou também a ser epistemológico. Nesse sentido, entre os “séculos XVIII e XIX, quando os engenheiros militares participavam ativamente naquele movimento de renovação, verificar-se-iam mudanças significativas no tipo e detalhe das cartas” (Dias, 2005, p.139).

Os mapas começaram a ser entendidos como documentos científicos e políticos, e não apenas como representações artísticas ou intuitivas. Este rigor refletiu-se na sistematização dos métodos de levantamento, na precisão das medições e na uniformização da simbologia cartográfica de grande escala. Os mapas passaram a incluir legendas detalhadas e escalas que facilitavam a sua leitura e interpretação. Este período beneficiou da utilização da triangulação geodésica, possibilitando medições rigorosas da Terra, tornando-se indispensável para os levantamentos cartográficos de grande escala. Apesar do rigor que a triangulação geodésica trouxe à Cartografia, verificável na sobreposição um mapa atual (a vermelho) sobre um Mapa geodésico do território de Portugal no sec. XVIII (Figura 4), podemos constatar que estes apresentam apenas ligeiras diferenças. “Contudo, a utilização destes dados não significa que o mapa esteja isento de distorções e que prime pelo rigor geodésico no posicionamento das diferentes localidades.” (Moreira, 2012, p. 242).



Figura 4 – Manuscrito da carta com a primeira rede geodésica concebida por Francisco António Ciera (aprox. 1791), sobreposta na atual configuração do Mapa de Portugal e do Litoral (a vermelho), na mesma projeção.

Fonte: Camões – Instituto da Cooperação e da Língua

Numa demanda pelo rigor cartográfico, os engenheiros militares passam a utilizar o método de representação ortogonal, desta forma, as plantas cartográficas passam a ser “desenhadas de forma planimetricamente correcta, com o observador na ortogonal em relação ao plano da superfície representada, recorrendo-se na simbologia à perspectiva da vista de pássaro” (Fernandes, 2002, p. 47). Este tipo de representação eliminava distorções causadas pela curvatura da Terra ou pela perspectiva, o que era ideal para representações de pequena escala, como mapas urbanos ou plantas arquitetónicas.

Do ponto de vista técnico, os mapas militares foram executados com o objetivo de servir as necessidades estratégicas dos exércitos, destacando elementos cruciais como relevo, hidrografia, fortificações e vias de comunicação. Mário Fernandes (2002) acrescenta ainda que durante este processo, “importava identificar e posicionar, o mais correctamente que os instrumentos permitiam, os edifícios, as pontes, o número e o tipo de árvores, bem como a sua distribuição concentrada, alinhada ou dispersa.”(p. 40).

Importa salientar, que estes documentos cuidadosamente elaborados, não só cumpriam funções na documentação de importantes redutos militares, como também serviam para afirmar o poder e a modernidade dos estados que as produziam, deixando um legado que ainda hoje é admirado tanto pelo seu valor documental como pela sua sofisticação estética.

1.3 – Território e Fronteira - A Geo-estratégia da raia Minhota no Séc. XVIII

O território é definido por fronteiras que circunscrevem os espaços geográficos estruturando as relações de poder, identidade e pertença. Na obra “A imagem da cidade”, Kevin Lynch (1918-1984) afirma que a delimitação territorial não deve ser entendida apenas como um espaço circunscrito, mas como uma construção contínua nos seus limites:

São as fronteiras entre duas partes, interrupções lineares na continuidade, costas marítimas ou fluviais, cortes do caminho-de-ferro, paredes, locais de desenvolvimento. Funcionam, no fundo, mais como referências secundárias do que como alavancas coordenantes; tais limites podem ser barreiras mais ou menos penetráveis que mantêm uma região isolada das outras, podem ser «costuras» (Lynch, 2014, p. 58)

É nesse sentido, que o Rio Minho se torna fundamental na afirmação territorial da região no século XVII. Com o fortalecimento dos Estados-nação, surgiu a necessidade de delimitar de forma clara e inequívoca os limites territoriais, não apenas para evitar conflitos com vizinhos, mas também para consolidar a autoridade interna. O território e a fronteira são desde sempre um elemento central na organização geopolítica e estratégica dos estados-nação. Este elo, impulsionou a evolução da cartografia, que passou a desempenhar um papel fundamental na definição, legitimação e gestão dos territórios.

Com a consolidação do conceito de soberania territorial e a necessidade de estabilizar fronteiras durante o século XVII, o Alto Minho tornou-se um espaço estratégico onde a cartografia e as negociações fronteiriças se cruzam de forma decisiva. André Corboz (2004) acrescenta o seguinte:

Este território elástico não podia satisfazer as exigências de um Estado moderno. Por isso, era importante representá-lo de forma total, exacta e unitária. Gradualmente, foi elaborado o sistema de triangulação, um método de projecção e um catálogo de sinais foram desenvolvidos até adquirirem uma flexibilidade e uma precisão literalmente fabulosas.⁷ (p. 30)

Os conflitos territoriais marcaram profundamente a Península Ibérica no século XVII, a região foi palco de disputas entre Portugal e Espanha, particularmente no contexto da Guerra da Restauração (1640-1668), “período em que importava reconhecer, manter e consolidar as fronteiras nacionais face à ameaça de invasão pelos exércitos espanhóis. Para isso, as concepções militares da época indicavam a necessidade de se proceder à fortificação de lugares estratégicos”

⁷ Tradução autoral do original “Este territorio elástico no podía satisfacer las exigencias de un estado moderno. Era importante, pues, representarlo a la vez de forma total, exacta y unitaria. Poco a poco fueron elaborados un sistema de triangulación, un método de proyección y un catálogo de signos, hasta adquirir una flexibilidad y una precisión literalmente fabulosas.” (Corboz, 2004, p. 30)

(Moreira, 2012, p.33). Assim, o território do Alto Minho, foi uma área de grande relevância histórica na definição das fronteiras entre Portugal e Espanha.

Marcada por uma geografia complexa, composta por montanhas e vales, o rio Minho posiciona-se como uma barreira natural que oferece, “[um] formidável fosso aquático das praças fronteiras, com 80 a 100 braças de largura média” ideia introduzida por Vilas Boas (1997) citado por Luís Moreira (2008, p. 390).

Por sua vez, a coroa da época sentia necessidade de ter uma representação do território de uma forma prática e funcional, auxiliando na administração e no planeamento militar. A partir deste pressuposto, iniciou-se a “construção de imagens cartográficas da Província de Entre Douro e Minho (Figura 5), ao Longo do Século XVIII, esteve, quase sempre associada a necessidades de defesa.” (Dias, 2005, p. 217).



Figura 5– Mapa da província d'Entre Douro e Minho / por Costodio Jozé Gomes de Villas-Boas. - entre 1794 e 1795. – 1mapa : ms., color.; 90,7 cmx60,3 cm - Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital
Fonte: <https://purl.pt/24996>

A partir do século XVIII, a raia minhota, delimitada pelo rio Minho, assumiu um papel estratégico na defesa do território português contra possíveis incursões espanholas, a região passa a ter especial destaque, uma vez que no princípio do século se inicia um conflito armado entre França e Espanha (Guerra da Sucessão 1701 – 1714), consolidando-se a zona como um espaço territorial de grande importância geoestratégica, através do aproveitamento que a “linha composta pelos fortes da Restauração estava operacional e constituiria uma vez mais a espinha dorsal da defesa do território português a noroeste” (Soromenho, 1991, p. 106).

A valorização respeitante ao século XVII e parte do século XVIII deve ser matizada com as ideias da nova tática dos exércitos dotados de novos meios provenientes de uma marcante revolução tecnológica e evolução do armamento bélico que requeriam fortificações com uma maior obra externa e redutos avançados que no entanto não se chegaram a realizar. (Martins et al., 2013, p.7)

A distribuição das fortalezas ao longo da raia minhota, tinha como objetivo dissuadir invasões espanholas e garantir a segurança e soberania do território português. A presença de um sistema defensivo articulado, passou pela “conversão das cidades e vilas do noroeste em importantes pontos fortificados e a sobrevalorização das funções defensivas fez nascer importantes núcleos de edifícios de apoio, implicando até uma redefinição de tipologias construtivas de mais fácil adaptação a novas funções.” (Soromenho, 1991, p. 112). Neste contexto, as povoações de Melgaço, Monção, Valença, Vila Nova de Cerveira e Caminha assumiram um papel simbólico e prático na defesa da soberania portuguesa. Estas vilas fronteiriças originalmente de traça medieval, foram reforçadas utilizando avanços da engenharia militar da época, como os sistemas abaluartados, permitindo resistir melhor às novas tecnologias bélicas. No entanto, é fundamental compreender que a “adaptação dos perímetros fortificados deve ser entendida como uma introdução de uma desregulação funcional nos sistemas urbanos.” (Soromenho, 1991, p. 109).

Deste modo, iniciando o percurso mais a norte, **Melgaço** (Figura 6) apresentava-se, no início do século XVIII, como o primeiro bastião na defesa “da fronteira Norte do Alto Minho, seguindo o curso do rio de montante para jusante, era a vila de Melgaço, equipada com 15 canhões e uma “obra coroa” (fortificação exterior à muralha) sobre a estrada para a Galiza.” (Moreira, 2008, p.390)



Figura 6 – Melgaço / por Manuel Pinto de Vilalobos. por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 desenho: tinta bistre e aguadas; 42x28cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital

A presença do rio Minho faz de Melgaço um local estratégico para a observação e regulação dos movimentos fronteiriços. A fortificação, que inicialmente era medieval, foi modernizada nos séculos XVII e XVIII, incorporando elementos do sistema abaluartado para se adequar às novas exigências da guerra moderna. “O conjunto demonstra ser uma grande obra de engenharia com os baluartes orientados para os principais pontos de defesa.” (Almeida, 2003, p.173). A presença de tropas na vila e a sua conexão com outras fortalezas minhotas garantiam um sistema de defesa eficaz contra tentativas de invasão. A povoação foi uma peça-chave na estratégia defensiva da fronteira, impedindo que exércitos espanhóis utilizassem a região como ponto de entrada para ataques ao interior do Minho.

O ponto de defesa seguinte no sistema defensivo do vale do rio Minho era a fortaleza de **Monção** (Figura 7). Sobre a mesma, no estudo “O Sistema Defensivo do Alto Minho em Finais do Século XVIII”, Luís Moreira (2008) faz-nos a seguinte descrição:

O vale do rio Minho, desde a sua entrada até á vila, corria apertado por margens escarpadas, sobretudo na margem Norte, o que dificultava a sua passagem. (...) A praça forte de Monção, guardiã da navegação fluvial do Minho e da estrada que conduzia ao interior da província. Era uma fortaleza antiga, reconstruída à maneira “moderna” por Lescolles no decorrer da Gerra da Restauração. Possuía 10 baluartes, um terraplano e uma espécie de fosso. (Moreira, 2008, p. 391)

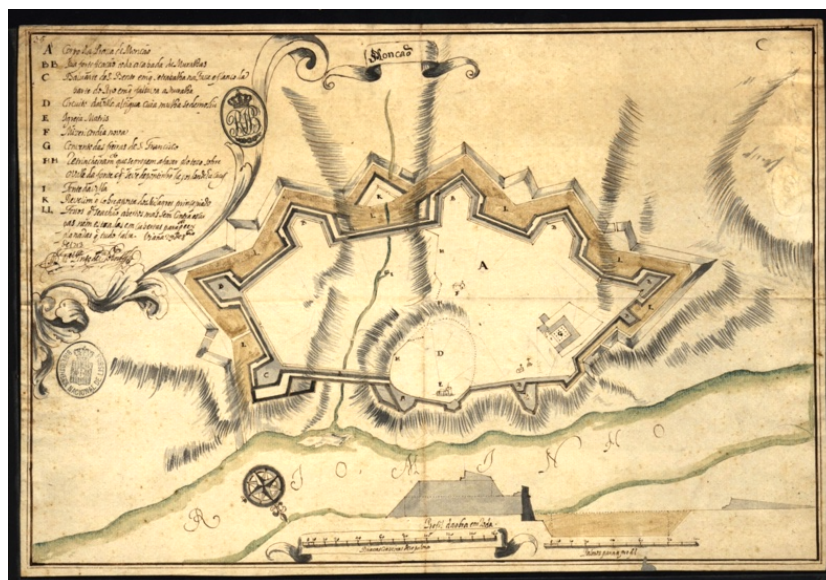


Figura 7 – Monção / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 Planta : manuscrita, tinta bistre e aguadas; 42x28,7cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital

fonte: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/>

A fortificação, desempenhou um papel fundamental na defesa da fronteira a norte de Portugal durante o século XVIII. “O traçado desta praça-forte é bastante irregular, obedecendo à própria

irregularidade do terreno, sendo composta por baluartes de configuração diversa.” (Moreira, 2012). Consolidando-a como um ponto estratégico essencial na proteção do território português, sendo reforçada e modernizada para se adaptar às novas exigências da guerra moderna. Estas adaptações tornaram Monção uma das mais importantes praças-fortes da raia minhota, garantindo que a fronteira portuguesa se mantivesse segura contra eventuais ofensivas espanholas.

Situada estrategicamente na margem sul do rio Minho, a “praça de Valença, era tida como o melhor ponto do dispositivo de defesa do vale do minho” (Moreira, 2008, p. 393). Desta forma, a fortificação desempenhou um papel central na defesa da fronteira norte de Portugal ao longo do século XVIII.

Se inicialmente o polígono fortificado se limitava a circunscrever “o aglomerado urbano, rigorosamente espartilhado no espaço desenhado pela muralha medieval.” (Soromenho, 1991, p. 104), com as exigências de uma guerra moderna, a fortificação passa por uma profunda “reestruturação das muralhas para um novo sistema defensivo, o sistema abaluartado, inserindo-se um novo conceito teórico de espaço urbano e funcionamento militar, passando a conviver no mesmo espaço as estruturas habitacionais com as militares.” (Pereira & Andrade, 2015, p.426).

Valença (Figura 8) consolida-se como uma das mais importantes praças-fortes do país, devido à sua localização privilegiada e ao seu sistema defensivo modernizado.



Figura 8 – Valença / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 Planta : manuscrita, tinta bistre e aguadas; 56,5x40cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital

fonte: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/>

Durante este período, a fortaleza foi fundamental na proteção contra possíveis incursões espanholas, desempenhando também um papel relevante no comércio transfronteiriço e na organização militar da região. Acerca da fortificação, Francisco Lobo (2000) na publicação “Monumentos” analisa a dificuldade em reconstruir a linha de defesa a partir das estruturas iniciais que existiam no terreno fazendo a seguinte observação:

A análise de Valença como Praça Forte é apaixonante. Os engenheiros militares viram-se coagidos a executar um projecto fortemente condicionado pelas estruturas preexistentes no terreno. Estes trabalhos de concepção em que há a necessidade de transformar o velho em novo são um enorme desafio. Isto aconteceu com toda a fortificação fronteiriça de primeira grandeza. (Lobo, 2000, p. 45)

A criatividade arquitetónica que encontramos em Valença, é testemunho vivo da astúcia da engenharia militar portuguesa, sendo ainda hoje um dos mais importantes monumentos militares do país.

Embora de menor dimensão, em comparação com outras praças-fortes do Alto Minho, a vila de **Cerveira** (Figura 9), tal como todas as povoações ao longo do rio, desempenhou um papel significativo como ponto estratégico nas guerras com Espanha. “O conjunto de Vila Nova de Cerveira só está completo se se referir também o Forte de Lovelhe, realizado de igual modo por Francisco de Azevedo, e que apresenta base poligonal irregular com três cortinas, respectivos baluartes e duas atalaias.” (Martins et al., 2013, p. 5)



Figura 9 – Cerveira/ por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 Plantas : manuscrita, tinta bistre e aguadas; 40,2x28,5cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital

fonte: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/>

O castelo medieval foi adaptado às necessidades da guerra moderna, passando a adequar-se às novas exigências da artilharia e das técnicas de cerco, características da época. O reforço das muralhas medievais para resistir aos impactos da artilharia inimiga, foram uma das grandes preocupações dos engenheiros desse período. “No entanto, a maior transformação seria executada na vertente oeste do castelo com a construção de um baluarte, o qual obrigaria à adaptação da barbacã por forma a poder acompanhar o novo traçado, agora edificado um plano inclinado.” (Ramalho, 2015, p. 86)

Situada na foz do rio Minho, **Caminha** (Figura 10) protegia tanto a costa como a entrada fluvial para o interior. A vila já possuía uma muralha medieval, mas as novas ameaças exigiam estruturas mais avançadas, adaptadas às táticas da guerra moderna, dominada pelo uso da artilharia pesada. Assim, foram realizadas melhorias na fortificação existente, seguindo os princípios da arquitetura militar abaluartada, baseada nos modelos franceses e holandeses. Sobre última linha de defesa do Minho, Vilas Boas (1971) citado por Luís Moreira (2008) afirma:

Que apesar da sua extensa fortificação, estava mal posicionada e mal guarnecida podendo ser surpreendida de flanco. A defesa de caminha completava-se com o forte de N^ª Senhora da Ínsua localizada na foz do rio Minho, dispendo de 12 canhões e quartéis para algumas dezenas de homens. (Moreira, 2008, p. 395)



Figura 10 – Caminha / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 2 Plantas : manuscritas, tinta bistre e aguadas; 40,2x28,5cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital

fonte: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/>

Caminha desempenhou um papel essencial na defesa da fronteira norte de Portugal, consolidando-se como um ponto estratégico na proteção contra ameaças de potenciais invasores. As suas fortalezas, integravam a rede defensiva do Alto Minho, garantindo a segurança do território e a organização militar na região.

1.4 – Cartografias Militares do Alto Minho [Eng. Militar Manuel Pinto de Vilalobos, 1713]

O início do século XVIII representou um período de reconfiguração estratégica para a defesa de Portugal, especialmente nas regiões fronteiriças do Alto Minho. O contexto da Guerra da Sucessão de Espanha (1701-1714) evidenciou debilidades estruturais no sistema defensivo nacional, tornando premente a modernização das fortificações existentes. Neste cenário, destacou-se a atuação do Engenheiro Militar Manuel Pinto de Vilalobos (1654-1734), cuja intervenção foi determinante na implementação de soluções arquitetónicas inovadoras. Miguel Soromenho (1991), destaca o papel fundamental de Vilalobos na construção “de uma linha fortificada de defesa do Alto Minho durante o séc. XVII e o 1º decénio do séc. XVIII (...) preocupado sobretudo com a regulamentação estratégica e funcional e a construção de equipamento de apoio aos redutos militares” (Soromenho, 1991, p. 101).

Deste modo, Portugal investiu na fortificação das suas praças militares para garantir a soberania da fronteira, o que se refletiu na modernização de estruturas. “Por esta razão, os mapas adquiriram uma expressão territorial limitada aos mais importantes locais geoestratégicos (a sua área envolvente), (...) dispostas ao longo da fronteira e da linha de costa” (Dias, 2005, p. 217). Valença, Monção, Melgaço, Caminha e Vila Nova de Cerveira tornaram-se elementos fundamentais na estratégia defensiva da região, permitindo um conhecimento detalhado do território e das suas vulnerabilidades.

Neste contexto, Manuel Pinto Vilalobos realizou levantamentos cartográficos detalhados de grande parte das fortificações do Alto Minho em 1713, com o objetivo de avaliar e reforçar as estruturas defensivas da região. Deste modo, importa compreender a metodologia que adotou, as influências que trazia e as suas preocupações em relação às populações intramuros. Quanto a isto, Soromenho (1991) no seu estudo “Manuel Pinto de Vilalobos: da engenharia militar à arquitectura” questiona o seguinte:

Mas qual a relação desta complexa teia de vilas e cidades amuralhadas, do gigantesco esforço de dotar o Minho de fortificações “modernas”, com o desenvolvimento urbano? Qual o lugar do engenheiro militar nessa equação? A resposta só pode estar na concepção muito particular que estes técnicos tinham da cidade, ou seja, uma estrutura a defender, em que todos os elementos constituintes se organizam justamente em função de uma determinada estratégia militar. A intervenção devida ao engenheiro inscreve-se então em três níveis: a adaptação da povoação à fortificação, a construção de edifícios de apoio e, enfim, a gestão destes espaços. (Soromenho, 1991, p. 109)

Apesar de à época não existirem dispositivos que facilitassem a visualização aérea do território – e ainda que com algumas imprecisões métricas – os registos efetuados por Vilalobos, apresentam-se como documentos que comportam ainda hoje um elevado rigor não só em

termos de escala, que “no caso das plantas militares importava antes a forma da praça ou fortificação representada, (...) estará orientada com o Norte para o topo da folha.” (Fernandes, 2002, p. 43), o que é verificável, nas cartografias (Figura 11) que realizou à linha de defesa do alto Minho, em que com clareza se verifica o cuidado na introdução de uma rosa dos ventos, de modo a indicar a orientação espacial do documento.

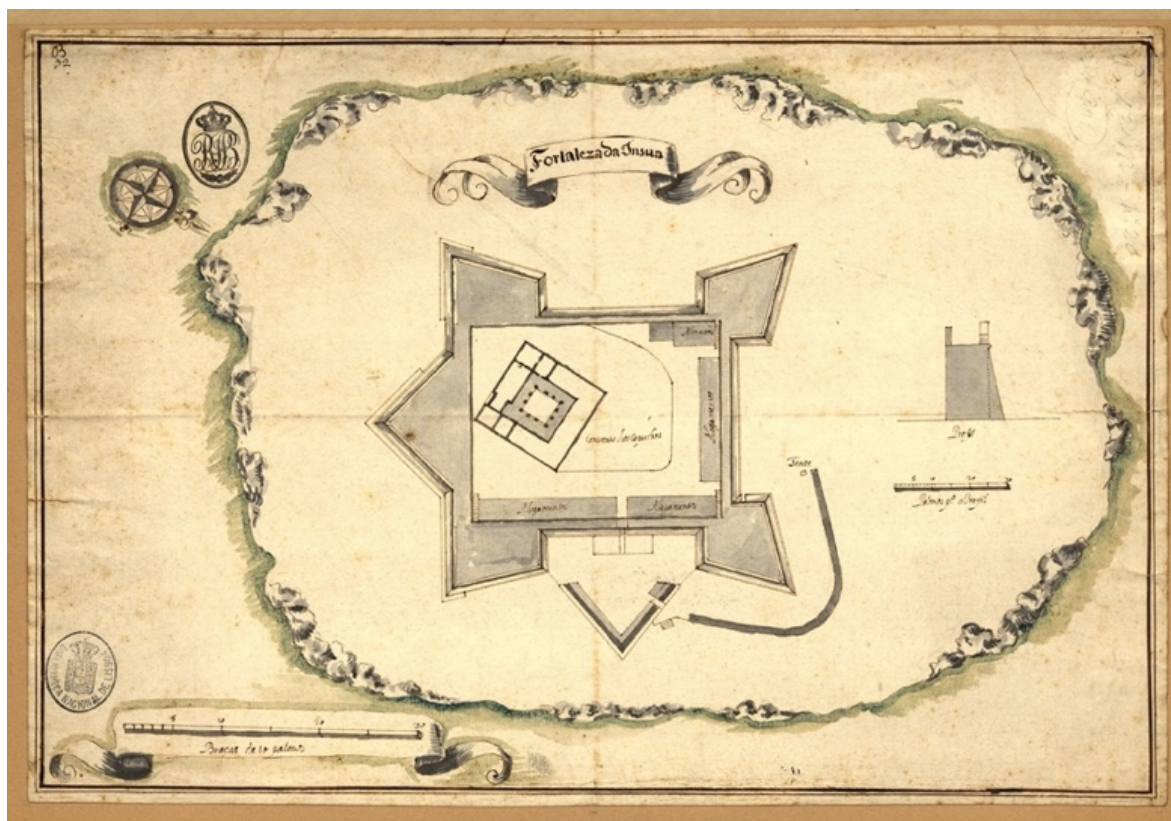


Figura 11 – Forte da Ínsua - Caminha / por Manuel Pinto de Vilalobos. - 1713. - 1 desenho: tinta bistre e aguadas; 40,2x28,5cm -Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital

fonte: <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/>

Nos levantamentos militares do Alto Minho, Vilalobos ilustrou com detalhe as principais praças-fortes, como Melgaço (Figura 6), Monção (Figura 7), Valença (Figura 8), Vila Nova de Cerveira (Figura 9), Caminha (Figura 10) e a Ínsua (Figura 11). Os desenhos das fortificações seguem o modelo abaluartado, com representações precisas das muralhas, baluartes, revelins e fossos, “sobretudo pela actualização dos sistemas defensivos, em que se nota a assimilação precoce dos sistemas defensivos do marechal Vauban⁸, explicitamente assinaladas numa planta de Valença (Figura 9), datada de 29 de outubro de 1713 e assinada por Manuel Pinto de Vilalobos” (Soromenho, 1991, p. 102).

⁸ Foi um arquiteto militar francês (1633-1707) que introduziu o *estilo Vauban* nas fortificações.

Para além da qualidade documental, estes arquivos cartográficos apresentam traçados perfeitamente equilibrados, explorando o sombreamento e gradação tonal, de modo realçar o relevo e conferir profundidade aos mapas. Acerca das dificuldades na representação do relevo, Mário Gonçalves Fernandes (2002) observa o seguinte:

Outra das grandes dificuldades no rigor dos documentos cartográficos foi a representação do relevo. A utilização das falsas hachures desde o século XVII, particularmente pelos militares, melhorou a forma de representação do relevo, que até aí era feito por pequenas bocas ou montinhos mais ou menos standardizados e alinhados. (Fernandes, 2002, p. 31)

A disposição e desenho das fortificações, demonstra a influência da arquitetura militar francesa, ministrada pelo mestre Michel l'Ecoles⁹ (s.d.) que “assegurou a formação de uma série de discípulos que continuaram a sua obra, entre os quais se destaca Manuel Pinto Vilalobos” (Moreira, 2012, p.37). Por outro lado, a representação detalhada dos elementos naturais, como rios, montanhas e estradas, desenhados com um traço delicado que conferem dinamismo e realismo às composições. O uso de ornamentos e caligrafia elaborada nas legendas e notas explicativas refletem o cuidado estético dos cartógrafos setecentistas, que sabiam da importância documental que o documento adquiriria “como um instrumento de uma estratégia do poder central que, devido ao clima bélico que então se vivia, assentava em preocupações de defesa das fronteiras e de consolidação da soberania nacional.” (Moreira, 2012, p.35). O rigor geométrico e técnico na representação das fortificações, aplicando projeções ortogonais e perspectivas rigorosas para uma leitura clara da estrutura defensiva.

Deste modo, as cartas militares de Manuel Pinto Vilalobos, elaboradas em 1713, representam-se um exemplo excepcional de como a cartografia pode combinar precisão técnica e valor estético. O detalhe com que as fortalezas do Alto Minho são representadas, reflete não apenas a importância estratégica da região, mas também o requinte artístico característico da cartografia setecentista. Combinando geometria rigorosa, harmonia visual e ornamentos gráficos, Vilalobos conseguiu transformar os seus mapas em verdadeiras obras de arte militar.

⁹ Foi um engenheiro militar francês, também conhecido por Miguel de l'École, Lescole, Lescolle ou Lescol

2: MAPAS E FOTOGRAFIA

É impossível não estabelecer uma ligação entre a geografia e a fotografia. Ambas desempenham um papel central na representação e interpretação do espaço geográfico. Se os mapas foram, durante séculos, a principal ferramenta de representação territorial, a partir do século XIX a fotografia veio revolucionar a forma como o espaço é documentado e analisado. Para Jorge Gaspar (2013) citado por Rui Jacinto (2022) as duas não podem ser dissociadas pelo que desenvolve a seguinte ideia:

Se o objetivo da Geografia é contribuir para o conhecimento do Planeta, não nos pode surpreender que o aparecimento da fotografia no século XIX tenha contribuído para novas perspetivas do trabalho dos geógrafos. Assim, ao mesmo tempo que as técnicas fotográficas progrediram e se consolidaram, a Geografia progrediu e afirmou-se como domínio científico. (Jacinto, 2022, p.15)

Ao analisar a origem das palavras Geografia e Fotografia, reconhecemos desde logo uma inerente ligação ao ato de representar e interpretar o mundo através de diferentes formas de registo. Desta forma, no livro “Território & Imagem – Textos de fronteira”, Rui Jacinto (2022) descreve-as da seguinte forma:

Como se sabe, etimologicamente, grafé e grafis significa escrita, contraste ou desenhar com luz, enquanto o radical fós remete para luz e geo para terra. A imbricação de tais palavras no vocábulo geo(foto)grafia, em última instância, (con)fundem no propósito, comum à Geografia e à fotografia, de, através da luz, descrever a terra (Jacinto, 2022, p.15)

A Geografia é uma ciência que se dedica ao estudo dos territórios, das paisagens e das interações humanas com o meio ambiente. Por sua vez, a Fotografia tem uma origem semelhante, em que um dos seus princípios fundamentais é o registo do território através da captura de imagens em suporte fotossensível.

A relação entre mapas e fotografia tem sido marcada por um processo contínuo de integração e evolução. Os mapas são representações abstratas do espaço, baseadas em convenções gráficas e medições rigorosas, “É nesta perspectiva que estas cartas antigas, consideradas já com algum rigor de posicionamento e de traço, podem ser disponibilizadas, utilizadas e valorizadas, fornecendo dados úteis de uma realidade, no espaço e no tempo” (Dias, 2005, p. 144). Por outro lado, a fotografia oferece um registo visual imediato e fiel da realidade, capturando detalhes que a cartografia tradicional muitas vezes não conseguia representar com precisão.

Com o avanço das técnicas fotográficas e cartográficas, especialmente a partir do século XIX, estas duas ferramentas tornaram-se complementares e interdependentes, desempenhando um

papel essencial na compreensão e gestão do território. Desta forma, Corboz (2004) observa que “o mapa pode revelar-se como um instrumento demiúrgico: restituindo o olhar vertical dos deuses e a sua omnipresença. A paisagem, pelo contrário, oferece-se ao olhar dos homens, que só estão num lugar ao mesmo tempo, deixando-se ver na horizontal.”¹⁰ (p. 31)

¹⁰ Tradução autoral do original “el mapa se revela como un útil demiúrgico: restituye la mirada vertical de los dioses y su ubicuidad. El paisaje, por el contrario, se ofrece a la vista de los hombres, los cuales no están más que en un solo lugar al mismo tiempo, y se deja ver en horizontal” (Corboz, 2004, p. 31)

2.1 – Geo(Foto)grafia – A aproximação das duas linguagens

A relação entre a fotografia e geografia é um dos exemplos mais paradigmáticos da convergência entre tecnologia e ciência na representação do espaço geográfico. “A gênese temporal, a afinidade etimológica e as perspectivas de trabalho abertas pela fotografia para conhecimento do Planeta estão na origem da cumplicidade que se estabeleceu entre a Geografia e a fotografia.” (Jacinto, 2022, p. 15)

As duas têm formas distintas de representação da realidade, cada uma com os seus códigos, métodos e objetivos. No entanto, ao longo da história, estas linguagens aproximaram-se de forma significativa, dando origem ao que pode ser denominado como geo(foto)grafia – uma interseção entre o registo fotográfico e a construção cartográfica. Esta convergência não só redefiniu os processos técnicos de mapeamento, como também ampliou as possibilidades de leitura e interpretação do espaço geográfico como na captura de imagens por satélite, sendo esta uma “ferramenta que nos permite olhar de cima para todo um território abaixo, no entanto esta vista privilegiada necessita de constante atualização.” (Reis, 2018, p. 5)

O conceito de geo(foto)grafia surge da necessidade de compreender esta sínquise¹¹ entre o discurso cartográfico e a imagem fotográfica. Se, por um lado, os mapas passaram a incluir representações fotográficas diretas – como nas imagens de satélite, segundo Corboz (2004) “a oposição entre mapa e paisagem já não se sustenta, pois também nós adquirimos o olhar dos deuses. Os satélites transmitem ininterruptamente a imagem do planeta, parcela por parcela”¹² (p. 33) –, por outro lado, a fotografia também começou a assumir um papel interpretativo na análise espacial.

A ortofotografia é um exemplo claro desta aproximação. Assim, o “produto obtido designa-se por mosaico ou ortomosaico, que é a fotografia aérea geometricamente retificada, com escala uniforme, cujos deslocamentos de paralaxe foram removidos devido ao relevo e à inclinação” (Gonçalves, 2022, p. 38), permitindo que seja utilizada como um mapa. Os ortofotomapas combinam a precisão visual da fotografia com a organização espacial da cartografia, oferecendo uma representação híbrida do território.

Outro exemplo desta combinação é a geografia participativa baseada nas novas tecnologias. Projetos como o Google Earth (Figura 12) e o Google Maps funcionam como plataformas de

¹¹ A utilização da figura de retórica sínquise neste contexto visa sublinhar a fusão densa e inseparável entre dois discursos tradicionalmente distintos. Esta escolha estilística reforça a ideia de que não se trata apenas de sobrepor linguagens, mas de reconhecer a emergência de uma nova forma de pensar e representar o espaço.

¹² Tradução autoral do original “la oposición de mapa y paisaje no se sostiene desde que hemos adquirido, nosotros también, la mirada de los dioses. Los satélites transmiten sin interrupción la imagen del planeta, parcela tras parcela.” (Corboz, 2004, p. 33)

mapeamento colaborativo que integram fotografias alimentados pelos utilizadores das diferentes plataformas.



Figura 12 – Monção / Goolge Maps – 2021

Fonte: [Goolge Maps](https://www.google.com/maps)

O facto da fotografia se ter democratizado com o advento digital, o fácil acesso que temos a uma máquina fotográfica através de um smartphone, permitem que estas plataformas usufruam de um incremento significativo de imagens, de tal forma, que possibilitam a construção de uma base de dados muito alargada acerca dos territórios que habitamos. Este processo, abre novas perspectivas para a análise geográfica, permitindo que as imagens fotográficas sejam interpretadas como camadas de informação em constante actualização. A curta-metragem (Figura 13) “Your Father Was Born 100 Years Old, and So Was the Nakba” (2018), de Razan AlSalah (s.d.), explora muito bem a utilização da plataforma StreetView como um meio essencial para reconstruir memórias e narrativas sobre o exílio palestino. Através da justaposição de imagens fixas e movimento digital, o filme questiona a ausência física e a fragmentação da identidade territorial. Sobre o seu trabalho, AlSalah (2018) em entrevista ao jornal online “Invisible Culture” afirma que “percebeu rapidamente que o Streetview coloca inerentemente a questão da nossa (des)conexão com o lugar”¹³ Desta maneira, a fotografia assume um papel evocativo, funcionando como um arquivo visual que resiste ao desaparecimento da história.

¹³ Tradução autoral do original “I quickly understood that Streetview inherently poses the question of our (dis)connection to place.” (AlSalah, 2018)



Figura 13 – Your father was born 100 years old, and so was the Nakba / Razan AlSalah - 2018

Fonte: <https://vimeo.com/>

No contexto contemporâneo, esta fusão ganha ainda mais relevância com o avanço das tecnologias digitais, que permitem a integração de imagens de satélite, drones e sistemas de informação geográfica.

Esta aproximação entre cartografia e fotografia deu origem a uma nova forma de representação geográfica, onde as fronteiras entre mapa e imagem se tornam cada vez mais ténues. A geo(foto)grafia não é apenas uma técnica, mas uma nova abordagem para compreender o espaço, combinando a precisão da cartografia com a expressividade da fotografia. É também desta forma que André Corboz (2004) procura compreender o território, com uma visão mais alargada, em que o mapeamento do território não se limita apenas a representar o espaço de forma abstrata; incorpora imagens dinâmicas, tornando-se uma ferramenta essencial na forma como o ser humano se relaciona com os espaços. Desta forma, “todo o mapa é um filtro. Ignora as estações, ignora os conflitos que dinamizam qualquer sociedade, ignora os mitos e as experiências, mesmo que colectivas, que ligam uma população ao local físico das suas actividades.”¹⁴ (Corboz, 2004, p. 30-31)

No entanto, esta convergência também levanta questões epistemológicas fundamentais sobre a objetividade da representação geográfica. Tanto a fotografia como a cartografia são construções que refletem escolhas políticas e culturais, e a sua interseção exige uma análise crítica dos discursos que produzem sobre o território.

Dessa forma, a geo(foto)grafia representa não apenas uma evolução técnica, mas um novo campo de reflexão sobre as formas como percebemos, registamos, interpretamos e (re)criamos o mundo à nossa volta.

¹⁴ Tradução autoral do original “Todo mapa es un filtro. Hace caso omiso de las estaciones, ignora los conflictos que proporcionan energía a toda sociedad, no tiene en cuenta ni los mitos ni las vivencias, aun cuando fueran colectivos, que vinculan una población al asiento físico de sus actividades.” (Corboz, 2004, p. 30-31)

2.2 – O Papel da Fotografia no Mapeamento do Território

Desde a invenção da fotografia no século XIX, que a mesma revelou potencial para complementar e transformar a cartografia, pelo que tem sido amplamente explorada. As contribuições de Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877), foram fundamentais na forma de registar e representar o mundo, influenciando áreas como a ciência, a arte e a comunicação visual.

Desde seu surgimento e desenvolvimento tecnológico, a partir das pesquisas de Niepce, Daguerre, Talbot e outros, a fotografia traz consigo o âmago da veracidade incontestável dos fatos por ela registrados. Por isso, no íntimo da palavra, as duas, memória e fotografia se (con)fundem, são uníssonas, uma está contida na outra, estão intrinsecamente ligadas, fundamentalmente “enamoradas”. (Felizardo & Samain, 2007, p. 210)

A relação entre fotografia e o mapeamento do território passou por diferentes fases, refletindo os avanços tecnológicos e as mudanças nas metodologias de análise espacial. Para Gutiérrez & Marcos(2019) “a representação desta realidade é geralmente efectuada do ponto de vista mais ascético, ou seja, o infinito visto de cima - vista do olho do pássaro a uma distância ilimitada”¹⁵ (Gutiérrez & Marcos, 2019, p. 4). Deste modo, uma das principais mudanças no mapeamento do território, foi introduzida pelo fotógrafo francês Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), conhecido como Nadar. Pioneiro na captação de imagens aéreas a partir de balões no século XIX (Figura 14), patenteando “a ideia de utilizar fotografias aéreas em Cartografia e Topografia, (...) tendo sido o primeiro a fotografar de balão a cidade de Paris em 1866 (Lobos, 2012, p. 4/5)

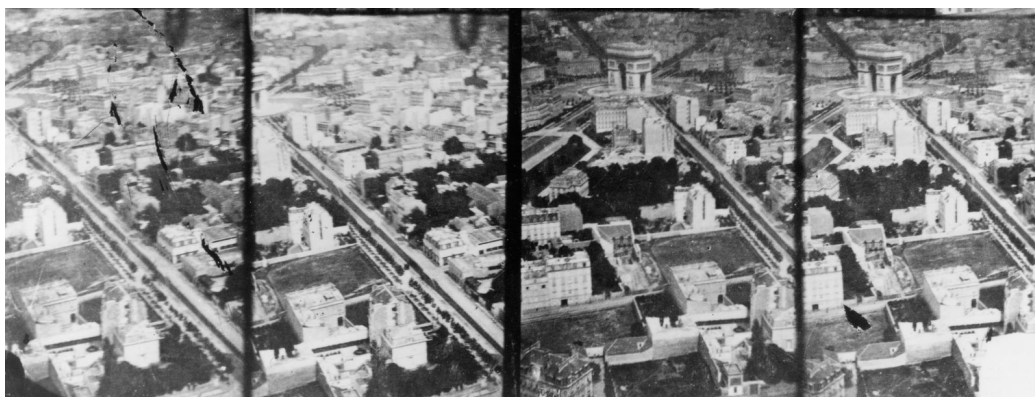


Figura 14 – Paris / Nadar- 1866

Fonte: <https://www.newyorker.com/>

¹⁵ Tradução autoral do original “The representation of this reality is usually carried out on the most aseptic point of view, that is, the infinite from above –bird’s eye view as seen from an unlimited distance” (Gutiérrez & Marcos, 2019, p. 4)

Com a Primeira Guerra Mundial esta técnica tornou-se uma prática recorrente, impulsionada pelo uso militar para a vigilância e análise de terrenos estratégicos, fundamentais na documentação histórica. Roger Fenton (1829-1869), realizou diversos registos acerca da Guerra na Crimeia (Figura 15). Contudo, apesar da aparente objetividade que apresentou no mapeamento fotográfico do território, o seu trabalho levanta questões epistemológicas importantes. A forma de documentar o conflito, não terá sido isenta, uma vez que nas suas fotografias não surgem cadáveres ou soldados feridos.



Figura 15 – Valley of the Shadow of Death / Roger Fenton- 1855

Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/>

Desta maneira, Horst Waldemar Janson (1998) na obra “A História da Arte” analisa este dilema moral, colocando-os em perspetiva, afirmando que a fotografia nunca é um meio completamente neutro, depende sempre da escolha que o fotógrafo faz no momento. A seleção das imagens, a interpretação e o propósito da sua utilização influenciam a forma como o espaço é representado e compreendido e acrescenta:

a fotografia não é de modo algum um meio neutro; a sua reprodução do real nunca é completamente fiel. Quer nos demos conta disso ou não, a máquina fotográfica altera a aparência das coisas; a fotografia reinterpreta o mundo à nossa volta, fazendo com que o contemplemos literalmente com olhos novos. (Janson, 1998, p. 613)

Através do ato de fotografar, estamos a congelar momentos específicos do tempo e espaço, contribuindo para a fixação da memória dos lugares. No entanto, é importante reconhecer que as imagens não são registos objetivos, refletem escolhas estéticas, enquadramentos e perspetivas que influenciam a forma como o espaço é percebido e lembrado. No livro “Modos de Ver”, John Berger (1926-2017) observa que as imagens são somatórios de escolhas e acrescenta:

Todas as imagens corporizam um modo de Ver. Mesmo uma fotografia. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registo mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia, tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo selecionou aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis. (Berger, 2018, p. 14)

As evoluções históricas da fotografia no mapeamento do território, procuraram desde sempre responder aos desafios e implicações críticas que surgem da sua utilização. Desta maneira, Jorge Gaspar (2013) citado por Rui Jacinto (2022) corporiza a ideia que a fotografia pode ser um agente na mutação do território e posiciona-se acrescentando:

a fotografia permite múltiplas interações com a paisagem: registo, arquivo e instrumento de planeamento (guia para a intervenção), ela prolonga ou recupera a contemplação, permitindo ou facilitando imaginar/construir futuros. A fotografia, ao representar a paisagem enquanto modelo, constitui um campo aberto não só à leitura e interpretação, como à intervenção, à imaginação, à manipulação, à (re)criação (Jacinto, 2022, p.26)

“Hoje as vistas aéreas se integraram a todo o tipo de aplicação documental e científica (militar, paisagística, arquitetónica, turística, etc.) constituem um género diferenciado. Um bom exemplo disso é o fotógrafo Yann Arthus-Bertrand” (Fontcuberta, 2014, p. 158), que na série *Earth From Above* (Figura 16), reforça a fotografia como um meio de investigação territorial, onde a imagem não documenta apenas, mas interpreta e comunica a interdependência entre espaço, tempo e ação humana, promovendo uma nova forma de compreender o mundo. Através da sua abordagem aérea, Arthus-Bertrand (1946-) captura imagens que transcendem o mero registo documental, oferecendo uma leitura estética e crítica das transformações ambientais, bem como a relação entre a humanidade e a paisagem. Assim, a fotografia torna-se um instrumento cartográfico alternativo, revelando padrões espaciais, impactos da ação humana e a complexidade dos ecossistemas globais. Diferente da cartografia tradicional, que representa o território através de códigos gráficos e medições precisos, *Earth From Above* aposta na visualização sensorial e emocional da geografia, despertando consciência ecológica e questionando o futuro dos espaços naturais.

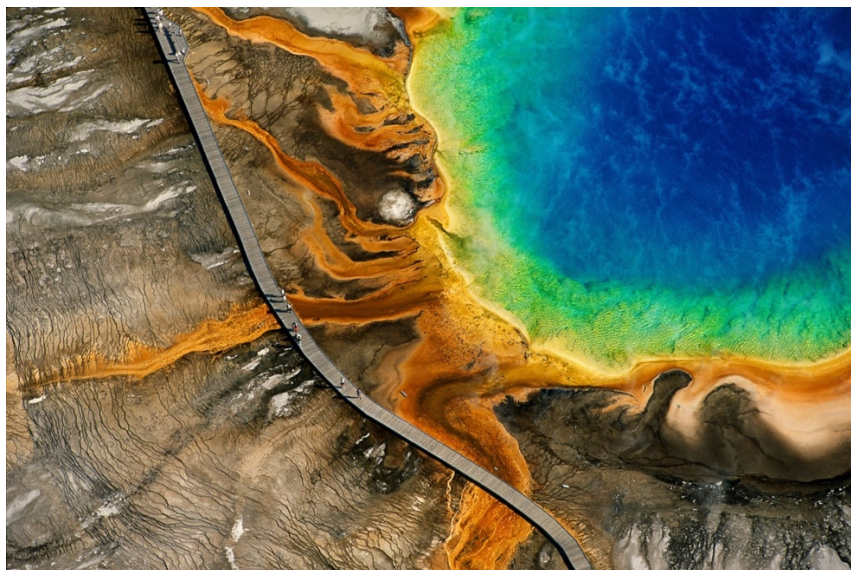


Figura 16 – Grand Prismatic Spring, Yellowstone National Park, Wyoming, United States (44°31' N - 110°50' W)/ Yann Arthus-Bertrand- SD

Fonte <https://www.yannarthusbertrand2.org/>

A fotografia não documenta apenas os espaços, também participa na construção simbólica dos lugares. As imagens influenciam a percepção dos territórios, tornando-se elementos fundamentais na identidade e na memória coletiva das comunidades. Assim, os arquivos fotográficos são instrumentos essenciais na preservação da memória dos lugares.

“É ao olhar para o passado, através da leitura das camadas que nele se inscreveram, que procuramos entender os processos que levaram à sua transformação” (Reis, 2018, p. 13). A fotografia é assim, um meio poderoso na construção da memória do lugar. Desde o seu papel documental e arquivístico até à sua influência na identidade e na percepção dos espaços, a imagem fotográfica constitui um instrumento essencial para compreender e preservar a relação entre o mapeamento do território e a memória coletiva.

3: COEXISTÊNCIAS TRANSTEMPORAIS

Desde o seu início que a Fotografia foi um influente recurso para a representação e interpretação da realidade. Eadweard Muybridge (1830-1904) um dos pioneiros da fotografia, representou um marco na compreensão da mudança e da dinâmica da velocidade na imagem. Os seus estudos (figura 17) da decomposição fotográfica do movimento, desafiam a percepção estática da representação visual, introduzindo uma abordagem sequencial que antecipa o cinema. Estes estudos evidenciam uma fratura temporal, permitindo visualizar o desdobramento de múltiplos instantes justapostos. Esta fragmentação do tempo, alterou a forma como a velocidade e a transformação são representadas, demonstrando que a mudança não é contínua, mas composta por sucessivas interrupções que, reunidas, recriam a fluidez do movimento na percepção humana. Gutiérrez & Marcos (2019), no artigo “Mapping permanence, change, data or the intangible. Urban and territorial graphic narratives in the digital era” observam que:

A fotografia, no último terço do século XIX (por exemplo, os estudos de movimento de Edward Muybridge) (...) já tinha colocado o problema da representação da mudança, da dinâmica e da velocidade, no contexto dos respectivos suportes gráficos, apesar da natureza originalmente estática desses suportes.¹⁶ (p. 2)

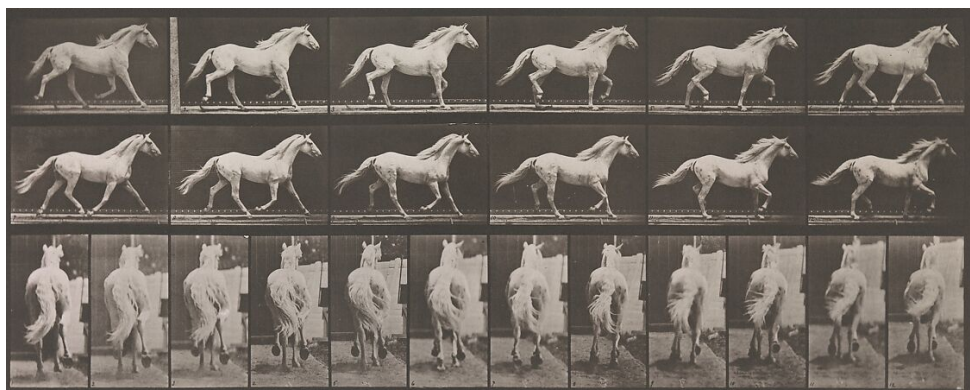


Figura 17 – Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements – 1872 to 1885. / Eadweard Muybridge

Fonte: <https://www.metmuseum.org/>

Para além da sua função documental, a fotografia assume um papel fundamental na construção de diálogos entre diferentes temporalidades, permitindo que diferentes épocas coexistam num

¹⁶ Tradução autoral do original “Also photography, in the last third of the 19th century (for example, the movement studies by Edward Muybridge) (...) had already posed the problem of the representation of change, of dynamics and speed, within the context of their respective graphic media in spite of the original static nature of such media.” (Gutiérrez & Marcos, 2019, p. 2)

mesmo espaço visual. Contudo, mais do que um simples documento histórico ou uma prova visual do passado, a fotografia apresenta-se também como um meio capaz de promover diálogos entre diferentes temporalidades, criando um espaço de coexistências transtemporais.

Na obra “A Câmara Clara”, Roland Barthes (1915-1980) descreve a fotografia como um testemunho de existência, fala-nos de <referente fotográfico> e considera que cada imagem transporta consigo uma dimensão temporal irreversível. Assim, “na Fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado”. (Barthes, 2022, p. 87) Por sua vez, o que foi capturado existiu num determinado momento, no entanto, esse momento jamais poderá ser revivido exatamente da mesma forma. Pelo que, a arte pode levar-nos a interagir com diferentes espaços temporais. Marcel Duchamp (1887-1968), no quadro Nu Descendant un Escalier n.º 2 (figura 18) desenvolve um exemplo paradigmático da coexistência transtemporal na arte moderna, ao condensar múltiplos instantes num único plano visual.

Inspirado pelo futurismo e pelo cubismo, Duchamp rejeita a representação estática da figura humana e propõe uma decomposição do movimento que remete simultaneamente para o passado, o presente e o futuro. A fragmentação da forma e a sobreposição de silhuetas criam a ilusão de um deslocamento contínuo no espaço, evocando um tempo dinâmico e não-linear, onde diferentes momentos coexistem numa mesma composição.

O seu propósito era o de decompor a realidade em fragmentos para apresentar as partes. As composições assemelhavam-se assim a uma explosão dos motivos. Duchamp desdobra em leque os seus nus enquanto que este estava tradicionalmente ligado à ideia de imobilidade e aparecia representado sentado, deitado ou de pé. (Piteira, 2010, p.110)



Figura 18 – Nu Descendant un Escalier n.º 2 – 1912. / Marcel Duchamp

Fonte: <https://philamuseum.org/>

Seja através da sobreposição de períodos históricos, da reinterpretação de narrativas visuais ou da evocação de memórias que desafiam a linearidade cronológica. Ao condensar múltiplas camadas temporais, a fotografia transforma-se num campo fértil para a exploração das relações entre passado, presente e, em alguns casos, até mesmo projeções do futuro.

A fotografia é, por definição, uma técnica que captura um instante efémero e o cristaliza num suporte tangível, criando um registo visual de um momento passado. No entanto, o seu impacto não se restringe ao tempo em que foi captada. “A segmentação do tempo assim como da aproximação ao lugar consequente da ideia de sucessão deriva uma noção de escala igualmente fragmentada.” (Ferreira, 2013, p. 57)

Além disso, a fotografia pode ser utilizada como ferramenta de reconstrução histórica, permitindo que eventos, figuras e espaços do passado sejam revisitados e reinterpretados. No artigo “Hidden histories and landscape enigmas”, Liz Wells (2019) observa que o trabalho dos fotógrafos não tem de se limitar apenas a um registo estático, mas é um meio para questionar e reconfigurar a nossa relação com o tempo e os espaços, acrescentando o seguinte:

Os fotógrafos investigam lugares, pesquisam pormenores e exploram formas de transmitir uma certa sensação da atmosfera e do significado de determinados ambientes. As fotografias revelam o que pode ser visto, a sua imobilidade convida a prestar atenção a pormenores que, de outra forma, poderiam passar despercebidos.¹⁷ (Wells, 2019, p. 178)

Mais do que um registo documental, a fotografia pode tornar-se num espaço de diálogo entre diferentes temporalidades, onde o tempo não é visto como uma sucessão rígida de acontecimentos, mas como uma rede de conexões e ressonâncias que permitem a coexistência simultânea de diferentes épocas.

¹⁷ Tradução autoral do original “Photographers investigate places, research detail and explore ways of conveying some sense of the atmosphere and significance of particular environments. Photographs reveal that which can be seen, their stillness inviting attention to detail that might otherwise be overlooked.” (L. Wells, 2019, p. 178)

3.1 – Imagem e Memória

A relação entre imagem e memória tem sido amplamente debatida no campo da arte, da filosofia e das ciências sociais. Assim, a imagem, enquanto registo visual, desempenha um papel fundamental na construção e preservação das memórias individuais e coletivas. “A memória é uma das mais importantes ferramentas na construção da nossa identidade, não só na sua relação com o passado, mas também na possibilidade de imaginar o futuro através desta.” (Morgado, 2017). A imagem fotográfica não documenta apenas momentos passados, também influencia a forma como os territórios e as identidades são percebidos e reinterpretados ao longo do tempo. Da mesma forma, a relação entre imagem, memória e território na fotografia não se limita a um registo documental do espaço, configura-se como um processo dinâmico de representação e ressignificação da identidade coletiva. Esta análise pressupõe desde logo, discutir o papel da fotografia na construção da memória dos territórios e como estas imagens influenciam a perceção do espaço ao longo do tempo.

Walter Benjamin (1892-1940) na sua obra “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, sublinha a forma como as imagens fotográficas preservam não apenas o aspeto visível das coisas, mas também as suas camadas de história e de memória. Segundo Benjamin (1973), a fotografia, ao captar fragmentos do real, não os fixa apenas, “a técnica reprodutiva desvincula o reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar as reproduções, coloca a sua presença massiva no lugar de uma presença irrepitível.”¹⁸ (p.3)

O *Atlas Mnemosyne* [1924-1929] de Aby Warburg (1866-1929) apresenta uma abordagem inovadora e interdisciplinar ao estudo da arte através das imagens, desafiando os modelos tradicionais da história, propondo um método baseado na associação visual e na sobrevivência das formas ao longo do tempo. Através da justaposição de imagens, Warburg revelou as conexões profundas entre diferentes épocas e culturas, demonstrando que a memória visual não é estática, mas sim dinâmica e em constante transformação. Didi-Huberman (2011) citado por Cristina Reis (2018) no seu artigo “Entre Margens”, analisa o trabalho efectuado em *Atlas Mnemosyne* (figura 19) apresentando-o como um processo que evidencia visualmente as discontinuidades temporais da obra ao longo de toda a sua estrutura sequencial e acrescenta que “um atlas de imagens caracteriza-se frequentemente pela coexistência, na mesma folha, de diferentes formas

¹⁸ Tradução autoral do original “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepitible.” (Benjamin, 1973, p.3)

de representar um lugar: a paisagem é então “criticada” pela cartografia, e o próprio mapa “criticado” por uma montagem de pormenores fotográficos inesperados.”¹⁹ (Reis, 2018, p. 1)



Figura 19 – Bilderatlas Mnemosyne | Final version – Painel 74, 1929 / Aby Warburg

Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/>

Susan Sontag (1933-2004) na sua obra “On Photography” destaca que a fotografia não é uma mera reprodução do real, chamando a atenção para uma representação subjetiva da realidade, destacando a sua capacidade de influenciar a nossa perceção dos acontecimentos. Segundo Sontag (2020):

As fotografias fazem mais do que redefinir o material da experiência comum (pessoas, coisas, acontecimentos, tudo o que vemos - embora de forma diferente, muitas vezes desatenta - com a visão natural) e acrescentam grandes quantidades de material que nunca chegámos a ver. A realidade enquanto tal é redefinida - como um item para exibição, como um registo para escrutínio, como um alvo para vigilância. A exploração fotográfica e a duplicação do mundo fragmentam as continuidades e alimentam as peças num dossier interminável, proporcionando assim possibilidades de controlo que nem sequer podiam ser sonhadas no sistema anterior de registo de informação: a escrita.²⁰ (p. 122)

A produção fotográfica em massa, desencadeada na transição para o século XX, através da euforia consumista do pós-guerra - alavancada pela crescente industrialização e

¹⁹ Tradução autoral do original “Un atlas de imágenes suele caracterizarse por la coexistencia, en la misma lámina, de maneras diferentes de representar un lugar: el paisaje se ve entonces “criticado” por la cartografía, y el propio mapa “criticado” por un montage de detalles fotográficos inesperados.” (Reis, 2018, p. 1)

²⁰ Tradução autoral do original “Photographs do more than redefine the stuff of ordinary experience (people, things, events, whatever we see—albeit differently, often inattentively—with natural vision) and add vast amounts of material that we never see at all. Reality as such is redefined—as an item for exhibition, as a record for scrutiny, as a target for surveillance. The photographic exploration and duplication of the world fragments continuities and feeds the pieces into an interminable dossier, thereby providing possibilities of control that could not even be dreamed of under the earlier system of recording information: writing” (Sontag, 2020, p. 122)

desenvolvimento tecnológico, bem como pelo acesso (mais ou menos) democratizado à fotografia com o aparecimento da KODAK – deu origem a um problema de abundância de imagem com proporções cada vez mais significativas.

Também David Bate (1956-) analisa a problemática no seu livro “Photography : the key concepts”, enumerando que o principal problema de qualquer investigador ligado à imagem fotográfica, será gerir a quantidade de fotografias que são realizadas diariamente. Bate (2013) questiona:

Qual é o impacto deste poder fotográfico de recolha? Com a constante produção e reprodução de biliões de fotografias diariamente, o problema de qualquer trabalho histórico sobre fotografia hoje em dia é encontrar um método que possa lidar com tal quantidade. Uma solução tem sido partir da ideia de memória pessoal, uma vez que a maioria das pessoas possui arquivos privados de fotografias, mesmo que sejam apenas instantâneos de família, amigos, etc.²¹ (p. 21-22)

Por sua vez, a repetição de imagens, influencia as nossas memórias visuais, criando em nós imagens mentais de lugares que nunca visitamos. Nesse sentido, é inevitável que tenhamos ideias pré-concebidas acerca de determinados locais, apesar de nunca termos tido contato físico com eles. O Egito, por exemplo, ilustra esse fenómeno de forma paradigmática. Ainda que uma pessoa nunca tenha estado nesse país, dificilmente conseguirá dissociá-lo das icónicas pirâmides ou da sua paisagem desértica, uma vez que essas imagens são amplamente disseminadas por fotografias, filmes ou documentários. Essas representações, ao longo do tempo, condicionam a forma como um território é imaginado e compreendido, influenciando as expectativas e interpretações acerca do lugar. Dessa forma, a “memória constitui-se como um dispositivo fundamental na compreensão do arquivo, naquilo que ele é enquanto reserva documental e memorial” (Carvalho, 2014, p. 27), torna-se evidente que os espaços não se limitam à sua materialidade física.

Esse fenómeno reforça a noção de que a percepção que temos de um espaço é, em grande medida, mediada por narrativas visuais e culturais. A acumulação de imagens sobre um determinado local pode conferir uma sensação de familiaridade e, paradoxalmente, permitir que uma pessoa sinta que conhece um espaço onde nunca esteve. Duarte Belo (1968-) em entrevista ao Centro Literário de Coimbra, analisa a temática da imagem sob outro ponto de vista:

Vamos caminhado de revolução em revolução. E como se produz cada vez mais imagens, é muito curioso como os seres humanos se vão adaptando a esse mundo sempre em mudança. Mas não tenho assim nenhum juízo moral, nenhuma

²¹ Tradução autoral do original “What is the impact of this photographic power of recollection? With the constant production and reproduction of billions of photographs on a daily basis, the problem for any historical work on photography today is to find a method that can cope with such quantity. One solution has been to start with the idea of personal memory, since most people have private archives of photographs, if only snapshots of family, friends, etc.” (Bate, 2013, p. 21-22)

condenação ou saudades desse passado em que a imagem tinha um significado diferente. Acho que o significado muda, mas continua tudo muito rico e complexo, e nós podemos sempre ler o mundo a partir do que ele era no passado. (Athayde, 2021, p. 229)

Assim, quando aplicada ao território, a fotografia torna-se um registo da memória espacial, captando a relação entre os indivíduos e o espaço ao longo do tempo. As imagens de cidades, vilas e paisagens naturais não apenas documentam mudanças físicas, mas também evocam a memória dos usos, das práticas sociais e das identidades associadas a esses lugares.

Por outro lado, as imagens podem ser reinterpretadas em diferentes contextos históricos e culturais, adquirindo novos significados de acordo com os valores e as experiências do presente. Desta maneira, o arquivo fotográfico torna-se não só num acervo de memórias, como num leque de novas possibilidades. Isto é verificável no trabalho de Joachim Schmid (1955-), artista cuja prática se centra essencialmente na found photography. Na série “Photogenetic Draft” (Figura 20), sintetiza a sua posição crítica face à produção incessante de imagens. No seu estudo “Retratos y Recuerdos: Ritmos y Secuencias”, Acosta Rodríguez (2011) afirma que Schmid recusa a criação de novas imagens, optando antes por intervir sobre fotografias preexistentes, que encontra, apropria, arquiva e acumula, conferindo-lhes novos significados, “quer seja no domínio público ou privado, ou antes pela filosofia que predomina em toda a sua obra sobre a dicotomia entre memória e esquecimento presente na nossa sociedade.”²² (p. 72)



Figura 20 – Photogenetic Draft No. 10 (à esq.) e Photogenetic Draft No. 24 (à dir.)- 1991/ Joachim Schmid,

Fonte: <https://www.lensculture.com/>

²² Tradução autoral do original “ya sea éste de dominio público o privado, sino más bien por la filosofía que predomina en toda su obra respecto a la dicotomía entre la memoria y el olvido presente en nuestra sociedad.” (Acosta Rodríguez, 2011, p. 72)

A relação entre imagem, memória e território na fotografia é um campo vasto e complexo, onde se cruzam dimensões documentais, simbólicas e subjetivas. A fotografia, ao captar um rosto, um território, não regista apenas a sua configuração num dado momento, mas também constrói narrativas visuais que influenciam a perceção e a memória. Mais do que um simples espelho da realidade, a fotografia é um dispositivo ativo na construção das memórias coletivas, ajudando a interpretar como vemos, recordamos e compreendemos os territórios que habitamos.

3.2 – Permanência – Espaço e Tempo

A fotografia, desempenha um papel crucial na forma como interpretamos a realidade, funcionando simultaneamente como um arquivo da memória e um instrumento de construção do imaginário coletivo. Ao capturar um instante específico, a fotografia instaura uma tensão entre efemeridade e permanência, uma vez que imobiliza um fragmento temporal e, ao mesmo tempo, insere esse registo num processo contínuo de ressignificação. Da mesma forma, o “aprofundamento da interpretação do território na sua metamorfose permite realçar características que vão para além do que é visível.” (Ferreira, 2013. p. 51)

A fotografia atua como um arquivo da memória temporal, configurando-se como um meio de representação e interpretação do espaço. A sua relação manifesta-se de diversas formas, desde o registo documental da paisagem até a construção simbólica de territórios afetivos e históricos. Para Gutiérrez & Marcos (2019) “a representação gráfica da cidade e do território tem estado tradicionalmente ligada à ideia de permanência.”²³ (p.2) Desta maneira, ao representar o espaço, a fotografia transforma-se num lugar de memória. Gordon Matta-Clark (1943-1978), explora o conceito através da obra "Conical Intersect", realizada em 1976 (Figura 21). Este trabalho documenta e simultaneamente amplia a compreensão da obra para além da sua própria materialidade física, bem como a inevitabilidade da mudança e do desvanecimento. A fotografia funciona como um testemunho da efemeridade do espaço, registando paisagens que se encontram em risco de desaparecimento. Da mesma forma, possibilita a visualização das camadas que constituem ou contituiram o território.

A cidade constrói-se no tempo, com sucessivas layers que definem novos espaços à medida que se acrescentam umas sobre as outras. Essas layers são produto de um tempo, de uma sociedade (...) Assim, é fundamental entender que a cidade tem um passado, que é feita de continuidades e roturas. (Morgado, 2017, p. 5)



Figura 21 – Conical Intersec | Final version – 1975 / Gordon Matta-Clark

Fonte: <https://publicdelivery.org/>

²³ Tradução autoral do original “Graphic representation of the city and the territory has traditionally been connected to the idea of permanence.” (Gutiérrez & Marcos, 2019, p.2)

A fotografia tem sido amplamente associada à fixação da memória e à criação de arquivos visuais que permitem o resgate e a reconstrução do passado. Diferente da pintura, da escultura ou da arquitetura, a fotografia estabelece uma ligação direta com aquilo que foi capturado, instaurando um vínculo entre o presente do observador e o momento em que a imagem foi registrada, permitindo-nos viajar no tempo.

Esta relação permite uma liberdade na própria aproximação ao tempo, nesta reciprocidade dos diferentes tempos, a possibilidade ver no presente, vestígios do passado e indícios do futuro, de que vivem de forma coexistente. Assim, a relação de tempo com a coexistência é assim de transversalidade, ou seja, é transtemporal. (Ferreira, 2013, p. 58)

Seguindo esta lógica, David Hockney (1937-) popõe uma abordagem fotográfica conceptual que estabelece uma complexa relação entre permanência, espaço e tempo, funcionando simultaneamente como um arquivo da memória, um testemunho da transformação e um instrumento de sobreposição de temporalidades.



Figura 22 – Gregory Olhando o Cair da Neve, Kyoto – 1983 / David Hockney

Fonte: <https://www.sothebys.com/>

Desafiando a nossa perceção, no trabalho "Gregory Olhando o Cair da Neve, Kyoto", de 1983 (Figura 22), o artista inglês “aproxima-se da forma como realmente funcionam os nossos olhos, ultrapassam as limitações tradicionais da imagem unificada, fixada no tempo e no espaço.” (Janson, 1998, p.784) A utilização que faz da fotografia desafia a efemeridade do tempo e inscreve-se num processo contínuo. No contexto espacial, “cada uma das fotografias é análoga a

um movimento visual independente e contem um dado visual a ser fixado pela memória e sintetizado pelo cérebro.” (Janson, 1998, p.784)

Também, Jéssica Morgado (2017) na sua investigação “Construir sobre o Palimpsesto” chama a atenção para a volatilidade do tempo. Alicerçando-se nas ideias de Albert Einstein (1879-1955), convida-nos a refletir acerca da relatividade do tempo e como este “é distorcido por influência do espaço e da velocidade (...) Passamos então a deixar de considerar o tempo como uma entidade constante, e passamos a considerá-lo como uma dimensão relativa, que varia consoante os observadores.” (Morgado, 2017, p.10)

Por outro lado, Corboz (2004) interpreta a fotografia como um mediador da memória dos lugares, documentando tanto a estabilidade quanto a mutabilidade dos territórios, porque “o «lugar» não é um dado adquirido, mas o resultado de uma condensação.”²⁴ (p. 34). Mais do que um mero registo da realidade, a fotografia é um meio que questiona e redefine a nossa relação com o passado e o presente.

²⁴ Tradução autoral do original “«lugar» no es un dato, sino el resultado de una condensación.” (Corboz, 2004, p. 34).

3.3 – Coexistência – A relação entre passado, presente e futuro

A coexistência pode ser entendida sob diversas perspetivas. Para Liz Wells (2022) na “Land matters: Landscape photography, culture and identity” observa que “na cultura ocidental, o tempo perdido não pode ser recuperado, exceto, talvez, através de reflexões proustianas. Mas a fotografia, ao simular momentos do passado, pode parecer ajudar-nos a desdobrar as camadas da história”.²⁵ (p. 53) Desta forma, a coexistência, não poderá ser encarada como um elemento passivo. É antes de tudo, um processo dinâmico de interação e transformação, em que cada elemento se ajusta e responde aos outros, criando novos significados e possibilidades.

quando falamos de coexistência, a relação entre os ‘diferentes tempos’ é alterada e a forma de conceber tempo, não se manifesta através da permanência, mas da mudança, ou seja, do ‘becoming’. A interpretação do tempo não têm como referência o ‘instante’ ou o ‘fragmento’, mas sim o tempo como um todo. (Ferreira, 2013, p. 57)

Compreender a coexistência não é apenas reconhecer a simultaneidade de múltiplos elementos, mas também perceber que a identidade, a história e a cultura são construídas não pelo isolamento, mas pelo encontro, pela troca e pela interação constante entre diferentes realidades e tempos. “contribuindo não só para o conhecimento da evolução de aspectos relevantes do território mas também para que a história não volatilize no tempo, perpetuando-a e dando-a a conhecer às novas gerações.”(Dias, 2005, p 146)

Neste sentido, alguns projectos fotográficos pretendem compreender as mudanças que se operaram na paisagem, por outro lado, outros procuram as dinâmicas humanas que permanecem inalteradas. Liz Wells (2022) descreve o trabalho do fotógrafo americano Mark Klett (1952-), que com a ajuda de alguns associados, realizou vários estudos que “consistiram em examinar a construção fotográfica da terra enquanto paisagem, recolhendo a fotografias do Oeste americano do século XIX, anotando datas, determinando a época do ano, visitando locais, procurando os pontos de vista originais e refotografando.”²⁶ (p.130). O fotógrafo realizou diversos registos de paisagens no mesmo enquadramento e ponto de vista de imagens históricas (figura 23), destacando a forma como o tempo atua sobre os espaços e a natureza.

²⁵ Tradução autoral do original “In Western culture, time lost cannot be regained, except, perhaps, through Proustian musings. But, the photograph, in simulating moments from the past, can seem to help us unfold the layers of history.” (L. Wells, 2022, p. 53)

²⁶ Tradução autoral do original “examining the photographic construction of land as landscape, (...) collecting nineteenth-century photographs of the American West, noting dates, determining time of year, visiting sites, seeking the original viewpoints and rephotographing.” (Wells, 2022, p.130)



Figura 23 – Panorama from Sentinel Dome connecting three views by Carleton Watkins.- 2003/ Mark Klett and Byron Wolfe

Fonte: <https://placesjournal.org/>

Ao captar fragmentos do tempo e ao combiná-los com novas narrativas visuais, a fotografia torna-se um meio privilegiado para pensar a coexistência transtemporal. O passado e o presente, longe de se excluírem mutuamente, encontram-se na imagem fotográfica em camadas que se sobrepõem e dialogam, desafiando a percepção tradicional da linearidade histórica.

A coexistência temporal não significa apenas que o passado permanece no presente, mas também influencia a forma como projetamos o futuro. David Bate (2013), observa que os registos fotográficos não devem ser analisados apenas como um mero documento do passado, mas antes, como um espaço de possibilidade onde diferentes leituras do passado podem gerar novos caminhos e acrescenta:

Se o objetivo da utilização de fotografias na história é “ver” o passado, então é importante lembrar que a fotografia é sempre já uma visão mediada, uma interpretação cujo significado é potencialmente polissémico, completamente plural. Este é o facto desconfortável sobre qualquer fotografia ou documento no trabalho histórico; um significado fotográfico não é fixado na história, é o historiador que o faz: o significado é fixado pelo discurso da história.²⁷ (Bate, 2013, p. 22)

Carlos Gonçalves (2017) na série “Retratos de Guimarães” (Figura 24) explora a relação com o passado através de dioramas. Neste trabalho, o autor explora a sobreposição de várias camadas de imagens fotográficas, transformando-as num espaço temporal de coexistência, que procura oferecer uma visão segmentada da paisagem.

²⁷ Tradução autoral do original “If the purpose of using photographs in history is to ‘see’ the past, then it is nevertheless important to remember that the photograph is always already a mediated view, an interpretation whose meaning is potentially polysemic, thoroughly plural. This is the uncomfortable fact about any photograph or document in historical work; a photographic meaning is not fixed in history, it is the historian who does that: meaning is fixed by the discourse of history.” (Bate, 2013, p. 22)



Figura 24 – Diorama 1- 2017/ Carlos Gonçalves

Fonte: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/>

Se o passado é continuamente ressignificado no presente, também influencia diretamente a forma como projetamos o futuro. A noção de que o futuro é um espaço totalmente novo e independente do passado é uma ilusão, pois as ideias de progresso, inovação e transformação baseiam-se invariavelmente em referências históricas, experiências acumuladas e modelos herdados. Desta maneira, “a presença do ser humano sobre um lugar, (...) pode estabelecer-se uma relação de continuidade entre o passado e o presente, ao revelar aspetos do lugar que foram obliterados pelo tempo ou pela ação humana.” (Reis, 2018, p. 1)

Estas ideias, são desenvolvidas por Luís Leite (2019) nos seus estudos “Do espaço representado” realiza o restauro da muralha em Guimarães (Figura 25). Através de um trabalho de pesquisa, revisita os locais na atualidade, de forma a reimplantar as partes que desapareceram da muralha (portais e panos de muralha). Estes, embora tenham sido desmanteladas para permitir o desenvolvimento urbano e a expansão dos limites da povoação continuam presentes na toponímia popular, que continua a chamar aos espaços “Porta da Torre Velha” e “Porta da Vila”. Este fenómeno evidencia a persistência da memória histórica, demonstrando que, apesar da ausência física das estruturas, a sua identidade simbólica continua a ser reconhecida e transmitida pelas gerações atuais. Kevin Lynch (2014) fala-nos destes locais como Pontos Marcantes, catalogando-os como referências visuais que normalmente são representados por um espaço físico, acrescentando que alguns desses pontos “desempenham a função constante de símbolo de direcção (...) Estes são os sinais inumeráveis (...) usados como indicações de

identidade e até de estrutura. Parecem adquirir um significado crescente à medida que as deslocações se vão tornando cada vez mais familiares” (Lynch, 2014, p. 59)



Figura 25 – Alameda de São Dâmaso / Porta da Torre Velha - 2019/ Luís Leite

Fonte: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/>

O trabalho de Luís Leite vive do que algum dia foi, mas que por alguma razão não desapareceu completamente no passado. Sobrevive no presente através de monumentos, vestígios, documentos e na cultura popular. Também Wells (2022) problematiza acerca da forma como diferentes tempos coexistem num mesmo espaço e acrescenta:

Vestígios de anteriores ocupações humanas marcam as terras que habitamos. O objetivo da investigação histórica pode ser o de encontrar novos materiais que reforcem - ou anulem - a compreensão anterior do lugar e das circunstâncias. A ação humana dá contornos à paisagem, e as histórias contadas dão-lhe significado.²⁸ (p. 19)

Por outro lado, Ferreira (2013) no seu estudo “Coexistência do tempo no território” analisa o conceito coexistência e mudança, afirmando que “o lugar está a tornar-se em algo que ainda não o é, mas em torno de si mesmo apresenta os indícios do que virá a ser.” (Ferreira, 2013, p. 53) Esta perspetiva não apenas enriquece a nossa perceção da história e da cultura, como também nos ajuda a reconhecer que o passado não é uma entidade fixa, o presente é um espaço de transformação e o futuro é um horizonte sempre em construção.

²⁸ Tradução autoral do original “Traces of previous human tenancy mark the lands we inhabit. (...) The purpose of historical investigation may be to find new materials that enhance - or unseat - previous understandings of place and circumstances. Human action contours the landscape, and stories told give meaning to it.” (L. Wells, 2022, p. 19)

3.4 – A Fotografia como Palimpsesto – Ressonâncias temporais

A fotografia, enquanto registo visual do real, estabelece uma relação complexa com o tempo. Ao captar um instante, a imagem fotográfica não fixa apenas um momento específico, mas também inscreve-se num processo de sobreposição temporal, onde diferentes épocas e memórias se cruzam. Ferreira (2013), chama a atenção para as transformações que se operam na paisagem, admitindo que a mesma se encontra em processo de mudança para algo que ainda não o é, acrescentando o seguinte:

A ideia permite ver um lugar para além do que é visível, camada sobre camada. O lugar é uma justaposição de diferentes épocas, de diferentes tempos, de diferentes histórias. Esta justaposição de ‘camadas’ caracteriza a ‘espessura’ do lugar no sentido literal (de acumulação) como também no sentido mais concreto de ‘espessura do tempo’. (Ferreira, 2013, p. 51)

Esta característica aproxima a fotografia do conceito de palimpsesto, termo originalmente associado aos manuscritos antigos que eram apagados e reescritos, deixando vestígios das suas camadas anteriores.

Importa então, compreender o conceito de palimpsesto e a sua origem. A palavra deriva do grego palimpsestos, que significa "raspado novamente". O portal online “The Archimedes Palimpsest” (n.d.) afirma que “os manuscritos medievais eram feitos de pergaminhos, especialmente preparados e raspados com pele de animal.”²⁹ Assim, os pergaminhos (Figura 26) podiam ser reutilizados, fazendo com que o conteúdo apagado desse origem a um outro, no entanto, os vestígios da escrita anterior ainda permaneciam visíveis. Esse conceito foi posteriormente adotado por diversas disciplinas, incluindo a literatura, na arquitectura e a pintura, para descrever processos em que diferentes camadas de significado coexistem e interagem.



Figura 26 – The Archimedes Palimpsest – n.d./

Fonte: <https://archimedespalimpsest.org/>

²⁹ Tradução autoral do original “Medieval manuscripts were made of parchment, especially prepared and scraped animal skin.” (*The Archimedes Palimpsest*, n.d.)

Por sua vez, Corboz (2004), recorda que “o território, sobrecarregado de inúmeros vestígios e leituras passadas, assemelha-se mais a um palimpsesto.”³⁰ (p. 34) Tal como o território e a paisagem estão umbilicalmente ligados, devemos refletir acerca da relação entre palimpsesto e fotografia. Analisando a forma como a imagem fotográfica funciona como um território de múltiplas temporalidades, em que o tempo não se apaga, acumulando-se naturalmente através de um processo de constantes fraturas temporais.

Assim, a fratura temporal desafia a perceção tradicional da história, evidenciando que o passado não desaparece, mas ressurgue sob novas formas na contemporaneidade. A fotografia é um meio privilegiado para evidenciar essas disrupções temporais, ao captar vestígios do passado no presente ao aproximar imagens de diferentes épocas. Chirolet (2020) no livro “Photographie et fractalité: photologie fractale”, analisa a forma como diferentes momentos históricos coexistem, interagem e se sobrepõem, rompendo a linearidade cronológica e acrescenta:

A descontinuidade dos < cortes > espácio-temporais dos planos, se opõem à ideia de trama contínua da realidade, condensada numa única imagem ou distribuída por várias imagens em série, como na trama narrativa de uma fotorreportagem. Tais sobreposições ou combinações fotográficas alternativas, compostas de continuidade e descontinuidade espaciais e temporais, evocam, por analogia, a ambiguidade de inúmeras figuras fractais, ora relacionadas, ora descontínuas ³¹ (p. 22-23)

O trabalho de Serge Mendjisky (1929-2017), ilustra bem o conceito de fraturas temporais na fotografia. Através da justaposição de fragmentos fotográficos (Figura 27) de diferentes períodos, Mendjisky decompõe e reconstrói a paisagem urbana, revelando a coexistência de múltiplas temporalidades no mesmo espaço. A sobreposição de imagens evidencia as marcas do tempo, tornando visíveis as transformações da cidade e a persistência de elementos históricos. Assim, a sua obra opera como um arquivo visual dinâmico, onde o passado e o presente se interligam, desafiando a linearidade temporal e expondo a cidade como um organismo em constante mutação.

³⁰ Tradução autoral do original “El territorio, sobrecargado como está de numerosas huellas y lecturas pasadas, se parece más a un palimpsesto.” (Corboz, 2004, p. 34)

³¹ Tradução autoral do original “la discontinuité des < coupes > spacio-temporelles des prises de vue, opposée à l’idée de la trame continue du réel, condensée dans une seule image ou étalée sur plusieurs images en série, comme dans la trame narrative d’un photoroman. De telles superpositions ou conjugaisons photographiques alternatives, composées de continuité et de discontinuité spacio-temporelles, évoquent, par analogie, l’ambiguïté d’innombrables figures fractales, tantôt connexes, tantôt discontinues” (Chirolet, 2020, p. 22-23)

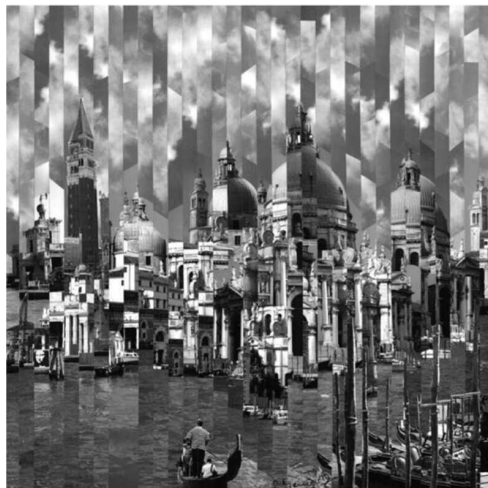


Figura 27 – La Salute– 1990-2017 / Serge Mendjisky

Fonte: <https://www.artsy.net/>

Um exemplo paradigmático desta abordagem é o trabalho da artista visual Abigail Reynolds (1970-) que recorre a técnicas de montagem e colagem para sobrepor imagens antigas e atuais, criando composições que evocam simultaneamente a presença e a ausência, o passado e o presente. No trabalho “Trafalgar Square” (Figura 28) realiza uma série de colagens, mesclando fotografias antigas de revistas e livros antigos, retratando o mesmo lugar em diferentes épocas. Este trabalho não demonstra apenas a evolução dos espaços, mas também sugere uma continuidade entre épocas distintas, reforçando a ideia de que o passado nunca desaparece completamente, mas permanece latente na construção do presente.



Figura 28 – Trafalgar Square 1975 | 1971 , 2020 / Abigail Reynolds - Paper size: 27.5 x 32.5 cm

Fonte: <https://www.artsy.net/>

A fotografia pode, assim, ser compreendida sob o ponto de vista do espaço fotografado, permitindo analisar “o passado e a sua formação até aos nossos dias; o conceito de palimpsesto,

reverte assim, para descrever ou intervir no território, com base no conhecimento das camadas intrínsecas do lugar.” (Reis, 2018, p. 7) Esta lógica, manifesta-se através da evocação de ressonâncias temporais que desafiam a linearidade histórica e a noção tradicional de registo documental.

Assim, ao registarmos ruínas, edifícios ou marcas da passagem do tempo sobre a matéria, a fotografia transforma-se num testemunho da erosão e da permanência, evidenciando como a história se inscreve nos espaços e nas imagens. É desta maneira que fotógrafo Michael Wesely (1963-) regista a transformação de uma das principais praças centrais de Berlim na obra “Potsdamer Platz” (Figura 29), recorrendo a um palimpsesto de imagens onde explora a relação de passado, presente e continuidade através de uma intrincada justaposição de imagens no mesmo plano. Acerca do trabalho de Michael Wesely, Siepen (2017) no seu estudo “Figuras virtuales de luz” observa o seguinte:

O material das suas fotografias são os vestígios irreversíveis do passado, que se instalam como formas no presente, lançadas do reservatório infinito de possibilidades e potencialidades passadas e inexploradas, que aconteceram há muito tempo ou que nunca se manifestaram realmente antes de serem puxadas de volta para a zona virtual para dar lugar a novas actualizações. Já não são actuais, não obstante, são reais.³² (p.2)



Figura 29 – Potsdamer Platz 1997 | 1999 / Michael Wesely

Fonte: <https://wesely.org/>

Assim, a fotografia configura-se não apenas como um reflexo do real, mas um território de ressonâncias temporais, onde “os conceitos da sucessão e coexistência são transversais à representação do lugar” (Ferreira, 2013, p. 58), construindo um palimpsesto de significados que se renova a cada nova leitura.

³² Tradução autoral do original “Porque el material de sus fotografías lo constituyen los rastros irreversibles del pasado, que se sedimentan como formas en el presente, arrojadas desde el depósito infinito de posibilidades y potenciales pretéritos y desaprovechados, que sucedieron hace mucho o que nunca se manifestaron realmente antes de que se volvieran a retraer a la zona virtual para cederles su lugar a nuevas actualizaciones. Ya no son actuales y, no obstante, sí son reales” (Siepen, 2017, p.2)

4: PROJETO PRÁTICO FOTOGRÁFICO

O presente projeto fotográfico tem como ponto de partida a análise e a (re)interpretação das cartografias elaboradas pelo engenheiro-militar e arquiteto português Manuel Pinto de Vilalobos, sabendo que este cartógrafo se destacou pela produção de diversas plantas militares de elevada qualidade técnica e estética, focadas nas povoações fronteiriças situadas junto ao rio Minho durante o início do século XVIII. O projeto pretende visitar a sua obra e compreender a importância das fortificações no território nortenho, e como as mesmas se modificaram ao longo dos últimos séculos.

A área de intervenção e estudo centrou-se nos municípios de Melgaço, Monção, Valença, Vila Nova de Cerveira e Caminha, não só por fazerem parte da linha defensiva ao longo do Rio Minho, como também por serem cartografadas com grande rigor e qualidade estética por Vilalobos. Estas escolhas assentam principalmente na questão da qualidade de detalhe de reprodução do ficheiro aquando da passagem ao formato digital, mas também, pela questão do detalhe e isolamento das fortalezas.

No projeto, procura-se compreender as transformações territoriais ocorridas ao longo dos séculos, numa das mais relevantes linhas defensivas de Portugal. No contexto contemporâneo, questões como a migração assumem um papel central no debate sociopolítico, fazendo com que esta investigação também possa optar por uma abordagem que materializa fisicamente essas dinâmicas, recorrendo à combinação de diferentes formatos imagéticos para explorar a interação entre cartografia, memória e identidade territorial. Corboz (2004) acrescenta:

O território contém muito mais do que aquilo que o mapa pode mostrar, enquanto o mapa continua, apesar de tudo, a ser o que é: uma abstração. Falta-lhe o que caracteriza especificamente o território: a sua extensão, a sua espessura e a sua perpétua metamorfose.³³ (p. 30)

Na sua grande maioria, parte destas fortificações foram demolidas devido à pressão populacional interna, bem como à necessidade de crescimento das povoações. Este trabalho pretende oferecer uma (re)interpretação do território em relação à sua metamorfose, destacando características que vão para além do visível – realidades distantes absorvidas pelo tempo nos processos de intervenção humana que conferiram uma constante transformação aos lugares estudados. Deste modo, pretende-se incorporar a fotografia através de processos analógicos, bem como na pós-

³³ Tradução autoral do original “Porque el territorio contiene mucho más que lo que el mapa puede mostrar, mientras que el mapa sigue siendo, a pesar de todo, lo que es: una abstracción. Le falta lo que caracteriza específicamente al territorio: su extensión, su espesor y su perpetua metamorfosis.” (Corboz, 2004, p. 30)

produção digital, de modo a alcançar uma intersecção entre técnicas e tempos diversos, permitindo realizar um trabalho de “arqueologia” fotográfica interligando realidades temporais distintas. Partindo deste princípio, procuro integrar o referente inicial (cartografias de Vilalobos), na imagem digital revisitada, de forma atual, criando um objeto que incorpora duas visões antagónicas (presente e passado) do mesmo local “adquirindo consciência e memória de si própria” (Rossi, 2016)

Fazendo uso destes atributos – principalmente do estético – e dada a minha formação inicial estar ligada às Artes Plásticas, é para mim fundamental cruzar a expressão artística e técnica que é a cartografia, com outros tipos de manifestações, nomeadamente a Pintura e a Fotografia.

Desta forma, havendo à data um número considerável de trabalhos de investigação e reinterpretção desenvolvidos a partir do estudo deste tipo de desenhos técnicos, será importante contextualizar aquilo que de maior relevância se fez até ao momento e que serviu de ponto de partida para esta conceptualização.

O projecto “Duarte Darmas: do cálamo ao drone” (figura 30) representa bem esta preocupação. O trabalho assenta na revisitação da obra gráfica do próprio desenhador que, servindo D. Manuel I nos anos 1509 e 1510, percorreu o país levando a cabo um levantamento das fortificações relevantes na defesa dos terrenos do monarca. Num entendimento que visa colocar em diálogo duas abordagens distintas, sendo a fotografia e a ilustração (uma de cariz atual e outra com contornos datados), Santiago Macias (1963-) procura catalogar “o que ainda existe [de Duarte Darmas], nos mesmos sítios onde foram desenhados; [aquilo] que é visível nos locais onde se assinalavam imóveis, entretanto desaparecidos; que transformações houve e como podem ser feitas as comparações; [e] o antes e o depois, fisicamente registado em cada localidade” (Macias, 2021, p. 7)



Figura 30 – Do Cálamo ao Drone- 2021/ Santiago Macias

Fonte: <https://www.duartedarmas.com/>

Partindo igualmente de uma base em que se explora a representação espacial através da cartografia, o projeto Mapping the Intangible (Figura 31), de Lindsey Dunnagan (s.d.), explora a relação entre território, memória e percepção subjetiva do espaço. Através da sobreposição de mapas, camadas pictóricas e elementos abstratos, a artista desconstrói a noção tradicional de cartografia, revelando a complexidade dos territórios para além das suas fronteiras físicas. O seu trabalho enfatiza a dimensão intangível da paisagem, onde memórias, histórias e emoções se entrelaçam na construção da identidade espacial e provoca uma percepção e uma pesquisa visual onde realidade e arte se fundem.



Figura 31 – Cosmic Vein- 2013|2014 / Lindsey Dunnagan

Fonte: <https://www.lindseydunnagan.com/>

Acerca do seu trabalho, Dunnagan (n.d.) afirma o seguinte:

O tempo altera estas pinturas, ao mesmo tempo que desintegra momentos e pessoas do passado. Está do lado do imprevisível, pois, em última análise, o passado desvanece-se, a percepção de si próprio é alterada e o controlo é abandonado. A impermanência do tempo é imutável.³⁴

Ao reinterpretar mapas, a artista questiona a objetividade das representações territoriais, sugerindo que os lugares são vividos e compreendidos de formas diversas consoante a experiência individual. Assim, Mapping the Intangible aproxima-se do conceito de palimpsesto espacial, onde o território se apresenta como um registo dinâmico de camadas temporais, culturais e estéticas sobrepostas. O projeto desafia a rigidez da cartografia convencional, propondo uma abordagem mais fluida e subjetiva da relação entre o ser humano e o espaço que habita.

³⁴ Tradução autoral do original “Time alters these paintings, while simultaneously disintegrating moments and people from the past. It sides with the unpredictable as ultimately, the past fades, the perception of self is altered, and control is relinquished. The impermanence of time is immutable.” (Dunnagan, n.d.)

Outro projecto levado em consideração foi o Diorama Map (figura 32), de Sohei Nishino (1982-). Este insere-se num contexto de massificação da imagem, evidenciando a interseção entre cartografia e fotografia como formas de representação espacial. Através da justaposição de milhares de imagens individuais para criar mapas urbanos, Nishino (n.d.) documenta subjetivamente a abundância de imagens na contemporaneidade e acrescenta que “ao reestruturá-las de novo, as cidades da memória e da imagem são expressas.”³⁵ Deste modo, a utilização massiva que faz da imagem não só amplifica o volume de representações do espaço, como também a nossa percepção de realidade.



Figura 32 – Dioram London Map, 2010 / Sohei Nishino

Fonte: <https://soheinishino.net/>

³⁵ Tradução autoral do original “By re-structuring them once again, the cities within memory and image are expressed.” (Nishino, n.d.)

4.1 – Artografia como método investigativo

Durante o processo de pesquisa para o presente projeto, foi possível identificar diversos documentos que contribuíram significativamente para o aprofundamento da investigação. Contudo, um desses documentos revelou-se particularmente relevante, ao introduzir um método de investigação recentemente definido. Pude concluir que as particularidades desse método eram não só adequadas à natureza da investigação em curso, mas também alinhadas com o percurso já realizado. Assim, torna-se pertinente enquadrar e explorar o funcionamento da metodologia (cruzando um processo de investigação com um processo de produção), bem como as suas possíveis áreas de aplicação, de modo a consolidar a sua relevância no contexto do projeto.

O termo artografia³⁶ deriva da fusão entre "arte" e "grafia", remetendo para um processo de investigação artística que combina criação, análise crítica e autorreflexão. Diferente dos métodos tradicionais de pesquisa (ex: Quantitativa/Histórica/Experimental), a artografia valoriza a subjetividade do investigador-artista, promovendo uma abordagem que integra teoria e prática de forma simultânea, fazendo com que o investigador seja conjuntamente artista, professor e teórico.

Podemos então afirmar que a artografia funciona parcialmente como um método híbrido, que permite a produção de conhecimento através da interseção entre arte, pedagogia e investigação social. Segundo Leonardo Verde Charréu (2019), a artografia não se limita a documentar ou interpretar fenómenos, mas propõe um envolvimento criativo e transformador com o objeto de estudo, e define-o da seguinte forma:

A artografia é um aportuguesamento do termo anglo-saxónico *artography* e tem sido também referida com uma barra inclinada (/) separando as três primeiras letras da sua composição: *a/r/tography*. Apesar dos muitos pontos de contacto com a cartografia, trata-se de uma metodologia de investigação muito peculiar claramente derivada da Investigação Educacional Baseada nas Artes (IEBA). (Charréu, 2019, p. 95)

A metodologia destaca-se pelo seu carácter processual e experimental, onde a criação artística não é um fim em si mesma, mas um meio para compreender e questionar a realidade. Assim, a artografia aproxima-se de outros métodos visuais, como a cartografia e a fotografia documental, que também desafiam as noções tradicionais de objetividade e representação. “O que difere

³⁶ Nos últimos anos, têm surgido deiferentes formas de interligar investigação e processos artísticos. Deste modo, para além da Artografia, sugem várias linhas no campo da investigação, destacando-se as MAI – *Metodologías Artísticas de Investigación* (Roldán & Viadel, 2012), bastante discutidas na península ibérica, bem como as ABER – *Arts-Based Educational Research* e as ABR – *Arts-Based Research* (Barone & Eisner, 2006), no espaço anglo-saxónico.

basicamente a artografia da cartografia é o facto da artografia fazer uso do próprio trabalho artístico do investigador, que também é professor, ou pelo menos tem alguma relação com o campo educacional.” (Charréu, 2019, p.102)

A cartografia, pode ser entendida como uma disciplina científica, voltada para a representação objetiva do espaço geográfico. Charréu (2019) questiona essa visão, evidenciando que os mapas não são meros espelhos da realidade, mas construções simbólicas e políticas que refletem visões do mundo específicas e acrescenta:

Se para os geógrafos, a cartografia, e o mapa que dela emerge, se refere a uma representação de uma dada realidade estática, para os investigadores que a partir de inúmeros campos das humanidades (arte, educação, sociologia, ciências da saúde, etc.) buscam sentidos para determinadas dimensões que escapam aos métodos tradicionais qualitativos de pesquisar, a cartografia é um processo que implica, sobretudo na sua utilização por artistas e arte educadores, a elaboração de desenhos e imagens inventivas que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem, não só física, como (e sobretudo) humana e cultural. (Charréu, 2019, p.93)

Ao utilizar a cartografia para explorar conceitos como memória espacial e identidade, a artografia recorre aos seus mapas desenhados, cartografias imaginárias e sobreposições visuais para representar o espaço de forma dinâmica e subjetiva. Por outro lado, a artografia não dialoga apenas com a cartografia, mas transforma-a num instrumento de investigação artística, onde o espaço não é representado apenas pelos seus contornos físicos, mas pelas memórias, emoções e histórias associadas a ele.

A artografia, enquanto método investigativo, pode estabelecer um diálogo interdisciplinar com a cartografia e a fotografia, desafiando as conceções tradicionais de representação espacial e temporal. Ao integrar práticas artísticas, reflexão teórica e experimentação visual, a artografia permite novas formas de compreender e representar o território, explorando as suas dimensões subjetivas, afetivas e históricas.

Desta forma, a artografia enquanto método investigativo pode revelar-se particularmente adequado aos objetivos tanto académicos como artísticos aqui propostos. Uma vez que a minha formação inicial passa pela docência, reconheço que a exploração da Artografia enquanto método de trabalho pode ser relevante na prática letiva, configurando em si, um potencial pedagógico significativo. Se para um geógrafo, a paisagem não tem qualquer conotação artística sendo “simplesmente um registo, uma marca da passagem dos humanos e das suas formações que se vão processando.” (Domingues, 2025³⁷) A possibilidade de a analisar em contexto escolar, pode promover uma abordagem reflexiva à interpretação do território por parte dos discentes. A

³⁷ Transcrição do seminário sobre Paisagens Transgênicas do Geógrafo Álvaro Domingues encontram-se no Anexo A

articulação entre prática artística e investigação, poderá constituir-se como uma ferramenta eficaz para a compreensão das transformações paisagísticas ocorridas ao longo dos séculos, podendo estimular a curiosidade e contribuir para o conhecimento da região, bem como o sentimento de pertença nas comunidades envolvidas.

4.2 – Levantamento Arquivístico

Esta etapa revelou-se crucial para a obtenção da documentação relevante para a investigação. Permitiu a identificação de fontes visuais que contribuiriam para o aprofundamento da análise histórica e patrimonial. No entanto, verificaram-se desafios significativos na obtenção de registos fotográficos, com variações substanciais na disponibilidade e colaboração dos diferentes arquivos municipais consultados.

Alguns dos arquivos, proporcionaram documentação relevante para a investigação, disponibilizando um acervo rico e diversificado. Um desses exemplos foi o caso do Arquivo Municipal de Caminha, que se revelou valioso, uma vez que possui um número considerável de documentos históricos de interesse para o projeto (Figura 37). De igual modo, o Arquivo Municipal de Melgaço destacou-se pelo seu importante acervo de postais antigos do município, que constituem um registo visual fundamental para a compreensão da evolução da fortificação ao longo dos tempos, bem como das suas estruturas urbanas adjacentes.

Em latitudes diferentes estiveram os arquivos municipais de Monção, Valença e Vila Nova de Cerveira, uma vez que apresentaram limitações consideráveis no acesso à documentação fotográfica. A resposta evasiva por parte destas instituições suscitou questões sobre as razões subjacentes a essa dificuldade. Em alguns casos, poderá tratar-se da inexistência de um acervo fotográfico organizado, refletindo lacunas na preservação e catalogação deste tipo de documentos. Contudo, a postura assumida por alguns destes arquivos sugere igualmente uma possível falta de interesse ou disponibilidade para colaborar na investigação, dificultando o acesso a fontes que poderiam revelar-se relevantes para o estudo em curso, como também para o município em estudo.

Em contraste, a visita realizada em dezembro à Torre do Tombo constituiu um marco fundamental no processo de levantamento documental. Neste arquivo nacional foi possível identificar e aceder a um número considerável de documentos fotográficos (Figura 33). A disponibilidade e organização da informação nesta instituição reforçam a importância de recorrer a arquivos de âmbito nacional quando os arquivos locais não dispõem, ou não disponibilizam, o material necessário para a investigação.



Figura 33 – Registos recolhidos na Torre do Tombo– Dez. 2024/ Hernâni Oliveira

Assim, a desigualdade na preservação e disponibilização de documentação fotográfica nos arquivos municipais, ficou evidente nas recolhas efetuadas. Desta forma, é imperativo que exista uma maior valorização e acessibilidade destas fontes para projetos de investigação. A dificuldade em obter imagens fotográficas em determinados arquivos poderá constituir um entrave significativo à reconstituição visual de determinados períodos históricos, tornando-se essencial a implementação de estratégias que incentivem a organização, digitalização e divulgação destes acervos. Por outro lado, é imperativo que as entidades responsáveis pela tutela dos arquivos compreendam a importância da fotografia enquanto documento histórico, assegurando que o património visual dos territórios não se perde com o passar do tempo.

4.2.1 – Do Arquivismo ao Trabalho de Campo – Itinerários e Estratégias na construção do Projeto Fotográfico

A investigação fotográfica é, por si só, um processo metodológico exigente. O levantamento arquivístico, a planificação do trabalho de campo, bem como as dinâmicas de articulação institucional e a curadoria de imagem são etapas essenciais no processo de trabalho. Deste modo, definir linhas orientadoras seria fundamental, tendo em conta que o projeto atravessa cinco municípios do Alto Minho – Melgaço, Monção, Valença, Vila Nova de Cerveira e Caminha – exigindo um esforço significativo na organização, sistematização e tratamento de todos os documentos recolhidos.

O levantamento arquivístico narrado anteriormente, revelou-se uma etapa decisiva para a obtenção de registos fotográficos relevantes que me permitiram compreender melhor uma análise paisagística e patrimonial dos locais a fotografar. Por outro lado, o processo revelou-se particularmente desafiante em termos de acesso e colaboração institucional com os diversos arquivos consultados (enumerados no ponto anterior). Verificaram-se variações substanciais na disponibilidade dos acervos e na resposta dos arquivos municipais, o que condicionou, em alguns casos, a amplitude do trabalho desenvolvido.

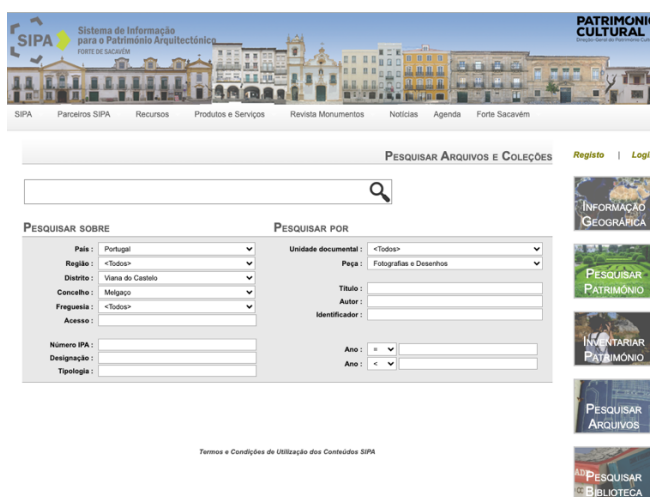


Figura 34 – Site do SIPA / Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

Fonte: <http://www.monumentos.gov.pt/>

No seguimento das pesquisas em acervos fotográficos, devo destacar a relevância dos *data* que encontrei no SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (Figura 34). A descoberta deu corpo a uma agradável surpresa, uma vez que, apesar de já dispor de um

significativo número de arquivos, a plataforma revelou-se um instrumento particularmente útil na identificação de elementos arquitetónicos estruturais nas fortificações e na contextualização patrimonial das imagens recolhidas nas saídas de campo. Por ter um número significativo de imagens, o SIPA é um repositório imprescindível no cruzamento entre investigação fotográfica e património edificado, fundamental para qualquer investigador que procure rigor da abordagem histórica em imagens para o seu projeto.

A quantidade de material recolhido – tanto nos arquivos como em campo – colocou novos desafios na fase de curadoria e seleção das imagens a integrar na exposição. A diversidade dos registos, com diferentes temporalidades, escalas e qualidades técnicas, tornou o processo de seleção particularmente complexo. Definir o que integrar e o que excluir implicou decisões exigentes, muitas vezes tensas entre a expectativa inicial e as descobertas imprevistas encontradas ao longo do processo. Nesse mesmo decurso, emergiu uma fotografia particularmente singular que se destacou de forma inesperada no conjunto documental recolhido no acervo fotográfico da Torre do Tombo. A fotografia recolhida resulta de uma dupla exposição da película (Figura 35), em que o fotógrafo, acidental ou intencionalmente, sobrepôs duas capturas distintas num mesmo enquadramento. Esta imagem revelou-se de particular interesse conceptual, ao funcionar como um palimpsesto visual, onde duas temporalidades coexistem num mesmo suporte físico, sugerindo uma leitura estratificada do tempo e do espaço.



Figura 35 – Valença – Uma porta de entrada / Arquivo da Torre do Tombo

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor

Esta coincidência levou-me a uma reflexão mais aprofundada sobre o modo como as imagens podem ser compreendidas e apresentadas. A sobreposição acidental transformou-se, assim, num gesto involuntário de montagem, que reconfigura a narrativa visual e propõe uma nova abordagem à temporalidade na fotografia, abrindo possibilidades curatoriais para a exposição de camadas visuais que dialogam entre si, mesmo quando pertencem a momentos distintos.

Por outro lado, um dos principais desafios residiu na tentativa de estabelecer coerência estética e conceptual entre imagens oriundas de localidades muito distintas, cujas características urbanas e paisagísticas variam substancialmente. Neste contexto, emergiu um elemento agregador particularmente significativo: a presença de portas de entrada nas estruturas fortificadas, comuns a todos os núcleos urbanos estudados. Para Chevalier & Gheerbrant (1984) na sua obra “Dictionnaire des symboles”, “a porta simboliza o ponto de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a miséria.”³⁸ (p. 779) Estas portas funcionam, simultaneamente, como símbolos de passagem e de transição temporal, e como elementos visuais recorrentes que permitem conferir coesão narrativa e estilística ao conjunto da exposição.

Com o objetivo de aprofundar a reflexão sobre metodologias semelhantes, foi realizada uma entrevista à Arquiteta Matilde Seabra ([Anexo B](#)), responsável pelo projeto Portas do Tempo, que cruza diversos municípios do Alto Minho. Esta conversa permitiu compreender as dinâmicas intermunicipais em projetos de natureza territorial e cultural, oferecendo um referencial valioso para o enquadramento e desenvolvimento do presente projeto fotográfico.

Finalmente, é de destacar que a implementação de um cronograma de trabalho ([Anexo C](#)) foi determinante para a concretização dos objetivos propostos. A natureza dispersa do território e a multiplicidade de fontes e instituições implicaram um planeamento meticuloso e o cumprimento estrito de prazos, garantindo que os timings de execução não fossem comprometidos, assegurando a coerência e a qualidade global do projeto.

³⁸ Tradução autoral do original “La porte symbolise le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l’inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement.” (Chevalier & Gheerbrant, 1984, p. 779)

4.3 – Referências fotográficas – Escolhas técnicas

De modo a tornar o projecto coerente sob o ponto de vista das escolhas técnicas a trabalhar, foi importante definir o caminho a seguir desde cedo. Numa primeira fase, realizei uma pesquisa sobre a produção cartográfica, recolhendo informações acerca de como eram produzidas as cartografias nos séculos em que o estudo se enquadra. Numa segunda fase, o trabalho incidiu na pesquisa de produções artísticas onde a fotografia integra o estudo da cartografia e do território. O recurso a plataformas que disponibilizam imagens de arquivo foi fundamental, uma vez que serviu como base de sustentação para grande parte do projeto, que “vive” da apropriação e ressignificação da fotografia e da mescla de diferentes abordagens .

Não se trata de manipularmos ideias ou técnicas e artefactos exteriores a nós, antes pelo contrário, trata-se de mergulharmos de cabeça na investigação e esperar que, de alguma maneira, possamos sair dela transformados. Em certa medida, num determinado fragmento de espaço-tempo nós (também) somos a investigação e ela será tanto mais viva quanto mais nós nos pudermos rever nela. (Charréu, 2019, p. 101)

Pretende-se então, que a investigação efetuada, resulte em objetos expositivos que intervenham e participem no território sobre o qual falam, mantendo em aberto mesclar a cartografia de Vilalobos e as imagens fotográficas do autor. Desta maneira, os estudos preliminares incidiram na listagem e recolha dos desenhos técnicos de Vilalobos, passando por desenvolver uma análise visual recorrendo à apropriação de imagem. Posteriormente, realizou-se uma comparação de como se desenvolveram todas as estruturas modernas a partir destas fortificações que eram centrais à época; e mais, como, e se foram respeitados os limites e os espaços livres originais dentro e nos limites das fortificações/castelos. Os primeiros estudos, incidiram na sobreposição do desenho cartográfico sobre a imagem apropriada a partir do Google Earth Pro (Figura 36); numa abordagem em que apenas se sobrepõe na imagem aérea atual os locais presentes na cartografia, que, neste momento, já foram destruídos.



Figura 36 – Caminha #01, 2024 / Hernâni Oliveira

Após a realização dos primeiros "esboços fotográficos", tornou-se evidente a necessidade de um regresso ao início da fotografia. O processo de captação em cores revelou-se, no decorrer da investigação, excessivamente datado para os propósitos do projeto. Também Rachel Wells (2018) na publicação "Time for mapping : cartographic temporalities" alerta que "os nossos ecrãs estão cheios de fotografias, os nossos mapas são construídos a partir delas e, à medida que são utilizadas nas redes sociais online, as nossas identidades são cada vez mais reduzidas para se adaptarem a elas."³⁹ (p. 125)

De forma natural, ficou decidido privilegiar maioritariamente a fotografia a preto e branco, permitindo uma abordagem mais intemporal e conceptual à representação visual. Liz Wells (2022) chama a atenção que "a retórica do preto e branco pode vir a indicar continuidades, não em termos de uma intemporalidade romântica, mas indicando situações ou métodos de trabalho que persistem."⁴⁰ (p. 172)

Escolher trabalhar a preto e branco num projeto fotográfico transcende a dimensão estética, assumindo um papel conceptual e simbólico na relação com o tempo, a materialidade e a perceção visual. Ao eliminar a distração da cor, poderemos observar melhor a textura, os contrastes e a luz, reforçando a carga expressiva da imagem e remetendo para uma dimensão atemporal. Esta abordagem permite uma maior abstração da realidade, orientando o olhar para a estrutura e composição da cena.

³⁹ Tradução autoral do original "Our screens are infiltrated with photographs, our maps constructed out of them, and as they are used in social media sites online, our identities are increasingly shrunk to fit them." (R. Wells, 2018, p. 125)

⁴⁰ Tradução autoral do original "On the other hand, the rhetoric of black and white may come to indicate continuities, not in terms of a romantic timelessness, but indicating situations or work methods that persist." (L. Wells, 2022, p. 172)

4.3.1 – Cianotipia e Blueprint

Outra das alternativas possíveis para abordar o projeto é a cianotipia e o blueprint, sendo estes processos fotossensíveis, que para além do seu valor histórico e artístico, afirmam-se como métodos investigativos no estudo da imagem, do território e da memória.

Segundo Anderson (2019) no livro “Cyanotype: The blueprint in contemporary practice”, “Sir John Herschel descobriu que o citrato férrico de amónio, em combinação com o ferricianeto de potássio, se transformava numa emulsão fotossensível que produzia uma bela cor azul. Desde esse ano, o que é atualmente conhecido como blueprint ou cianotipia”⁴¹(p.28). Assim, desde 1842, o processo tornou-se amplamente utilizada no século XIX, especialmente para a reprodução de documentos técnicos e científicos. O blueprint, derivado deste processo, foi essencial na engenharia e na arquitetura, sendo um meio de reprodução preferencial da cartografia e arquitetura até ao desenvolvimento do advento das tecnologias digitais.

Anderson (2019) afirma que “a utilização mais comum do processo de cianotipia foi, sem dúvida, a de blueprints na arquitetura.”⁴² (p.31) Por outro lado, a articulação destes métodos permitem uma abordagem híbrida entre a cartografia e a fotografia, onde a representação espacial e a visualização do tempo se cruzam. Esta ideia de mesclar técnicas, ganhou outra relevância quando durante as minhas pesquisas nos arquivos municipais encontrei blueprints de uma das muralhas de Caminha (Figura 37), fazendo com que a ideia ganhasse cada vez mais relevância no processo de trabalho.

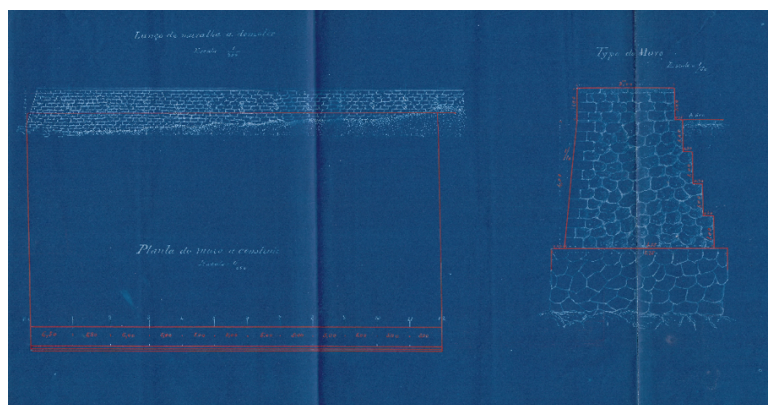


Figura 37 – Projeto do alargamento do adro da igreja matriz e substituição da face esquerda do baluarte da antiga fortaleza – 1904 / Câmara Municipal de Caminha

Fonte: Imagem cedida pelo Arquivo Municipal de Caminha

⁴¹ Tradução autoral do original “Sir John Herschel discovered that ferric ammonium citrate in combination with potassium ferricyanide would become a photosensitive emulsion that yielded a beautiful blue color. Since that year, what is now known as the blueprint or cyanotype process” (Anderson, 2019, p.28)

⁴² Tradução autoral do original “Certainly, the most common use of the cyanotype process was for blueprints in architecture.”(Anderson, 2019)

Podemos então, considerar o blueprint como a variante industrial da cianotipia, sendo a mesma amplamente utilizada na reprodução de plantas arquitetônicas e mapas, permitindo a duplicação precisa de documentos gráficos, podendo também neste projeto configurar-se numa fonte de reprodutibilidade interessante. Por outro lado, a tonalidade azul, confere-lhe um caráter pictórico e artesanal, diferenciando-se das tecnologias digitais contemporâneas.

A cianotipia e o blueprint configuram-se como processos fotossensíveis que possibilitam novas formas de representação do território, onde a objetividade dá lugar à subjetividade e à experimentação. Partindo da exploração da cianotipia, a série de imagens Blueprint (Figura 38), de Chen Yun Chi (1991-), explora a interseção entre memória, identidade e arquitetura, utilizando o blueprint como um meio expressivo que transcende a sua função técnica original. Acerca do seu trabalho Chen Yun Chi (n.d.) diz-nos que “ao combinar as duas abordagens, tenta apresentar uma simulação visual dupla que se assemelha à revelação de cianotípias e a plantas arquitectónicas para revelar as múltiplas realidades em imagens digitais de hoje.”⁴³

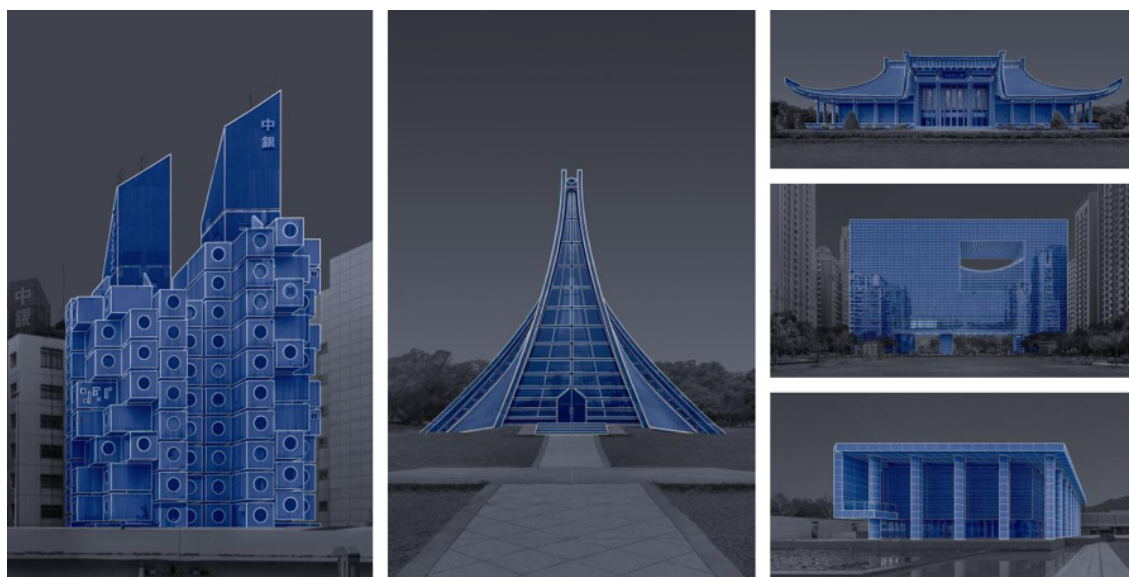


Figura 38 – Blueprint – 2020-21 / Chen Yun Chi

Fonte: <https://chenyunchi.com/>

A relação da cianotipia com a cartografia, abriu um campo de exploração visual onde mapas, memórias e imagens podem coexistir em camadas temporais e sensoriais. Da mesma forma, ao integrar a cianotipia na prática fotográfica, ampliam-se as possibilidades narrativas da imagem, permitindo que a fotografia se torne um instrumento de investigação e criação visual. Assim, ao

⁴³ Tradução autoral do original “By combining the two approaches, I attempt to present a dual visual simulation that resembles cyanotype developing and architectural blueprints to reveal the multiple realities in today’s digital images”. (CHEN YUN CHI, n.d.)

recorrer à cianotipia e ao blueprint, o objetivo não é apenas revisitar processos históricos, mas também, questionar e desafiar as conceções tradicionais de registo visual.

Sendo a impressão em cianotipia um processo que pretendo explorar com alguma regularidade, foi realizada a construção artesanal de uma unidade de exposição de luz UV (Figura 39), com o objetivo de otimizar e uniformizar a exposição das imagens. A utilização de fontes de luz natural, como o sol, apresenta variações de intensidade que podem comprometer a consistência dos resultados. Assim, recorreu-se à criação de um dispositivo controlado, permitindo uma distribuição homogénea da luz UV e uma maior previsibilidade no tempo de exposição.



Figura 39 – Unidade Artesanal de Exposição de Luz UV – 2024/ Hernâni Oliveira

A estrutura foi concebida com lâmpadas UV LED, dispostas regularmente ao longo da estrutura em madeira, de modo a garantir uma iluminação uniforme sobre o suporte sensibilizado. Esta ferramenta artesanal possibilita um controlo preciso dos parâmetros de exposição, como tempo e intensidade, assegurando maior reprodutibilidade dos resultados.

Dessa forma, a unidade construída não só melhora a qualidade das cianotipias, como também constitui uma ferramenta investigativa para o estudo das interações entre luz, emulsão fotossensível e materialidade da imagem impressa.

4.3.2 – Dioramas

O diorama é um meio expositivo que combina cenografia, ilusão ótica e narrativa visual, utilizado para representar cenas de grande impacto histórico e visual. Criado no século XIX por Louis Daguerre (1787-1851), um dos precursores da fotografia. Acerca do processo Lowry & Lowry (1998) na obra “The silver canvas: daguerreotype masterpieces” relatam o método da seguinte forma:

A conceção e execução dos Dioramas gigantes, implicavam interações complicadas de diferentes tipos de luz que incidiam sobre diversos tipos de pigmentos que cobriam ambos os lados de uma tela transparente. Tratava-se de uma rutura total com todos os métodos de pintura anteriores, e Daguerre teve de perceber que a sua imagem final surgia através de uma série de passos díspares. Esta perceção seria importante para orientar a sua investigação posterior no aperfeiçoamento do que viria a ser designado por daguerreótipo.⁴⁴ (p. 9)

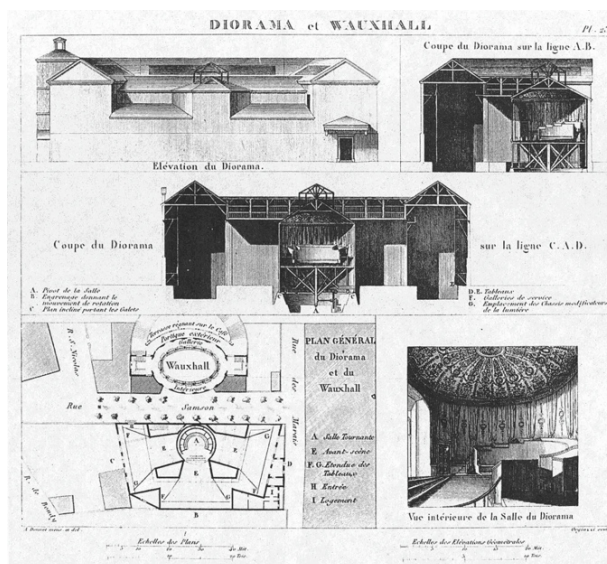


Figura 40 – Daguerre’s Diorama in Paris – 1822 / Image Source: Oettermann, Stephan. The Panorama: History of a Mass Medium. New York: Zone, 1997. Print.

Fonte: <https://miro.medium.com/>

Desta maneira, o diorama rapidamente se estabeleceu como um dispositivo de representação tridimensional, utilizado tanto em contextos científicos e museológicos como na criação artística.

⁴⁴ Tradução autoral do original “The conception and execution of the giant Dioramas involved complicated interactions of different kinds of light that played on diverse types of pigments covering both sides of a transparent screen. It was a complete break with all previous painting methods, and Daguerre had to perceive his ultimate image as coming into existence through a series of disparate steps. This perception would be important for guiding his later research in perfecting what came to be called the daguerreotype.” (Lowry & Lowry, 1998, p. 9)

A relação entre o diorama e a fotografia manifesta-se em vários aspetos: ambos partilham preocupações com a composição da imagem, a perspetiva e a iluminação, e ambos desafiam a fronteira entre realidade e representação. No campo artístico contemporâneo, esta interseção tem sido explorada através de projetos que utilizam a fotografia para documentar, reinterpretar ou desconstruir cenários, criando novas narrativas visuais. “A introdução de elementos tridimensionais e a relação de diferentes proporções entre os planos reforçam a sensação de perspetiva.” (Prada De Almeida, 2012, p. 120) Os dioramas podem ser entendidos como reconstruções de ambientes naturais ou históricos, que estão umbilicalmente ligados a museus de história natural, arqueologia e ciências. Ao longo do século XX, vários artistas compreenderam o valor destas representações e passaram a apropriar-se dos dioramas como um meio expressivo, desafiando a sua função original e explorando a sua relação com a memória, a ficção e a construção da realidade.

Um exemplo significativo a este nível, é o trabalho de Hiroshi Sugimoto (1948-), que fotografa dioramas de museus de história natural (Figura 41), conferindo-lhes uma aparência de realismo absoluto. Através do controlo da profundidade de campo e da iluminação, Sugimoto transforma os dioramas em paisagens aparentemente vivas, questionando a fronteira entre ficção e realidade. “A abertura do diafragma manteve-se constante: F 64. O indicador “F 64” corresponde à menor abertura de diafragma possível neste tipo de câmara. O resultado são imagens com muita profundidade de campo e detalhes precisos em todos os planos.” (Prada De Almeida, 2012, p. 115-116) No seu trabalho Sugimoto (n.d.) explora a ligação entre o diorama e a fotografia, sabendo que partilham a capacidade de construir realidades paralelas, onde a imagem não é um simples reflexo do mundo, mas um espaço de experimentação e acrescenta:

Fiz uma descoberta curiosa ao ver a exposição de dioramas de animais. Os animais de peluche posicionados diante de cenários pintados pareciam totalmente falsos, mas ao observar de uma forma rápida com um olho fechado, toda a perspetiva desaparecia e, de repente, pareciam muito reais. Tinha encontrado uma forma de ver o mundo como uma câmara o vê. Por mais falso que fosse o objeto, uma vez fotografado, seria tão bom como real.⁴⁵

⁴⁵ Tradução autoral do original “I made a curious discovery while looking at the exhibition of animal dioramas: the stuffed animals positioned before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peek with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real. I had found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real.” (Sugimoto, n.d.)



Figura 41 – Earliest Human Relatives– 1994 / Hiroshi Sugimoto

Fonte: <https://www.sugimotohiroshi.com>

Esta interseção entre o diorama e fotografia no campo artístico demonstra a capacidade destes meios para recriar, manipular e desafiar a realidade visual. Se, no passado, os dioramas eram utilizados para simular o real em museus e espetáculos visuais, a fotografia conferiu-lhe novos significados a espaços cenográficos construídos.

Tendo em consideração que os locais visitados – concretamente Valença – dispõem de um núcleo museológico que apresentam dioramas. Fotografá-los ajudou a reconstruir visualmente a forma e a função que a fortificação desempenhou no passado, contribuindo significativamente para a construção da abordagem projetual. Fotografar o diorama da muralha medieval (Figura 42), em particular, permitiu não só aceder a uma representação tridimensional do que existiu, mas também compreender o que ainda persiste no território atual, oferecendo uma leitura simultaneamente histórica e presente da estrutura defensiva. Estes dispositivos museográficos oferecem um suporte visual que pode enriquecer a narrativa fotográfica, permitindo não só a atribuição de novos significados às imagens produzidas, mas também a exploração de perspetivas alternativas sobre a relação entre o património histórico e a sua representação contemporânea.

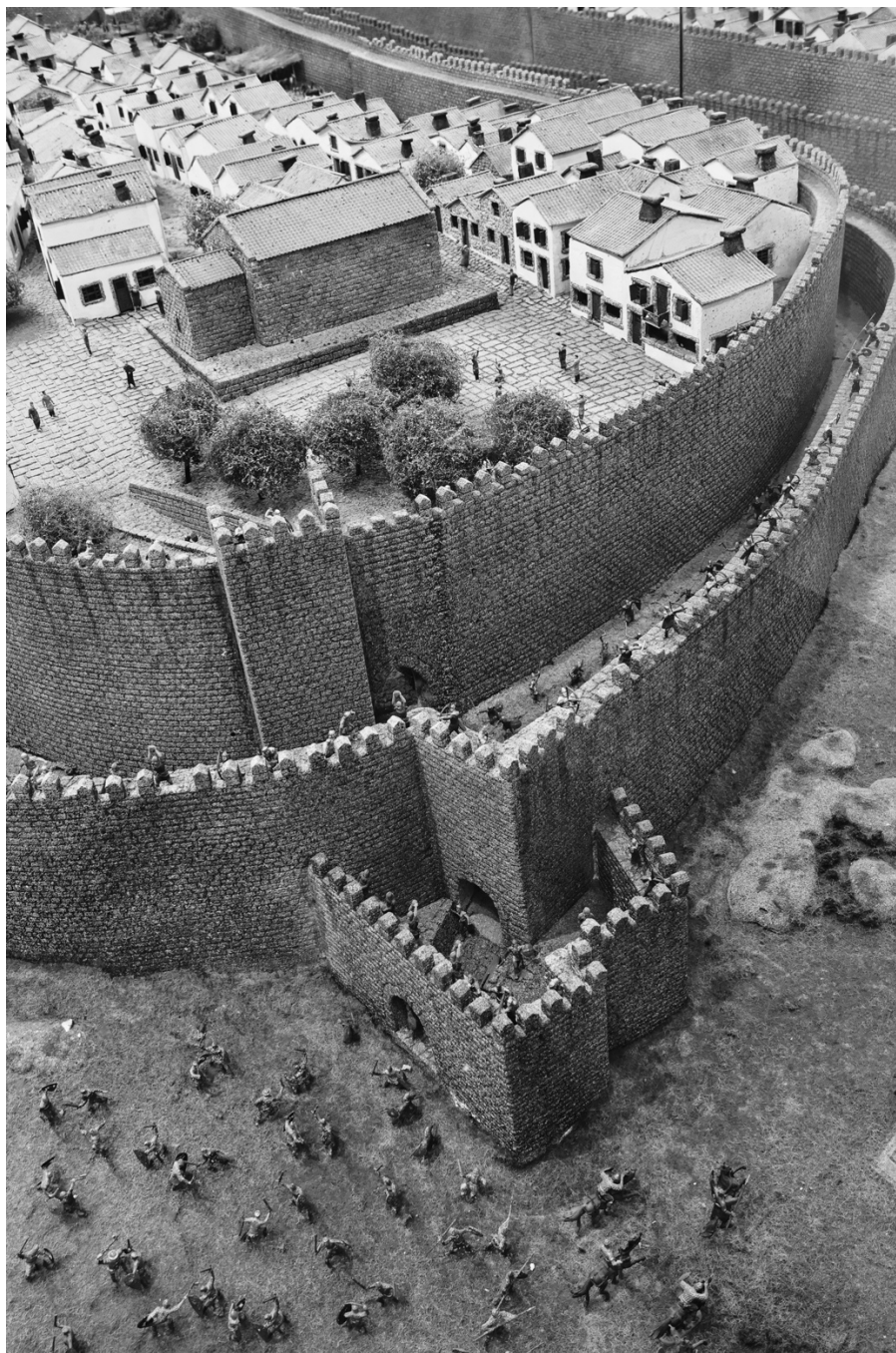


Figura 42 – Diorama da Muralha Medieval / Valença –2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

4.4 – Seleção do Equipamento

Para concretizar o projeto fotográfico, optei por equipamentos que têm em consideração as exigências técnicas do projecto a fotografar. Deste modo, selecionei a Canon EOS R6, privilegiando a utilização da objectiva grande-angular 17-35mm - f/2.8. Estes equipamentos oferecem uma óptima resposta em contextos de iluminação variável. Por outro lado, a amplitude da objectiva, bem como a sua luminosidade, tornam-se fatores particularmente relevantes na documentação de espaços históricos e interiores com condições de luz reduzidas. A elevada resolução de que dispõe – 20 megapixels- assegura-me desde logo um registo que pode ser reproduzido em grandes dimensões sem comprometer qualidade e detalhe. Paralelamente, o peso reduzido do equipamento foi igualmente considerado um critério determinante, dado que o trabalho de campo implicou longos percursos pedonais, em que a portabilidade e o conforto no manuseamento se revelaram fundamentais para garantir a eficiência e a continuidade do processo fotográfico ao longo do território.

O recurso a um tripé de rótula foi fundamental para a realização de exposições prolongadas – de 1 a 5 segundos - em locais de baixa luminosidade, assegurando a nitidez e estabilidade das imagens sem comprometer a integridade dos registos efetuados. A bolsa de transporte/multifuncional garantiu mobilidade e proteção dos equipamentos, fator determinante nas deslocações pelos cinco municípios envolvidos.

O uso de um computador portátil e do software Adobe Photoshop integrou o fluxo de trabalho digital, permitindo a edição, organização e tratamento técnico das imagens recolhidas, respeitando sempre os princípios da integridade documental e da legibilidade histórica das estruturas registadas.

A seleção de equipamentos e ferramentas revelou-se essencial não só para a eficiência técnica do processo, mas também para a construção estética e conceptual do projeto, permitindo uma abordagem fotográfica sensível às especificidades patrimoniais e espaciais do Alto Minho.

4.5 – Abordagens Conceptuais

Um projeto pode ser abordado de diferentes formas. Deste modo, as imagens fotográficas aqui exploradas através das Coexistências Transtemporais funcionam não apenas como um meio de documentação, mas como instrumento plástico e conceptual, capaz de evocar, interligar e sobrepor diferentes temporalidades. Esta articulação entre abordagens objetivas e conceptuais revelou-se essencial para materializar visualmente o diálogo entre passado, presente e a sua projeção futura, sendo que a diversidade territorial dos cinco municípios envolvidos – Melgaço, Monção, Valença, Vila Nova de Cerveira e Caminha – exigiu estratégias de exploração diversificadas.

Numa abordagem claramente conceptual, foi desenvolvida uma abordagem através de um processo que consistiu na impressão (cópia em papel de desenho de 180 g/m²) de parte das cartografias que Vilalobos realizou em 1713, que posteriormente foi submetido à técnica da cianotipia. Esta prática teve como objetivo combinar duas camadas temporais distintas – uma mais próxima da mão, do gesto gráfico e do registo direto, e outra ancorada na tradição histórica da impressão fotossensível –, promovendo sobreposição visual em que ambas as linguagens coexistem num mesmo suporte. O processo (Figura 43) faz coabitar uma imagem do século XVIII com outra dos nossos dias (imagem extraída do [Open Street Map](#) impressa em acetato), permitindo a quem a observa, analisar as mudanças que se foram operando no território ao longo de três séculos.

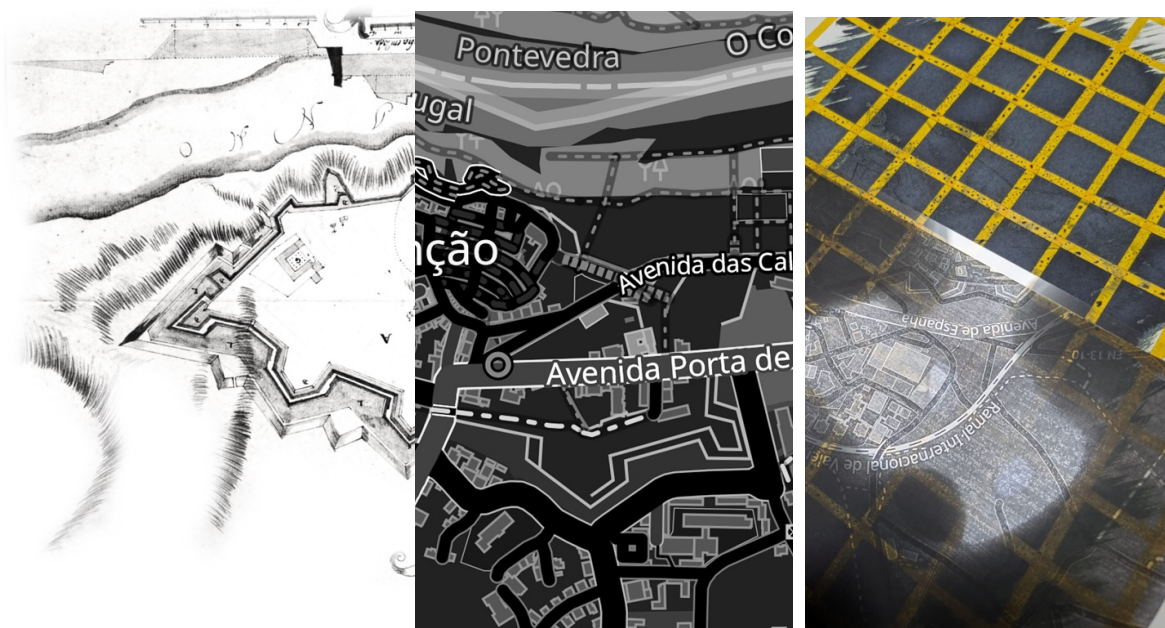


Figura 43 – Monção – 1713 / 2025

Fonte: Domínio Público/Biblioteca Nacional Digital / [Open Street Map](#)

Este método implicou uma afinação rigorosa no que respeita aos tempos de exposição à luz UV, de modo a garantir que nenhuma das camadas anulasse visualmente a outra. A sobreposição foi cuidadosamente calibrada para preservar a legibilidade das formas desenhadas e a intensidade da imagem em cianotípia, permitindo que ambas coabitem de forma equilibrada (Figura 44). A imagem não apresenta uma cronologia fixa, mas sim uma convivência entre tempos materiais, evocando a sobreposição de temporalidades e experiências históricas num só plano visual.



Figura 44 – Monção – 1713 / 2025

Fonte: Fotografias do autor

Num outro eixo do projeto, a abordagem consistiu na criação de imagens compostas por fragmentos de diferentes registos fotográficos recolhidos nos arquivos. Com esta abordagem, procuro revisitar o passado através da fragmentação do presente, a ideia surge da Inspiração no trabalho (Figura 45) Kafka in America, Tavern, 2014, de John Goto (1949-2003), em que o artista desfragmenta elementos visuais, criando uma nova composição da realidade, que desafia a linearidade temporal.



Figura 45 – Kafka in America, Tavern, 2014 / John Goto

Fonte: <http://www.johngoto.org.uk/>

Durante esta investigação, procurei fazer este exercício de fragmentação e recomposição (Figura 46), explorando a estética da ruína, do arquivo e da colagem, funcionando estes como uma metáfora visual da própria memória coletiva, que raramente se apresenta de forma ordenada e sequencial.

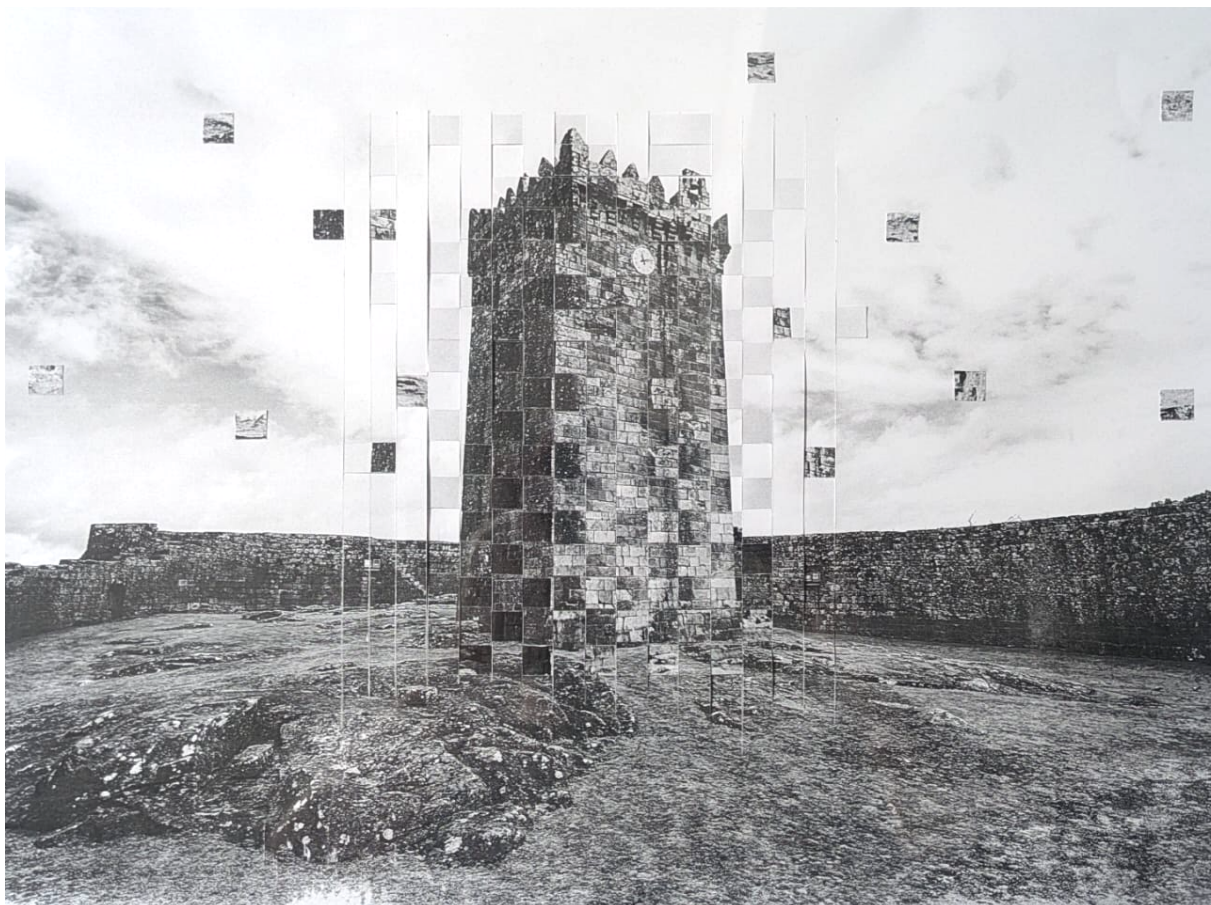


Figura 46 – Melgaço – 1950 (aprox)/ 2025

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000182 - Imagem cedida pelo Município de Melgaço / Arquivo Pessoal

O território e a paisagem são entidades mutáveis, que se alteram na consequência da ação do homem e da natureza. (...) . Em ambas contemplamos vestígios do passado que narram a história dos lugares, são traços e marcas de uma morfologia que foi desaparecendo, ou ocultada, ao ser sobreposta pelos traços contemporâneos do presente. (...) O território carregado de vestígios e leituras antigas assemelha-se a um palimpsesto. (Reis, 2018, p. 6)

Ao entrelaçar imagens díspares, esta abordagem ativa um campo de leitura onde a temporalidade é fluída e interconectada, e onde o espectador é convidado a reconstruir narrativas a partir de fragmentos.

Partindo para uma abordagem documental (ver Anexo D), a diversidade geográfica do território percorrido pelo projeto exigiu uma leitura atenta dos indícios de fratura temporal inscritos na

paisagem e nas estruturas arquitetónicas. Ao longo dos cinco municípios, procuraram-se lugares onde coabitam diferentes épocas, visíveis quer pela justaposição de estilos arquitetónicos, quer pela presença de vestígios de ruína e erosão.

Um exemplo paradigmático é o da Casa de Sidónio Pais⁴⁶ (1872-1918), em Caminha (Figura 47), onde os restos de reboco e as marcas nas paredes apontam para a presença silenciosa de um passado ilustre hoje ausente, restando apenas as impressões na matéria. Do mesmo modo, nas muralhas de várias vilas observam-se sobreposições construtivas, com a convivência entre estruturas afonsinas e setecentistas, que expõem fisicamente as camadas temporais da fortificação, funcionando como registos de ocupações, reformas e adaptações sucessivas.



Figura 47 – Casa de Sidónio Pais –2025

Fonte: Fotografia do autor

⁴⁶ Natural de Caminha, foi Presidente da República Portuguesa em 1918, num período de instabilidade política, tendo concentrado poderes executivos e presidenciais. Foi assassinado no mesmo ano.

Estes exemplos confirmam que o território em si pode ser lido como um arquivo vivo de tempos múltiplos, para Corboz (2004) “a maior parte das camadas são muito finas e incompletas. Acima de tudo, não são apenas adicionadas, mas também apagadas. Algumas camadas foram mesmo deliberadamente removidas.”⁴⁷ (p. 34) As diferentes abordagens cruzam-se com diferentes estéticas e suportes, permitindo uma reflexão visual sobre a persistência da memória e a simultaneidade de tempos históricos.

⁴⁷ Tradução autoral do original “La mayor parte de las capas son a la vez muy delgadas e incompletas en gran medida. Sobre todo, no es que únicamente se añada, también se borra. Determinados estratos incluso han sido voluntariamente suprimidos.” (Corboz, 2004, p. 34)

4.6 – Tratamento de Imagem

Dada a natureza do projeto – que articula múltiplas temporalidades, territórios distintos e abordagens visuais híbridas –, foi para mim importante estabelecer um equilíbrio entre a intervenção técnica e a preservação da integridade documental das imagens. A seleção prévia das fotografias a integrar na exposição constituiu a base para o desenvolvimento de um processo expositivo, realizado com recurso a software específico, nomeadamente Adobe Photoshop e Camera Raw, ferramentas que permitiram ajustar, integrar e reinterpretar as imagens, sem comprometer a sua qualidade ou autenticidade visual.

Uma das abordagens iniciais, passou pela sobreposição de fotografias capturadas durante as visitas de campo, com fontes visuais históricas, com especial destaque para as cartografias elaboradas por Manuel Pinto de Vilalobos (Figura 48). O processo de trabalho rigoroso passou por explorar os enquadramentos, a escala e as transparências, de modo a garantir a coerência visual entre camadas temporais distintas.



Figura 48 – Estudos de imagens sobrepostas (1)–2025

Fonte: Screenshot da edição do autor

Também é possível observar uma abordagem semelhante no estudo efetuado sobre o Revelim da Coroadá (Figura 49) em Valença -onde a fotografia atual do local foi sobreposta a um registo de arquivo que incluía edificações entretanto desaparecidas, como a Casa da Roda já demolida. A confrontação visual entre estas duas imagens permite, por um lado, reconstituir simbolicamente a paisagem que foi sendo apagada, por outro, proporciona uma leitura histórica e sobreposta dos espaços representados.

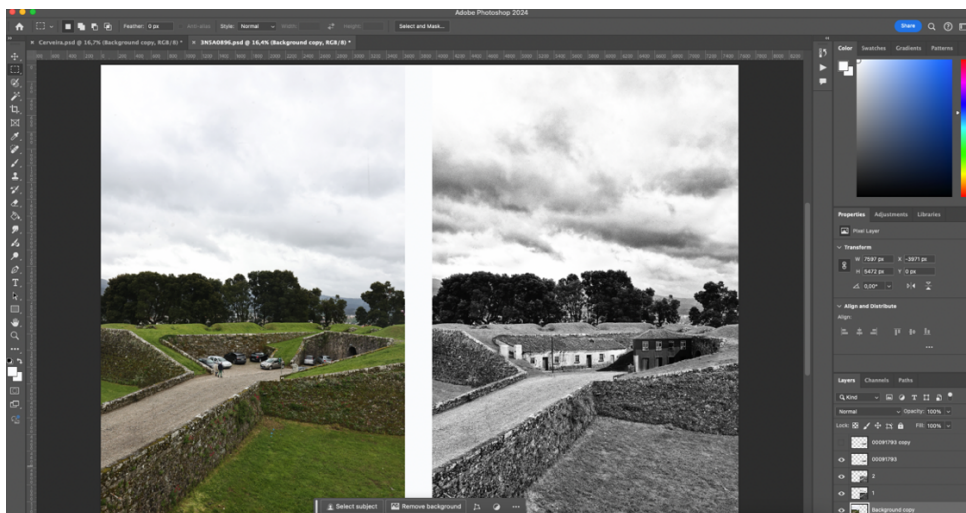


Figura 49 – Revelim da Coroadá – antes e depois /Valença – 2025

Fonte: Screenshot da edição do autor

No decurso do tratamento das imagens e da análise documental associada, procedeu-se à reconstrução digital de uma antiga Porta da Vila (Figura 50) situada no castelo de Vila Nova de Cerveira, atualmente oculta por trás da Capela da Nossa Senhora da Ajuda. Esta reconstrução virtual permitiu simular/reconstruir a camada escondida, revelando a construção primitiva que foi preservada através de uma de notável sensibilidade patrimonial para a época, que edificou sem destruir as origens da fortificação. A sobreposição cuidada entre o antigo e o novo, revela uma atitude de respeito pela memória material do território, onde as marcas do passado não foram apagadas, mas sim incorporadas na continuidade histórica da fortificação. A imagem digital resultante funciona assim, como uma interpretação visual que se aproxima do palimpsesto.

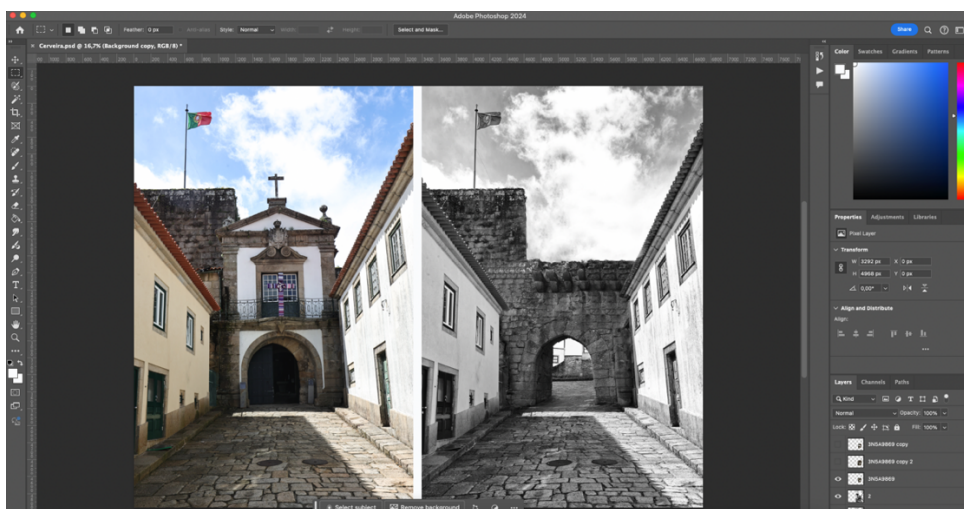


Figura 50 – Reconstrução da Porta da Vila – antes e depois / Cerveira –2025 / Edição do autor

Fonte: Screenshot da edição do autor

Outra das abordagens exploradas no tratamento de imagem, passou pela criação de paisagens híbridas, combinando registos fotográficos reais com imagens de dioramas construídos para a análise e interpretação de épocas distantes no tempo. Este método exigiu um tratamento minucioso ao nível da luz, contraste, textura e principalmente a escala, de modo a garantir a coesão estética da composição final – a imagem da reconstrução das casernas em Valença (Figura 51) só foi possível através fusão de imagens dos registos do diorama da fortaleza, recolhidos no Centro de Interpretação do Castelos e Fortalezas, bem como através da observação de registos fotográficos (Figura 52) obtidos durante as pesquisas efetuadas. A fusão destes elementos gerou composições onde a estranheza emerge da proximidade com o real. As imagens obtidas durante estes testes, oscilam entre o registo fiel da realidade e a ficção, fazendo com que passado e presente se fundam numa superfície visual que questiona simultaneamente o reconhecimento e a dúvida, levando o observador a questionar os limites entre a imagem-documento e a imagem-construída.

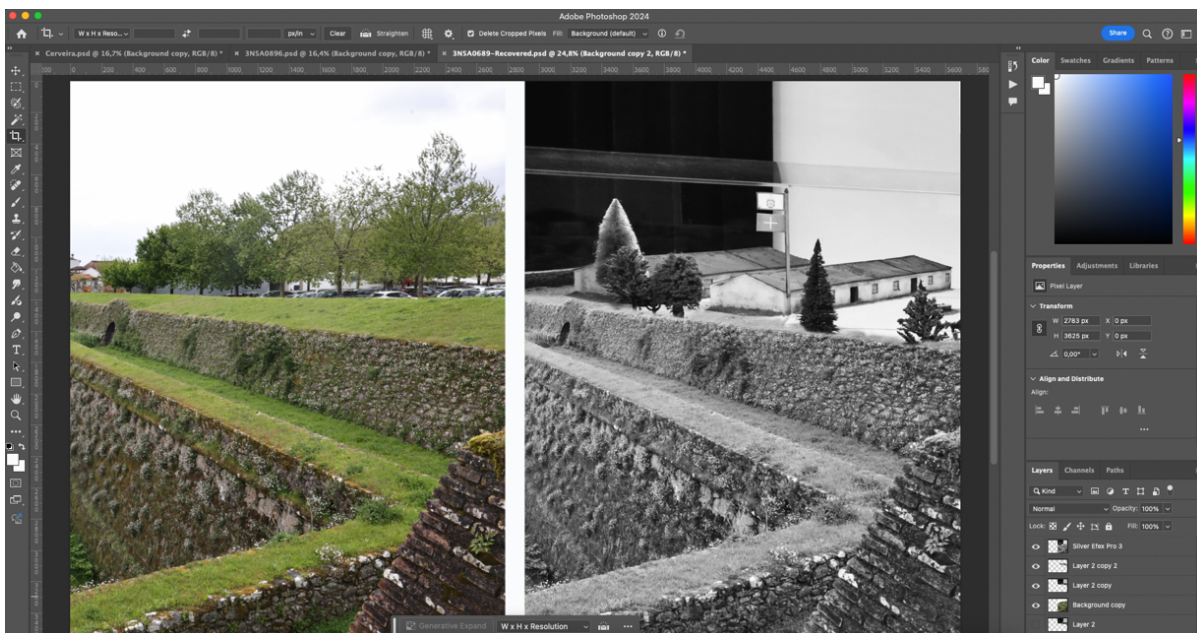


Figura 51 – Reconstrução dos casernas – Antes e depois / Valença –2025

Fonte: Screenshot da edição do autor



Figura 52 – Instrução dos recrutas na parada / Editor A. J. Gonçalves–1907

Fonte: Imagem cedida pelo Nucleo Museológico de Valença

A terceira abordagem no tratamento de imagem corresponde a uma perspectiva mais documental e arquivística, orientada para a preservação do detalhe, da nitidez e da materialidade visual. Nesta linha, foi privilegiado o uso do preto e branco (Figura 53), estratégia que, para além de conferir unidade formal ao conjunto, acentua as qualidades gráficas e texturais da fotografia, eliminando ruídos cromáticos que poderiam interferir com a leitura das estruturas ou da paisagem.



Figura 53 – Antes e depois - Exemplos da edição efetuada no tratamento das imagens–2025

Fonte: Screenshot da edição do autor



Figura 54 – Exemplos da edição efetuada no tratamento das imagens–2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

Esta opção permite valorizar os traços materiais das edificações, os contrastes de luz e sombra, e as marcas do tempo visíveis nas superfícies, contribuindo para uma leitura mais analítica e sensível do território fotografado. O preto e branco, enquanto escolha estética, reforçam também a ideia de que a imagem fotográfica pode transcender a cor para aceder a uma dimensão mais atemporal, coadunando-se com a proposta do projeto de refletir sobre coexistências e camadas históricas.

O tratamento de imagens não se limitou apenas à pós-produção técnica, constituiu uma ferramenta criativa e investigativa ao serviço da construção de uma leitura visual complexa do território. Seja através da sobreposição de documentos históricos, da composição de paisagens híbridas, ou da valorização documental das imagens a preto e branco, todas as decisões foram orientadas por uma lógica de coerência conceptual.

4.7 – Seleção de Fotografias e Decisões Curatoriais

A seleção das imagens e as decisões curatoriais tomadas ao longo do projeto Coexistências Transtemporais procuram articular de forma equilibrada a produção visual contemporânea com a documentação histórica recolhida nos arquivos. Embora grande parte da seleção esteja alicerçada nas fotografias realizadas por mim, importa destacar que a pesquisa prévia em arquivos – nomeadamente em Melgaço, Monção, Valença, Vila Nova de Cerveira e Caminha – foi essencial para orientar o olhar no terreno. Mesmo que as imagens históricas não estejam diretamente visíveis nas peças finais, o seu contributo é representado simbolicamente na forma como informaram e influenciaram a construção das imagens que recolhi. Desta forma, a curadoria foi estruturada em quatro grandes núcleos que passo a descrever.

4.7.1 – Portas das Fortificações - Narrativa Visual

O primeiro conjunto de imagens selecionadas corresponde às portas das fortificações dos cinco municípios, alguns dos quais, não por serem os elementos mais conhecidos, mas por representarem alternativas visuais menos óbvias. Esta decisão procurou criar um ritmo visual e uma narrativa simbólica em torno da ideia de entrada, de passagem entre tempos, em que algumas portas permanecem próximas do traçado original e outras integram elementos arquitetónicos mais contemporâneos. A intenção será criar uma narrativa que evidencie a continuidade e transformação destes espaços, reforçando a coexistência de diferentes épocas.



Figura 55 – Portas de Melgaço / Monção / Valença–2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 56 – Porta de Vila Nova de Cerveira / Caminha-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

4.7.2 – Registos Contemporâneos e Marcas do Tempo

Sendo a segunda opção a maior de todas, a seleção de imagens passou pela revisão do amplo conjunto de fotografias recolhidas nas visitas de campo. As mesmas partilham entre si a presença de marcas visíveis da passagem do tempo. Marcas que surgem não só, na forma de intervenções humanas recentes – como construções contemporâneas (Figura 57), redes viárias ou sinalética moderna – mas também em vestígios mais subtis, como a marca deixada pelas muralhas ou no pavimento (Figura 62). Estas imagens foram escolhidas por se afastarem do olhar turístico habitual, procurando mostrar pontos de vista menos evidentes, muitas vezes ignorados nas visitas aos locais, como o que se encontra abaixo do nosso campo de visão imediato.



Figura 57 – Seleção de imagens de Caminha #1-2025 - Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 58 – Seleção de imagens de Caminha #2-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 59 – Seleção de imagens de Vila Nova de Cerveira #1-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 60 – Seleção de imagens de Vila Nova de Cerveira #2-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 61 – Seleção de imagens de Valença #1-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 62 – Seleção de imagens de Valença #2-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 63 – Seleção de imagens de Monção #1-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 64 – Seleção de imagens de Monção#2-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 65 – Seleção de imagens de Melgaço #1-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 66 – Seleção de imagens de Melgaço #2-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

4.7.3 – Fotografia expandida

O terceiro eixo curatorial dá espaço a imagens que resultam de processos mais interventivos, seja por via digital (Figura 69) ou manual (Figura 67), numa tentativa de intervir na própria imagem, indo ao encontro de uma linguagem fotográfica expandida. Aqui, a sobreposição de fotografias históricas e contemporâneas, bem como a criação de composições fragmentadas, permitiu construir diálogos visuais entre tempos distintos. O objetivo desta abordagem é provocar estranheza e curiosidade, convidando o observador a questionar a relação entre as camadas temporais das paisagens reconstruídas.

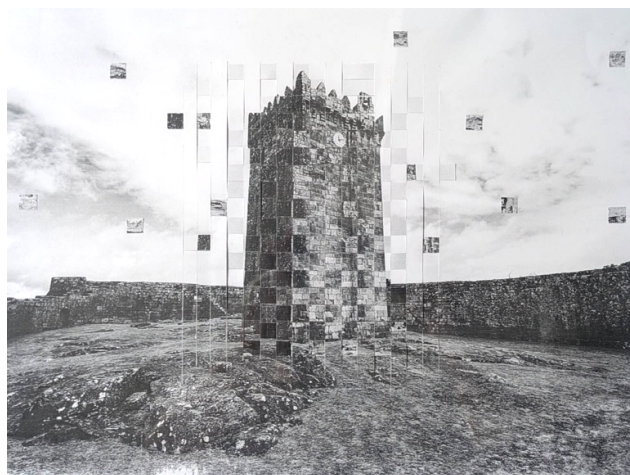


Figura 67 – Seleção de imagem de Melgaço #3-2025 -Hernâni Oliveira



Figura 68 – Seleção de imagem de Valença #3-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira



Figura 69 – Seleção de imagem de Vila Nova de Cerveira #3-2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

4.7.4 – Justaposição de Cartografias e tempos

Um quarto conjunto de imagens selecionadas apresenta uma abordagem de cruzamento direto entre o passado e o presente, através da sobreposição de fragmentos das plantas cartográficas de Manuel Pinto de Vilalobos com mapas contemporâneos extraídos da plataforma OpenStreetMap. Estes elementos foram integrados numa composição final impressa em cianotipia, fundindo a materialidade do processo histórico com a linguagem visual do presente. A justaposição de traçados antigos com as atuais malhas urbanas pretende evidenciar as permanências, desvios e transformações ocorridas no território, explorando a sobreposição de imagens onde o observador é convidado a ler o espaço como resultado de sucessivas camadas de ocupação.

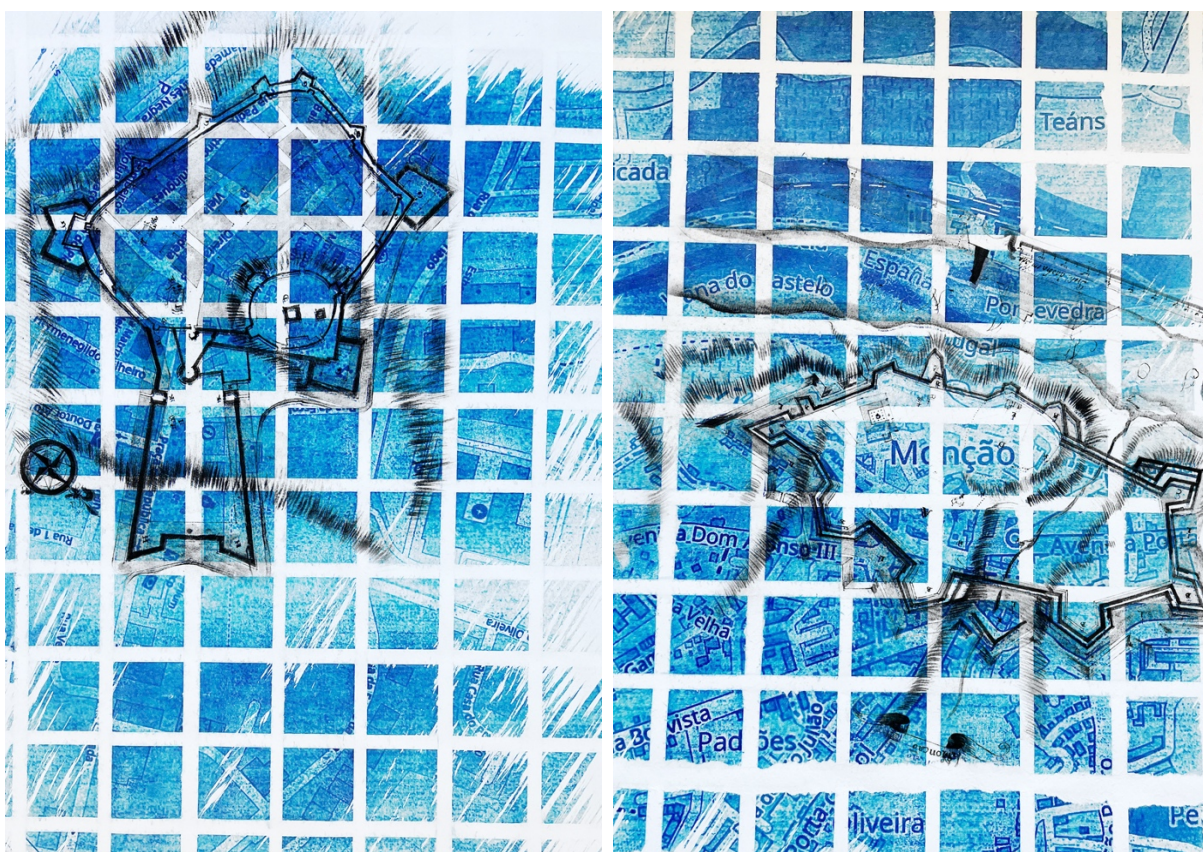


Figura 70 – Justaposição de Cartografias de Melgaço / Monção–2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

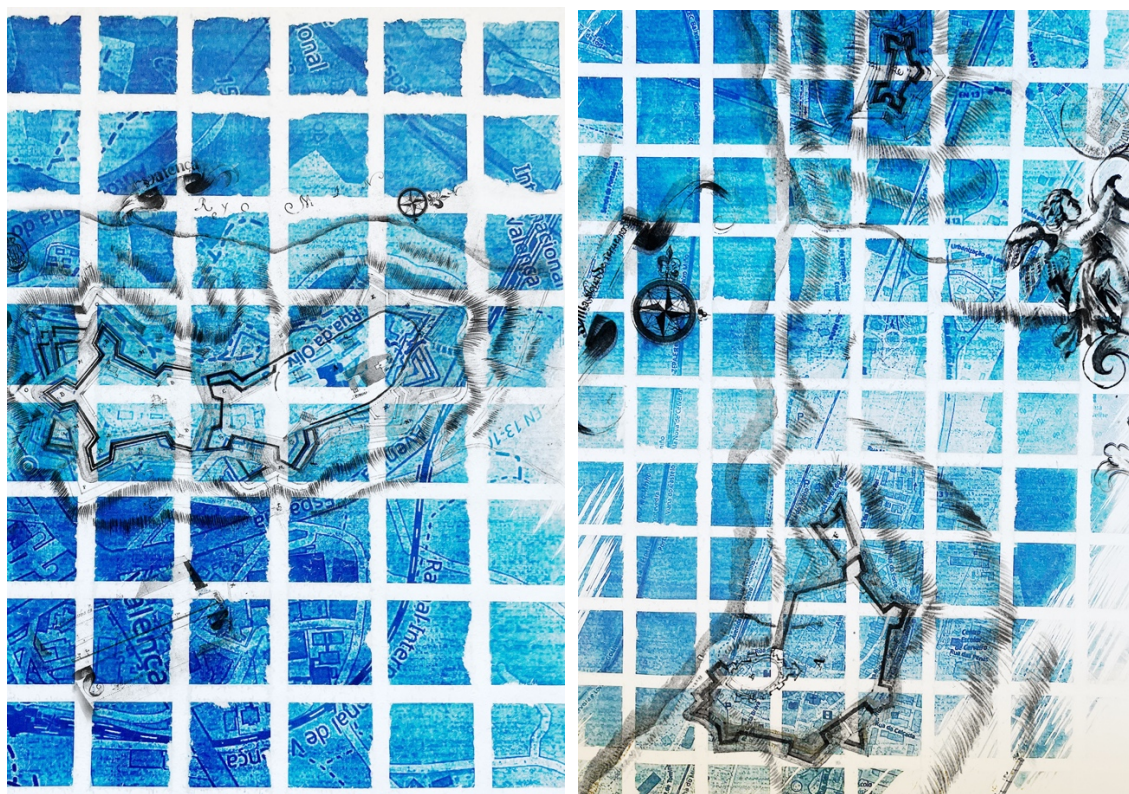


Figura 71 – Justaposição de Cartografias de Valença / Vila Nova de Cerveira–2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

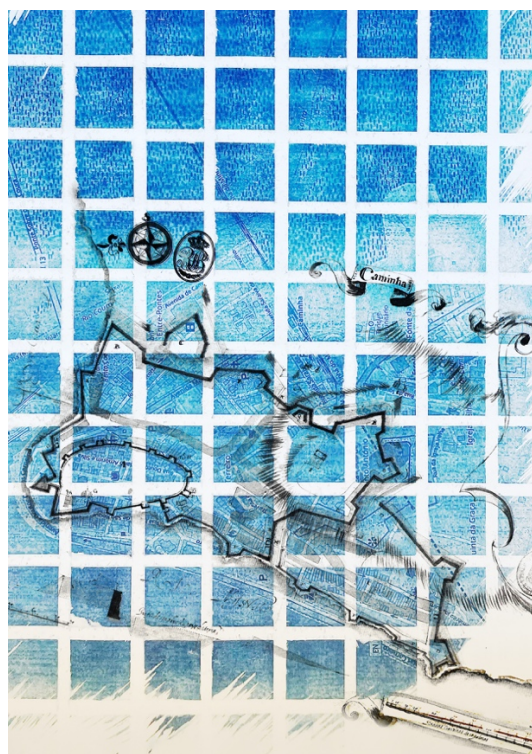


Figura 72 – Justaposição de Cartografias de Caminha–2025

Fonte: Fotografias de Hernâni Oliveira

4.8 – Organização e Planeamento da Exposição

A organização e planeamento da exposição configura uma das etapas determinantes na materialização deste projeto. A escolha do local para expor, prendeu-se com a forte ancoragem que o projeto tem com a região do Vale do Minho. Deste modo, foram estabelecidos contactos com o Município de Valença, que prontamente anuiu à proposta através da Divisão de Cultura e Turismo. O local sugerido para o efeito, foi a sala de exposições do Posto de Turismo da Cidade, que se encontra no interior da fortaleza abaluartada, espaço de inegável valor histórico e simbólico.

Apesar das paredes da sala não apresentarem grandes dimensões (Figura 73), sendo a principal de 4,90 metros e a secundária de 1,90 metros, o espaço é particularmente adequado para o fim pretendido, não só pela sua localização estratégica, mas também pelo fluxo constante de peregrinos do Caminho de Santiago e de turistas internacionais, potenciais públicos para a exposição. Além disso, o facto de o espaço se encontrar no interior da estrutura militar reforça simbolicamente a coerência com o objeto do projeto, centrado nas fortificações e estruturas defensivas da região.

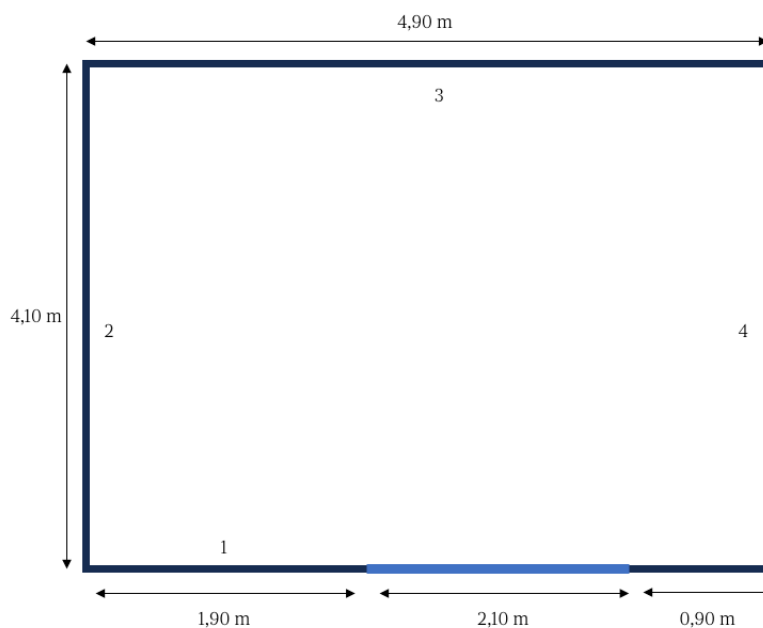


Figura 73 – Planta da sala de exposições do Porto de Turismo de Valença

Fonte: Desenho do autor

A morfologia da sala expositiva apresenta, alguns desafios técnicos visíveis através do esquema apresentado através dos seus alçados interiores (Figura 74). Por se tratar de um espaço no interior das muralhas, apresenta apenas uma entrada (assinalada a azul na Figura 73) e não

dispõe de luz solar direta. As condições de iluminação são asseguradas por quatro lâmpadas de tungsténio (luz quente) e por duas calhas de iluminação com focos multidirecionais, instaladas nas paredes laterais. Do ponto de vista material, a sala combina elementos arquitetónicos contrastantes: uma cobertura em blocos graníticos, paredes revestidas a gesso branco e as restantes revestidas por painéis verticais de madeira escura, criando um ambiente simultaneamente austero e texturado, que sugere camadas temporais sobreposta.



Figura 74 – Alçados interiores da sala de exposições

Fonte: Desenho do autor

As paredes revestidas a madeira colocaram um desafio adicional em termos visuais, pois a própria materialidade da madeira – a parede do Alçado 4, não será utilizada por não apresentar condições expositivas –, com os seus veios e tonalidades, pode competir com as imagens expostas. No entanto, essa característica pode ser interpretada como um elemento vivo da paisagem, cujas texturas orgânicas remetem para a morfologia do território visível nas cartografias históricas.

A resposta curatorial passou por organizar as imagens segundo o percurso do Rio Minho, que, para além de elemento geográfico unificador, poderá funcionar como um friso sequencial de Melgaço até Caminha, recriando o fluxo do rio como eixo visual e simbólico da exposição. Esta estratégia permitiu articular os diferentes contextos visuais dos municípios, respeitando a diversidade formal e paisagística de cada um, mas enquadrando-os numa narrativa fluída e coesa.

Outra das soluções encontradas, passa pela utilização de colunas expositivas para apresentar um conjunto de imagens combinadas, resultantes da sobreposição de desenhos de Manuel Pinto de Vilalobos com cianotipias contemporâneas. Estas composições foram colocadas deliberadamente na horizontal (Figura 75) - orientadas para Norte, tal como nas cartografias de Vilalobos - evocando a experiência de leitura de mapas antigos, permitindo ao visitante uma visão superior do território. Esta solução poderá potenciar uma leitura comparativa e

estratificada das alterações na paisagem, confrontando as configurações defensivas do passado com os registos atuais do território.

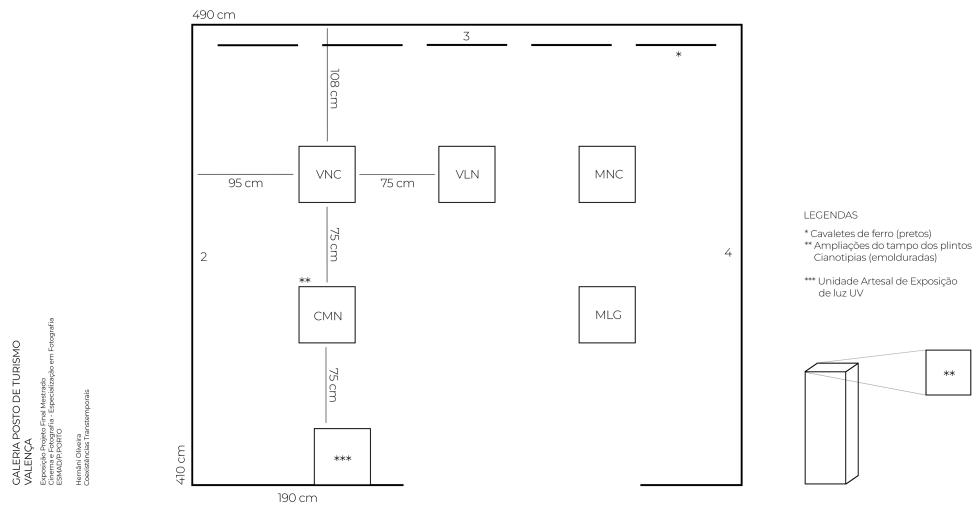


Figura 75 – Simulação das colunas expositivas

Fonte: Esquema do autor

A proposta expositiva completa (Anexo E), com simulação bidimensional da ocupação do espaço, pode ser observada na Figura 76, onde se encontram representadas as opções de disposição, iluminação e circulação pensadas para esta exposição.

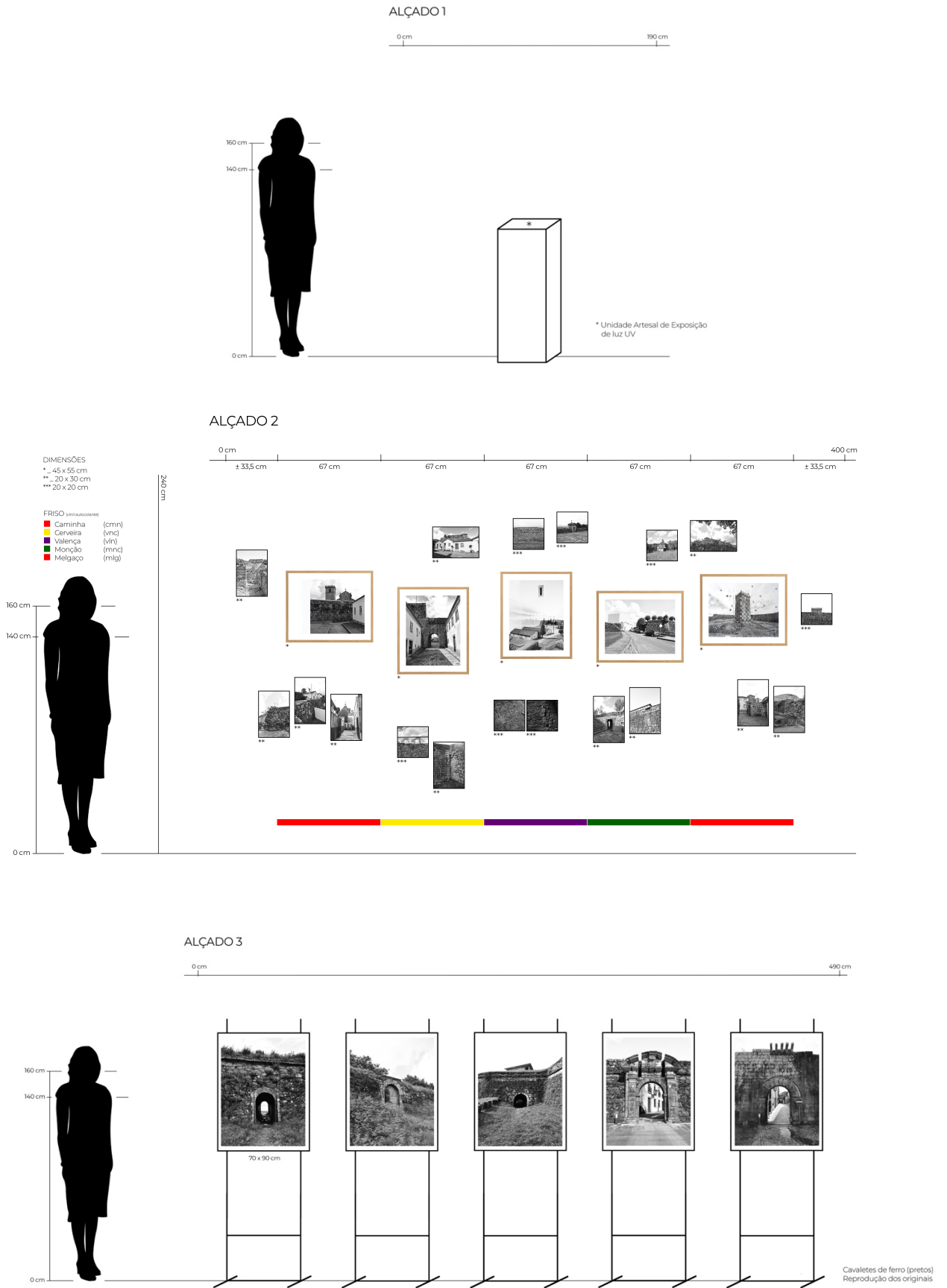


Figura 76 – Proposta de distribuição das fotografias na sala de exposições

Considerações Finais

O projeto Coexistências Transtemporais procurou desenvolver uma leitura crítica do território alto-minhoto a partir da análise das cartografias realizadas por Manuel Pinto de Vilalobos no início do século XVIII. Através da articulação entre imagem fotográfica e cartografia histórica e contemporânea – através da apropriação de imagem de plataformas como o Google Maps ou o Open Street Map- o estudo pretende refletir sobre as transformações operadas na paisagem ao longo dos séculos, destacando o modo como a obra do engenheiro-militar “foi um regulador do crescimento urbano.” (Soromenho, 1991, p.119), como também revelou um cuidado especial em construir sem destruir, respeitando e integrando estruturas anteriores nas suas propostas defensivas. Esta atitude projetual, que alia inovação e preservação, permanece pertinente no debate atual sobre património, urbanismo e memória coletiva.

Apesar da relevância do trabalho de Vilalobos, a investigação revelou uma escassa visibilidade e valorização no contexto académico e regional. Esta constatação levanta a necessidade de divulgar o seu legado junto das comunidades locais, em particular no meio escolar. Enquanto docente do ensino básico, reconheço na Artografia um forte potencial enquanto estratégia pedagógica, permitindo expandir a investigação para o contexto escolar, possibilitando aos estudantes o conhecimento sobre o território e simultaneamente dar continuidade à investigação iniciada neste projeto.

Por outro lado, considerando o depoimento de Matilde Seabra, as “comunidades intermunicipais têm que trabalhar mais em rede e não é só para a gestão de recursos hídricos ou de incêndios e reflorestação, é também para cruzamentos culturais de saberes e não trabalhar de forma minifundiária com muros e separações entre eles” (2025⁴⁸) Se o planeamento cultural, passar a ser uma prioridade para as associações e municípios, é fundamental que existam visitas de campo com estudantes, associadas ao estudo das cartografias e ao contacto direto com os locais representados, podendo assim contribuir para uma aprendizagem mais ativa e significativa. Esta ligação entre arte e investigação pode ajudar a reforçar o conhecimento da região e a criar um maior sentido de pertença nas comunidades, desenvolvendo projetos educativos mais próximos do território e da vivência dos alunos.

No que diz respeito à recolha de documentação, o projeto beneficiou de um número considerável de registos fotográficos e cartográficos que enriqueceram a leitura do território. Contudo, importa destacar as limitações observadas na organização e acessibilidade dos arquivos

⁴⁸ Transcrição de um excerto da entrevista realizada à Arquitecta Matilde Seabra - encontram-se no Anexo B

municipais, nomeadamente na área da documentação fotográfica. Estas dificuldades evidenciam a necessidade de reforçar, valorizar e preservar do património documental de cada município. Conclui-se, neste sentido, que faz falta a implementação de campanhas municipais de recolha de fotografia vernacular, sensibilizando a população para a importância de partilhar registos familiares como contributo para a construção de um arquivo coletivo e participado. Paralelamente, os fotógrafos locais poderiam assumir um papel fundamental neste processo, na medida em que muitos deles detêm acervos significativos sobre a evolução urbana, social e paisagística das suas comunidades. A ausência de profissionais especializados em imagem nos arquivos municipais poderá justificar parte destas falhas, razão pela qual se considera urgente o investimento em recursos humanos qualificados nesta área, assegurando uma resposta mais eficaz às necessidades da investigação e da preservação patrimonial.

Do ponto de vista conceptual, a exposição fotográfica resultante deste projeto propõe uma leitura aberta sobre a forma como as construções militares – castelos e fortificações – foram preservadas, transformadas ou destruídas ao longo do tempo, bem como dar a perceber “que transformações provocadas pelas sociedades humanas deixaram marcas mais fortes. Que, muitas vezes, produzem aquilo que nós pensamos ser a identidade de uma paisagem.” (Domingues, 2025⁴⁹) O objetivo não passa por emitir juízos de valor sobre as opções tomadas ao longo dos tempos, trata-se antes de convidar o público a observar, comparar e refletir.

Importa referir que este trabalho não se encerra, assume-se antes como um projeto com potencial para ser revisitado, aprofundado e alargado a outros contextos geográficos e académicos. O corpus fotográfico poderá ser objeto de novos estudos e cruzamentos, nomeadamente com outras regiões também cartografadas por Vilalobos no século XVIII, contribuindo para um mapeamento mais amplo da sua obra e da sua relação com o território.

⁴⁹ Transcrição de parte do seminário sobre Paisagens Transgênicas do Geógrafo Álvaro Domingues encontram-se no Anexo A

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta Rodríguez, J. (2011). *Retratos y Recuerdos: Ritmos y Secuencias [Valencia. Distritos]* [Universidad Politécnica de Valencia].
<https://m.riunet.upv.es/handle/10251/15549?show=full>
- Almeida, C. A. B. de. (2003). A "couraça nova" da Vila de Melgaço: resultado de uma intervenção arqueológica na Praça da República. *Portugália, Vol. 24, 2003, p. 165-201.*
- AlSalah, R. (2018). *Your father was born 100 years old, and so was the Nakba.*
<https://www.invisibleculturejournal.com/pub/your-father-was-born-100-years-old/release/1>
- Anderson, C. (2019). *Cyanotype: The blueprint in contemporary practice.* Routledge.
- Athayde, M. A. (2021). Duarte Belo e a génese do arquivo. *Universidade de Coimbra - Centro de Literatura Portuguesa.* www.duartebelo.pt
- Barthes, R. (2022). A Câmara Clara. In *Arte e Comunicação.* Edições 70.
- Bate, David. (2013). *Photography: the key concepts.* Bloomsbury.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936) (J. Aguirre, Trans.). *Ed. Taurus - Discursos Interrumpidos I.*
<https://theoryofimage.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/01/la-obra-de-arte-en-la-epoca-de-su-reproductibilidad-tecnica-1936.pdf>
- Berger, J. (2018). *Modos de Ver.* Antígona.
- Carvalho, J. A. (2014). *Arquivo e Memória: Circuitos Mnemónicos* [Universidade de Coimbra].
<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/26201>
- Charréu, L. V. (2019). CARTOGRAPHY AND ARTOGRAPHY AS LIVING METHODS OF RESEARCH IN ART AND ART EDUCATION. *Diacritica, 33(1), 87-103.*
<https://doi.org/10.21814/diacritica.298>
- CHEN YUN CHI. (n.d.). *CHEN YUN CHI.* <https://Chenyunchi.Com/Blueprint/>. Retrieved February 24, 2025, from <https://chenyunchi.com/blueprint/>
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1984). Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. In *Études théologiques et religieuses* (Issue 3). Jupiter.
- Chirrollet, J.-C. (2020). *Photographie et fractalité: photologie fractale.* L'Harmattan.
<https://liseuse.harmattan.fr/9782343211176>
- Corboz, A. (2004). El territorio como palimpsesto. *Lo Urbano En 20 Autores Contemporáneos,* 25-34.
- Coutinho, A. (2007). *IMAGENS CARTOGRÁFICAS DE PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII.* Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Dias, M. H., Garcia, J. C., Almeida, A. F., & Moreira, L. (2005). *História da Cartografia Militar (Séculos XVIII-XIX)*. Câmara Municipal de Viana do Castelo.
- Dunnagan, L. (n.d.). *Lindsey Dunnagan*. <https://www.lindseydunnagan.com>. Retrieved February 20, 2025, from <https://www.lindseydunnagan.com/mapping-the-intangible>
- Felizardo, A., & Samain, E. (2007). *A fotografia como objeto e recurso de memória: Vol. v.3, n.3*, (pp. 205–220). discursos fotográficos, Londrina, v.3, n.3,.
- Fernandes, M. G. (2002). *Urbanismo e morfologia urbana no Norte de Portugal: Viana do Castelo, Póvoa de Varzim, Guimarães, Vila Real, Chaves e Bragança: 1852/1926* [Universidade do Porto]. <http://hdl.handle.net/10216/18027>
- Ferreira, S. C. de C. (2013). *Coexistência do tempo no território: projecto de representação do Complexo Monástico de S.Miguel de Bustelo* [Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/25704>
- Fontcuberta, J. (2014). *A câmara de Pandora: A fotografi@ depois da fotografia*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Gonçalves, O. (2022). *Perímetros urbanos em territórios de baixa densidade: e-PDM nas Beiras e Serra da Estrela Engenharia Civil (3º ciclo de estudos)* [Universidade da Beira Interior]. <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/12590>
- Gutiérrez, P. J. J., & Marcos, C. L. (2019). Mapping permanence, change, data or the intangible. Urban and territorial graphic narratives in the digital era. *DISEGNARECON - Volume 12/ n. 22*. <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.22.2019.10>
- Jacinto, R. (2022). Território & Imagem – Textos de fronteira. In Jorge Gaspar (Ed.), *Território & Imagem – Textos de fronteira* (pp. 11–34). Centro de Estudos Ibéricos. www.cei.pt
- Janson, H. W. (1998). *A História da Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian,.
- Lobo, F. S. (2000, March). MONUMENTOS. *Direcção-Geral Dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. <http://www.monumentos.pt>
- Lobos, L. A. V. (2012). *RECUPERAÇÃO DA PAISAGEM PRIMITIVA DA BARRAGEM DO ALTO RABAGÃO ATRAVÉS DE FOTOGRAFIAS AÉREAS HISTÓRICAS* [Universidade de Lisboa - Faculdade de Ciências]. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/8981>
- Lowry, B., & Lowry, I. B. (1998). *The silver canvas: daguerreotype masterpieces*. The J. Paul Getty Museum. <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/0892365366.pdf>
- Lynch, K. (2014). A imagem da cidade. In *(No Title)*. Edições 70.
- Macias, S. (2021). *Duarte Darmas: do cálamo ao drone*. MultiCulti – Culturas do Mediterrâneo. <https://doi.org/491428/21>
- Martins, A. M. T., Mathias, M., de Sampayo, M. T., Beato, C., & Pinto, M. M. (2013). The Iberian border defence sites heritage: A case study. *Proceedings of the Twin Covilha International*

Conferences on Civil Engineering-Towards a Better Environment, CE 2013 and the Concrete Future, CF 2013, ce193–ce200.

Moreira, L. M. (2008). O Sistema Defensivo do Alto Minho em Finais do Século XVIII. *Cad. Vianenses*, 41.

<http://vctopac.bibliopolis.info/OPAC/documentos/VianadoCastelo/20081031112357.pdf>

Moreira, L. M. (2012). *Cartografia, Geografia e Poder: o processo de construção da imagem cartográfica de Portugal, na segunda metade do século XVIII*. Universidade do Minho.

Morgado, J. G. (2017). *Construir sobre o Palimpsesto: a importância da compreensão da arquitetura como um processo para o desenho de projeto, aplicado ao território de Alenquer* [ESCTE-IUL]. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/15724>

Nishino, S. (n.d.). *Diorama Map*. Retrieved February 11, 2025, from

https://www.christinecibert.com/wp-content/uploads/2021/02/kyotographie_sohei_nishino.pdf

Pereira, B., & Andrade, F. (2015). A VILA MEDIEVAL DE VALENÇA NO CONTEXTO DA FORTIFICAÇÃO DA FRONTEIRA DO RIO MINHO. *Férvedes - Revista de Investigación*, 8, 421–429.

Piteira, P. (2010). *A Influência da Cronofotografia na Obra de Marcel Duchamp*.

<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/12267>

Prada De Almeida, A. (2012, December). Realism and Photography: Dioramas by Hiroshi Sugimoto. *Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Ciência Da Informação Da Universidade de Brasília*, 1 nº 2, 114–133.

<https://pdfs.semanticscholar.org/f187/e754dd6fc0857b042397ac8f48f6f9bf4f8c.pdf>

Ramalho, P. (2015). AS FORTIFICAÇÕES MODERNAS DE VILA NOVA DE CERVEIRA E A SUA IMPORTÂNCIA PATRIMONIAL. *Vila Nova de Cerveira, Nº. 19 (2a época)*, 81–102.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7920063>

Reis, C. (2018). Entre margens. *Estudoprévio: Revista Do Centro de Estudos de Arquitectura, Cidade e Território Da Universidade Autónoma de Lisboa*, 1–15.

<https://doi.org/10.26619/2182-4339/13.4>

Rossi, A. (2016). *A arquitetura da cidade*. Edições 70.

<https://books.google.com.br/books?id=SF1pEAAAQBAJ&lpg=PT4&ots=2PjSKJ0uES&dq=Arquitetura%20da%20cidade%20Rossi&lr&hl=pt-PT&pg=PT3#v=onepage&q=Arquitetura%20da%20cidade%20Rossi&f=false>

Siepen, N. (2017). *Figuras virtuales de luz*. [https://wesely.org/wp-](https://wesely.org/wp-content/uploads/2019/02/Siepen_Virtuelle-Lichtgestalten_ESP.pdf)

[content/uploads/2019/02/Siepen_Virtuelle-Lichtgestalten_ESP.pdf](https://wesely.org/wp-content/uploads/2019/02/Siepen_Virtuelle-Lichtgestalten_ESP.pdf)

Sontag, Susan. (2020). *On Photography Susan Sontag*. RosettaBooks.

- Soromenho, M. C. S. (1991). *Manuel Pinto de Vilalobos: da engenharia militar à arquitectura* [FCSH: DHA - Dissertações de Mestrado]. <https://run.unl.pt/handle/10362/18443>
- Sugimoto, H. (n.d.). *Hiroshi Sugimoto*. <https://www.sugimotohiroshi.com/>. Retrieved March 4, 2025, from <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-54>
- The Archimedes Palimpsest*. (n.d.). <https://Archimedespalimpsest.Org>. Retrieved February 17, 2025, from <https://archimedespalimpsest.org>
- Wells, L. (2019). HIDDEN HISTORIES AND LANDSCAPE ENIGMAS. *Photographies*, 12(2), 177–193. <https://doi.org/10.1080/17540763.2019.1582434>
- Wells, L. (2022). *Land matters: Landscape photography, culture and identity*. Routledge.
- Wells, R. (2018). Time for mapping: cartographic temporalities. *Manchester University Press*, 116–138.

ANEXOS

Anexo A – [Seminário sobre Paisagens Transgênicas – Álvaro Domingues]

Registo de Seminário

Tema: Paisagens Transgênicas

Orador: Álvaro Domingues (Geógrafo)

Data: 7 de abril de 2025 às 10h30

Local: FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Eu estava mais interessado em perceber entre as áreas científicas que se ocupam da paisagem como objeto de estudo e os muitos significados da linguagem do mundo, no senso que o mundo soube o que é paisagem, para que é que serve, ou como muitas vezes se diz, de quem se fala quando se fala de paisagem, queria era encontrar qualquer coisa. Bom, e uma das estratégias que habitualmente nós seguimos para construir conhecimento é tentar classificar as coisas, porque se não as classificamos, o mundo ainda fica mais complicado, porque fica dividido em milhões e milhões de coisas, cada folha daquela árvore provavelmente é diferente da outra, e, portanto, a classificação ajuda-nos a agrupar as coisas, a construir sentido sobre as coisas, e a perceber que as relações que essas coisas têm com outras. E, portanto, temos de ter palavras, palavras que designam esses conceitos.



Figura 77 – Cartaz do Seminário, 2025/ Universisda do Porto

Fonte: <https://sigarra.up.pt>

Não me canso de aconselhar o livro do Michel Foucault, “As Palavras e as Coisas”, é exatamente assim que ele se chama, sobre essa questão magna que nós muitas vezes ignoramos, que é, ou que não é, não ignoramos. Não pensamos na questão, que é, nós conhecemos o mundo por palavras. E, portanto, se as palavras não existem para nominar coisas que nós observamos, ou se a mudança das coisas é tão grande que as palavras que havia para denominar essas coisas entram ali, em colapso.

Eu ainda não lembro do meu pai olhar para o telemóvel, isto já há uns anos (uns trinta anos, seguramente) nem sequer estamos a falar desta novíssima geração, destes telemóveis que falam, e ele-me a perguntar o que é que é isso. Eu disse ao pai, isto é um telefone. E ele dizendo, desculpa, mas isto não é um telefone.

Um telefone é aquilo que nós temos em casa, de rodinhas, não é? E, se não, estás a escrever, estás a receber mensagens, volta e meia reproduz umas coisas... Isto não é um telefone. Parece-lhe aquele quadro do Renne Magritte, não é? Com um cachimbo (referência ao quadro “Ceci n’est pas une Pipe”).

Isto não é um cachimbo. Pronto, isso deu-me uma conversa curiosa, aquilo ali há alguns tempos teve um eco, como outro dispositivo, que era um faxe. Agora já nem há.

Estava eu a receber umas páginas, não é? Com letras e figuras, não sei o que mais. Estava eu assim. A gente está a ver o que é que sai ali.

E tinha receio de perguntar. Perguntou. Disse assim, olha, isto que está aí, isto que está aí é o quê? Diziam, pá, então, é o colega meu? Está-me a mandar um texto? Pois, isso eu percebo....Mas como é que aparece aí? Bom, ainda era o tempo, contrariamente a essas caixas pretas, que a gente tirava a tampa do faxe e percebia algumas coisas, não é? Percebia que afinal fosse uma imagem, fossem letras, aquilo era uma sequência de pontinhos, que com uma lupa se via muito bem. E pronto, e lá foi percebendo. Até que o tempo foi evoluindo e atingiu o colapso total.

Quer dizer, nós quase não sabemos nada do que é isto. Teríamos de falar com o órgão da engenharia de sistemas para nos explicar todas as componentes, porque é que isto se chama um objeto de uso pessoal, mas ao mesmo tempo só funciona se houver satélite, uma coisa complicadíssima. E quase que temos uma relação com estes aparelhos como outras culturas e

outras civilizações tinham com objetos que são fetiches, que vivem num mundo do simbólico, do puramente mágico.

E aí é que começam os problemas sérios com as palavras, porque já não estamos a designar objetos, não estamos a designar coisas palpáveis que podemos trocar, que cada um pode conhecer de maneira semelhante à nossa, etc.

Pronto. Para apanhar caminho, eu acho que foi isso que aconteceu ao paisagem. Matou-se completamente. Vinha de uma vida muito serena e até bastante agradável. Se nós lermos, por exemplo, o legado estético do romantismo em matéria de pintura, em matéria de literatura, nas diferentes expressões artísticas, da estética do romântico, encontramos sempre na paisagem coisas maravilhosas.

As paisagens quase que funcionam como um Xanax. Acalma, e o pessoal transportam-nos para mundos reais e imaginados, normalmente remetem-nos para representações bucólicas, que vão beber a uma certa ideia de que a paisagem tratava de espaços naturais. Por acaso, foi um geógrafo, um geógrafo alemão, que andou muito pelos Andes (Chile) e pela América do Sul no final do século XVIII, não sei se ouviram falar nele, chama-se Humboldt, que pela primeira vez, tem uma obra impressionante que se chama Cosmos, que pela primeira vez anotou, não chamou paisagens, chamou-lhe tabló, quadros.

E os tabló tinham vários significados. Era um tabló, que em francês se chama tabló, aos quadros que estão numa parede, um tabló porque enquadra, da complexidade que é o real, enquadra um determinado acontecimento. E o Humboldt, contrariamente aos outros naturalistas da sua geração, uns que só sabiam de minerais e outros andavam à procura de animais, ele tinha um conhecimento, um conhecimento quase estereofónico.

Interessava-lhe as interações entre o clima, por exemplo, a ecologia, os solos, as formações vegetais, a fauna, e até determinadas relações que ele incluía entre os muitos povos que viviam nos Andes, sobretudo na parte norte dos Andes, que ele intuía acerca de como determinadas civilizações evoluíram com força de condicionalismo ou ao contrário, de questões favoráveis do chamado meio físico, ou biofísico, se quiser. E fez-se uma coisa que é muito interessante também, que eu explico pela primeira vez, que foi pegar na maior montanha dos Andes, que é o Chimborazo, e representar os vários andares da montanha, que à cota zero, às cotas baixas, ela tem umas características tipicamente tropicais, é uma floresta húmida, etc, e depois à medida

que se sobe até aos quase 6 mil metros, passamos por contextos bioclimáticos completamente distintos, até chegar às neves eternas. Portanto, Humboldt ia tentando articular este conhecimento que ligava a climatologia, a ecologia e tal, àquilo que ia havendo.

E depois, bom, ele vem da Europa, da Europa cultivada, digamos, ele veio ali, de vez em quando estava ligado a algumas opiniões do género. Era como se os artistas conhecessem os Andes, porque iriam encontrar motivos de inspiração (estou a usar a linguagem que ele usava) que nunca encontraram na Europa. Porque há plantas novas, há plantas gigantescas, há animais incríveis, há, vamos chamar ambiências, atmosféricas, luz, perspectivas, várias variações incríveis, desde o que é uma floresta densa e quase quase sem luz, para uma luz incrível.

Digamos que desenvolvia uma certa, não sei se pode chamar assim, uma certa artisticidade acerca dos tabus e fazia uns cruzamentos curiosos entre a parte da estética, com a nossa artilharia sensorial, como é que nos acercámos das coisas e, ao mesmo tempo, uma visão científica. Posso-vos dizer (por acaso eu não tinha pensado nisto?). Posso-vos dizer que foi importante, para mim foi importante, porque quando fiz o curso de geografia, a paisagem ainda era um conceito bastante claro e bastante dependentes ainda de uma certa geografia francesa de fim de século, que são os fundamentos da geografia moderna, e de um dos seus discípulos mais conhecidos que há em Portugal, que é o Orlando Ribeiro (1911-1997 - geógrafo português).

Portanto, paisagem, para um geógrafo, não tinha qualquer comunicação artística ou cósmica. Era, então, simplesmente um registo, uma marca da passagem dos humanos e das suas formações que se vão processando. De maneira que, para trabalhar com paisagem, era necessário ter uma boa formação em geografia física.

Perceber que se estivéssemos numa zona de calcários, por exemplo, ou num clima árido, as coisas são completamente diferentes. E depois, tentarmos perceber também, ao longo do tempo, às vezes um tempo muito, muito, muito longo, que transformações provocadas pelas sociedades humanas deixaram marcas mais fortes. Que, muitas vezes, produzem aquilo que nós pensamos ser a identidade de uma paisagem.

Temos o mirandês, que é assim, no Algarve, que é assado, e depois, ao mesmo tempo, construímos essas identidades. O resto são muito, muito, relativos. Também nós, construímos anticorpos, muito violentas, sobre a paisagem, que era assim, que era assado e que se estragou.

Paisagens não se estragam, não é? É como dizia o Lavoisier (1743-1794), que na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma. E uma vez ocorreu-me que se tivesse que aplicar a frase à paisagem, era um bocado parecido, só que o verbo final era o outro. Nada se cria, nada se perde, tudo se transtorna.

Se transtorna porque não raras vezes a paisagem funciona como um dispositivo de codificação. Um modo de ver.

Eu mandei esta fotografia. Já agora vou pô-la sem meus escritos. Podia ter mandado, sei lá, três mil e muitas. Mande esta porque eu tinha ainda a melgaço, que é a minha terra de nascimento.

E, como sempre, vou dar algumas voltas. Os lugares, de facto, surpreendem-nos sempre. Porque às vezes as coisas estão lá, mas nós é que não estamos.

Com disponibilidade para ver as coisas e, portanto, é aquela coisa de olhei, mas não vi. E desta vez vi. Portanto estava em Fiães (freguesia de Melgaço), e tinha ido dar umas voltinhas. Eu sempre andava aos traseiros. E o que mais me impressionou foi este cavalo.

Eu não podia estar a contar com ele. E que me olhava fixadamente. E uma coisa que me suscita muita curiosidade sempre são estas expressões daquilo que alguém chamou a natureza doméstica.

Não a natureza no sentido quase sobrenatural. Uma espécie de coisa que existe sem nós. Não...Não é essa. A natureza que nós habitamos, aquela que este cavalo, por exemplo, nós já nem sabemos sequer qual é o seu antepassado dito natural, porque são centenas de milhares de anos, ou até, quem sabe, milhões, de um processo de domesticação que fez com que este bicho, hoje em dia, seja muito diferente de outra coisa qualquer que nunca teve este contato tão próximo com os humanos e que provavelmente nos quer dizer alguma coisa. Então foi este olhar de interpelação, do jeito: - O que é que a gente aqui a fazer? E eu a pensar quem é que te pôs aí, tão bem tratado. Tu que do ponto de vista funcional, atendendo ao que era a velha agricultura nesta zona, tu que não serves para nada.... Há tempos que foste substituído por tratores e depois, quase ao mesmo tempo com a imigração, os tratores também foram substituídos e, portanto, o que se passa nesta terra... como tantas por esse Portugal fora, é quase que uma situação de suspensão.

Como se as coisas tivessem um intervalo meio estranho em que nós sabemos vagamente de onde é que as coisas vêm. Não sabemos nada. Para onde é que elas vão? E, portanto, no entretanto, estamos a gerir esta suspensão.

E essa suspensão está muito bem refletida no olhar dele (do cavalo), na sua coleguita (a cabra), que está ali. E está, sobretudo, refletida nas construções. E uma das quais conscientes do tempo.

Construções que sucessivamente se foram fazendo e, portanto, percebe-se que a construção maior que é que está atrás é uma construção de raiz, um casarão. Aproveitando o título de um livro que gosto muito, Uma Casa de Sonho. Ou seja, depois de muitas décadas de trabalho duro, algures, na Alemanha ou algures em França, não interessa, faz-se uma casa à medida dos nossos sonhos.

Vou voltar, mas não vou voltar para a miséria de onde saí. E, portanto, a casa é quase que um manifesto. Por isso, também, costuma ser sucessivo, porque os nossos desejos são sempre sucessivos.

Mas, entretanto, a vida deu muitas voltas, vieram filhos, talvez vieram netos. O que é certo é que ninguém reside aqui e ninguém nunca residiu aqui. E depois, na frente, temos várias situações de modificações.

Se dizer em estrangeiro, é upgrade. Uma coisa que se percebe que era uma corte (abrigo para o gado) e levou um projeto de casa em cima que nunca foi acabado. E uma paisagem que, à primeira vista, parece uma coisa bucólica. Depois, o pessoal começa a olhar para as casas a ficar nervoso, não entende o que a cabra e o cavalo estão ali a fazer. Depois, para quem percebe um bocadinho da agricultura, perceberá que não há ali nada que seja cultivado, ou que dê sinais disso. Porque estamos no inverno, é húmido, há muita erva espontânea e há aqui uma espécie do que o resta de uma horcas que já teve melhores tempos.

Nada porque também não há interesse, não há necessidade. Então, qualquer dos casos, se tivermos que arranjar um objetivo para a dita paisagem, lá vêm muitos do costume que é o rural, a paisagem, que estão ali animais, porque não têm sinais, signos da urbanidade profunda, blocos, ruas, automóveis, aquilo que for. E o que é facto é que esse adjetivo rural não tem nada a ver com aquilo.

Rural é uma palavra que quando fazia sentido denominava três coisas ao mesmo tempo, uma peripécia, que para ser rural a base económica tinha que ser a agricultura, a criação animal, a floresta, o que fosse.

E esse pilar económico era fundamental para perceber tudo o resto. Porque se fosse uma agricultura que não existia ali de auto-consumo ou quase de auto-subsistência, produzia-se para comer, produzia-se para garantir o mínimo da vida da família. Depois, o terceiro pilar não é a economia, é a cultura.

Portanto, o rural referia-se sempre à chamada cultura camponesa, ou seja, é uma cultura muito organizada sobre o núcleo doméstico, sobre o núcleo da família, sobre micro-organizações sociais, aldeias, por exemplo, sobre umas certas visões do mundo, a tradição, um sentido forte da religiosidade, porque estava-se sempre com receio que as coisas acontecessem, que tivesse uma trovada fora do tempo ou uma enxurrada ou uma doença que matasse o gado ou o que quer que seja. E essa visão do mundo estavam sempre emboídas de uma religiosidade profunda que a Igreja Oficial teve sempre muita dificuldade em estudar. Queriam meter lá um Deus abstrato e umas coisas e as pessoas queriam saber que explicações encontrar a quem dirigir preces ou promessas para que a vida corresse um bocadinho melhor.

Havia esse encantamento dessas culturas camponesas, e o terceiro critério é a paisagem. Porque, contrariamente a muitas agriculturas de hoje que até se fazem em armazéns e com poucos recursos tecnológicos, isto de se poder cultivar em regime hidropónico, se poder mobilizar um aparato tecnológico impressionante para produzir o que quer que seja. Aqui não é bem assim.

A água vinha por gravidade. O adubo das terras era estrume produzido dos animais. Claro que havia uns arados, umas sacholas (utensílio para trabalhar a terra), umas coisas, mas se quisermos, a artilharia técnica, os saberes técnicos tinham uns limites bastante reduzidos.

Portanto, não era possível através do conhecimento técnico ultrapassar determinados constrangimentos, como é o frio, as características do sol, a adaptação de determinadas culturas, etc. A paisagem, de alguma forma, refletia um modo, podemos dizer, de territorialização dessa sociedade e dessa economia. Se estivéssemos nos terrenos de xisto no Douro, perceberíamos o porquê dos socalcos.

Se estivéssemos aqui, numa agricultura de montanha, os socos apareceriam na mesma maneira, porque são uma forma de produzir grafias artificiais, de garantir que os terrenos não são tão inclinados, se não numa chuva de abertura abaixo, mas garantir também que não se pode organizar a rega, contando com plataformas um bocadinho inclinadas, mas não tanto que a água, em vez de regar, se escou por todo o lado. O aspecto visual da paisagem e do seu costume morfológico eram dados bastante preciosos para ajudar a descodificar as outras duas coisas. Os modos de organização da economia e as práticas culturais e o conhecimento da visão do mundo.

Começando com o primeiro pilar, como que é que se vive aqui? Pois não se vive da agricultura. Aliás, a agricultura foi a razão pela qual daqui se saiu, num tempo em que não há muito tempo, antes de recuar muito, temos o Estado Novo, Portugal continuava com uma pobreza crónica, com indicadores tenebrosos, acerca das condições de vida, dos níveis de escolaridade, de conforto, e portanto, as possibilidades de mobilidade social, de ter um horizonte, uma vida para si, para os seus filhos, não se resolvia nestes lugares. Então, a única possibilidade que havia era de emigrar.

Digo muitas vezes, é da brincadeira, mas é verdade, não gosto daquela coisa do litoral e do interior, o que digo é que, quando o interior não tinha horizonte, ia-se para o exterior. E portanto, começa a ir acelerado, uma coisa que já vinha de trás, e que nós, nas redes sociais, chamamos o processo de desruralização. Isto para não cairmos na ratoeira de que o contrário do rural é urbano, tudo o que aconteceu aqui foi o exodo rural, essas tretas esquecem.

Não sabemos o que acontece depois dessa desruralização, simplesmente as coisas podem ficar num estado de abandono total, como acontece em muitas áreas do país, ou podem ressurgir de uma forma completamente diferente daquilo que era antes. Por exemplo, o Algarve, a partir dos anos 60, teve uma passagem quase radical da pré-modernidade da economia pobre que havia no Algarve, ligada à agricultura e à pesca para o turismo. Sem passar por a causa da partida, direto.

Direto e veloz. Porque, mais uma vez, por causa do conservadorismo do regime, o regime achava que era péssimo abrir-se ao turismo e para os turistas depois fotografarem os camponeses descalços. Gostava muito das divisas, porque o turismo trouxesse, mas ao mesmo tempo havia esta posição ambivalente.

E então, sem me querer perder, rural é que ela não é. Não é rural quanto à base económica. Eu tenho até dificuldade de dizer que vivem aqui. Preferia dizer que têm um vínculo.

Imagino que alguém da família ou amigos venham passar aqueles dias em agosto ali. Mas isso não é viver, não é? Eu faço parte de um projeto lá em Melgaço que se chama: Quem Somos os que aqui estamos? Exatamente para perceber qual é o fluxo de gente que, por alguma razão, seja durante um fim de semana ou um mês, ou três meses, ou o que seja, de alguma forma está presente. Está presente e tem uma relação até chegar a coisas onde já se... há quase um desvinculamento.

Por coincidência, falava aqui há menos de um mês com uma família que está no Canadá que já não vem cá. Há tempos, mas continua religiosamente, a mandar o dinheiro para a festa, para a festa do São Lourenço. E depois faz-se imensas perguntas e pedem-me, manda-me fotografias da procissão.

E isto continua a ser um vínculo, não é? É um vínculo emocionante, é o mais importante deles todos. Mas não tem presença física. E então, não sei se já se deram conta disso, de estar numa festa, destas muitas, que passaram todas para agosto.

Porque agosto era quando as pessoas vinham passar férias, era o mês das férias. Agora, como muitos não vêm, ou vêm, mas só estão aqui quase uns cinco dias porque depois também querem ir ao Algarve, e querem ir a Lisboa, e querem ir a Santiago de Compostela e querem ir não sei mais onde... E pronto, já não é aquele ritual de passar o mês todo. E por causa dessas coisas todas, então, queria-lhe chamar à dita paisagem.

E foi. Numa conversa deste estilo, agora estou-lhe para apanhar o fio que deixei há bocado, num tal passeio onde ia um biólogo, que ele dizia assim, pronto, abriu-se aqui um problema de classificação e transformou isto num caos. Porque se os adjetivos que nós usamos para qualificar a coisa que queremos descrever, se esses adjetivos, primeiro, são muitos, ou seja, caímos numa polissemia que depois tudo pode ser tudo, e arranjam assim umas classificações que parecem muito objetivas e não servem para nada, e dizemos lá, isso é uma paisagem pós-rural.

Olha para o livro. Isso serve para aquilo. Sim, eu já sei.

Já sei que um dia foi rural no sentido em que estava a dizer, mas se é pós-rural, está bem. Não me diz nada. Ou neo-rural.

Não sei. E, portanto, é uma verdadeira crise de sentido. E é aí que entra o biólogo que diz: Tal qual nos transgênicos. Quanto à conversa que existe no campo interno da biologia entre os cientistas, eles nem falam com a mesma forma que nós falamos. Usam umas coisas esquisitíssimas, como enzimas, enzimáticas, mas não me interessa...

Olhando para o produto dessa manipulação, eu até vos posso mostrar um, que é a obra de um artista. É uma coprodução entre o Eduardo Kac (1962-), em 2000, portanto, já tem 25 anos, e é uma coelha geneticamente modificada, que tem este caráter de fosforescência. Era uma coelha albina (Figura 78).



Figura 78 – GFP Bunny, 2000 / Eduardo Kac

Fonte: <https://www.ekac.org/>

Os albinos, como sabem, não têm pigmento. Ou têm déficit de pigmento. Portanto, do ponto de vista laboratorial, não preciso explicar como, só sei que é muito comum nestas áreas, usar animais albinos para experiências.

E o que é facto é que na vida natural, na primeira, não é na doméstica nem na... Eu distingo por menos três, uma que é a tal primordial, a outra que é a tal natureza doméstica, e a outra que é sobrenatural. Isso é a natureza, muitos animais, que têm fosforescência. Sempre tiveram, desde alforrecas, até enguias, até peixes.

Portanto, é muito fácil, do ponto de vista da manipulação biológica, vou falar outra vez em brasileiro, “pegar” no troço do ADN, tentar perceber onde é que está a informação genética que produz essa característica e passá-la para uma coelha. E depois, o KAC, o Eduardo KAC, numa

exposição, creio que foi em Nova Iorque, faz disto um objeto político. É uma coisa que se faz muitas vezes no trabalho artístico, não vamos explicar isto nesta casa (referência Pa FBAUP).

E portanto, mais do que o prodígio científico e a obra de arte que foi a transformação desta coelha, o que interessava era sujeitá-la, confrontá-la com um júízo público. Os Estados americanos têm diferentes legislações sobre os transgénicos.

Ainda há pouco tempo li, que na Califórnia, não se pode comercializar um peixinho que tem imenso sucesso. Parece uma zebra fininha e meio também fosforescente, que é um peixe resultante de uma manipulação genética que, por causa da lei, proíbe a comercialização dos organismos geneticamente modificados. Na altura, em Nova Iorque, também não.

Portanto, o Eduardo Kak. conseguiu o que queria, que foi uma grandessíssima discussão, uma grandessíssima polémica acerca daquilo que se veio a chamar a bioarte, acerca dos módulos de existência, podemos chamar assim, deste animal. Foi lá, a polícia a fechar a exposição. Ele disse que aquilo que não era um coelho de laboratório, que aquilo era o seu animal doméstico.

Portanto, fazia-se fotografar com a coelha. Não sei o que é que querem, toda a gente tem os seus animais domésticos e pode andar com eles em público, etc. Eu tenho este.

Bom, depois de muita polémica, mais tribunais, mais sentenças, o que é facto é que a Alba (nome da coelha de Eduardo Kak) regressou ao seu laboratório em França e provavelmente por esta altura já não existe. Mas daqui se pode perceber que o adjetivo transgénico, que literalmente significa de género de compósita, só isso. Vamos imaginar que não sabemos mais nada, que só sabemos a filologia da palavra.

Bom, isso é o que todas as coisas, quase todas, são nós. Nós próprios, somos profundamente compósitos. E, portanto, porque raio é que as paisagens deviam ser, ou se deviam classificar em linhagens puríssimas, em que estas são assim, estas são assadas.

E, portanto, estava tudo, como dizem os espanhóis, “estava todo em sú sítio”. E isto é uma paisagem natural, isto é uma paisagem rural, e aquilo é uma paisagem urbana, e aquela é industrial, e assim por aí fora, até, enfim. Não existe tal coisa e as classificações atrapalham-nos imenso.

A primeira vez que escrevi sobre isto foi para esta revista. Chamava-se, chama-se Paisagens Transgênicas, as modos de existência da paisagem, discursos e representações. E partia, eu sou geógrafo, não sou artista, sou geógrafo-artista.

Partia desta fotografia, que eu usei exatamente numa viagem que tinha feito à Corunha, quando conheci a rapaziada desta revista. E, como tal, fiquei vidrado aqui, não é? Liderado aqui, e como tenho esta doença profissional de geógrafo, à-la a perguntar o que é que está ali. E, normalmente, coisas que nós na nossa cabeça baralhamos imenso, depois as respostas são desarmentes, são profundamente simples.

Havia alguém que tinha uma casa, que eu já tinha reparado, que tinha o resto do chão excessivamente alto, e, inicialmente, nós tínhamos aí uma oficina de eletricidade, que é o que faz a atual EDOSA. E na oficina trabalhava eu e o meu irmão, portanto, aquela história de um pequeno negócio familiar, que funciona, não precisa de um espaço maior que este, e que funciona, funcionava juntamente com uma casa, que tinha que ser alto, porque quando tal tinha que entrar um camião, para meter o que fosse lá dentro e seguir. Depois o negócio correu bem.

E havia que ampliar a fábrica, e ampliou-se para o lado. Não é a sequência, nós pensamos que existe em todo lado, não é verdade, é mentira, de que há zonas industriais, isto é uma indústria que não tem nada a ver com o espaço doméstico, que é a casa, que é outro mundo. Nós temos estas classificações na cabeça, não é? E, muitas vezes, o problema é que a realidade existe.

Ou, perdão, a realidade não existe sem estas classificações. Como se o nosso aparelho mental fosse um sistema de óculos da multiópticas. E quando nós pomos uns óculos para ver uma coisa, depois tiramos outros para ver outra, e assim sucessivamente.

E, portanto, as palavras que temos, a nossa bagagem cultural, aquilo que é o senso comum, levamos a ver as coisas, a interpolar as coisas de determinada maneira. E não é só a vê-las e a codificá-las, é também emitir juízo. Juízo estético, ou juízo próximo, ou de qualquer.

E alguém diz, normalmente usa sorriso, quando a incompreensão é grande, dizem, ah, que disparate. Por trás, uma faixa do eucaliptal imenso em que se transformou a Galiza, porque o tal processo de ruralização da Galiza foi fatal, como se diz em Espanha, “fatal”.

Já tinha sido, no século XIX, para a Argentina, para a Venezuela, para Cuba, e depois continuou, e a Galiza é a região mais pobre de Espanha. É a região dos labregos, que é a palavra que se usa para designar os camponeses. E que, em português, é uma ofensa.

Mas lá não. Terra de labregos. E, portanto, a terra de labregos, o que é que provocou? A desfuncionalização total dessa agricultura de subsistência, que levou a fenómenos extensivos de abandono, ou de ocupação, por uma produção que, embora desse pouco, que é o eucalipto, tinha, eu digo tinha, porque não venho a dizer que se continua a ter, tinha a procura garantida por parte das celulosas.

Neste momento já não é verdade sequer isso, porque a celulose está a passar para o Brasil e para outros países tropicais, onde o crescimento do eucalipto é muito mais rápido, e os fatores de produção, seja à terra, seja ao custo do trabalho, é muito mais baixo. E, portanto, vai acontecer, como acontece em Portugal, em que o eucalipto perde preço. Isto é uma coisa até bastante complicada, quando uma coisa qualquer perde a sua lógica económica.

Quando perde preço, fica por sua conta. Não compensa cortá-lo, e ele cresce, cresce, depois vem um verão excessivamente quente e arde, mas como é uma árvore que vem das ecologias do fogo, o calor ainda a estimula mais, volta a crescer, e assim sucessivamente. Chama-se um ciclo infernal, literalmente.

Lá está o eucalipto, e depois, tirando a presença poética dos pantalhos, também me disseram, “nuestro hijo le gusta mucho”, foram eles que fizeram os pantalhos, porque naquele terreno normalmente faziam nabijas, grelos e nabos, e essas coisas que a gente gosta, não é que tivesse uma lógica económica, é outra vez mais, mais uma vez, a questão sentimental de se gostar de ter as suas produções, uma paisagem que, mais uma vez, seria muito difícil de codificar com as tais classificações já feitas, mas que, afinal, não só é muito fácil de justificar, como ela própria tem uma capacidade narrativa imensa acerca daquilo que se está a passar na Galizia, a diversidade, coisas que se passam na Galizia. Muito mais radical (imagem de Vacas), que é também a Espanha, na Andaluzia. A Andaluzia tem passado, por via das alterações climáticas, tem passado por ciclos de secura incríveis, de maneira que, o que é que está a acontecer? Isto é pertíssimo de Sevilha.

As espécies são comprometidas, porque fazer a criação de gado, de gado bovino, ao ar livre, sem ser estabulado, num clima que no verão, com facilidade, chega aos 40 graus e até daí para cima, com pastagens que não existem porque é terra. Antes, quando havia fartura de água, ou melhor

dizendo, quando a água era mais barata, regava-se, e pelo menos no verão e na primavera, havia um complemento de alimentação do gado, que eram pastagens, não são pastagens espontâneas, são pastagens produzidas. E depois o gado crescia, sobretudo à base da ração, que é assim que acontece no maior parque dos casos. Agora, só a ração.

Quando estava a tirar a fotografia, (isto é uma coisa boa que tem a fotografia, é que a fotografia é muito intrusiva para quem está a observar). Eu que saltei duas cercas de arame e não sei o que mais, já estava a ser seguido, obviamente, e um senhor veio-me perguntar o que ele estava a fazer. Nós estamos a fotografar, porque esta fotografia (Figura 79) tem um, dois, três planos, e cada plano parece que não tem nada a ver, um com o outro.

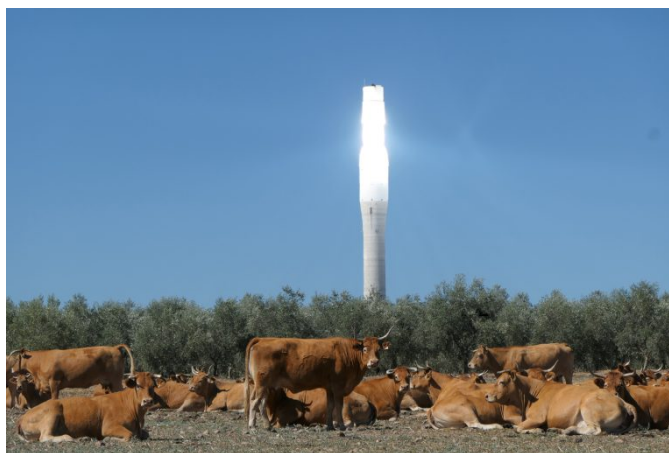


Figura 79 – Farol, sem data/ Alvaro Domingues

Fonte: <https://almanaquemag.com/>

Produz aquilo que uma vez um psicólogo me disse que era uma dissonância cognitiva, que acontece quando nós, na mesma pessoa, ou na mesma situação, não vemos um todo, mas sim um conjunto de coisas que conflituam umas pelas outras. A dissonância é a metáfora da música, que não faz um harmónico, e a dissonância cognitiva é essa sensação estranha que nós temos quando olhamos para uma coisa e achamos que está tudo fora do lugar. O senhor explicou-me das vacas, de facto, as vacas neste momento não devem estar lá, ele disse que o rebanho estava a regressar, para ir diminuindo os efetivos, porque não tinha a mínima lógica económica de poder continuar a fazer criação de gado com esta questão da secura.

Atrás resistem umas oliveiras, que eu não sei o nome técnico, mas que são muito apreciadas, não para a produção de azeite, mas sim para uma azeitona de mesa. São umas azeitonas muito

grandes que se comem em qualquer lado da Andaluzia. E ainda mais atrás está o que se vê, que é espetacular, que é uma central termossolar.

É uma tecnologia que está em evolução rapidíssima, neste momento já há uma em Marrocos que ainda é mais gigantesca que esta. Aquele pilar tem quase 180 metros, e a parte que está incandescente é um depósito que contém sais, e em baixo, por trás das oliveiras, está um círculo impressionante de espelhos que orienta, que concentra o Sol, naquele depósito que chega aos 500 graus de temperatura. E portanto, esse potencial térmico depois aciona uma central térmica.

É completamente diferente dos painéis fotovoltaicos. E algo que se diz, é uma tecnologia que está aí e que promete resultados interessantes. Pronto.

É uma paisagem tecnológica, agora que se divulgou esta denominação, eu acho que tudo é tecnológico. Os humanos começaram-se a diferenciar dos outros mamíferos exatamente por causa disso. Começaram a inventar ferramentas e coisas.

Desde pedras, paus, agulhas de osso, instrumentos, ferramentas. A tecnologia já agora é relativamente recente. Porque antes disso se chamavam de artefactos.

E a tecnologia... Tinha-se da tecnologia uma ideia de que eram objetos, podiam ser óculos, ou podiam ser um camião, qualquer coisa que servia para qualquer coisa. Depois das ferramentas vieram as máquinas e as máquinas-ferramentas. E depois das máquinas-ferramentas, os processos complicadíssimos, quase robotizados.

E depois disso, complexidades técnicas ainda maiores fazem com que, o exemplo que eu dava há bocado acerca dos telemóveis, que o uso disseminado de um pequeno objeto só funciona porque há um sistema sociotécnico que mete satélites. E depois foi-se complicando cada vez mais. E os teóricos da questão dizem que tecnologia é uma palavra que começou a ter sucesso em meados do século XIX, nos Estados Unidos.

Quando se inaugurou a ligação do Atlântico ao Pacífico por campo de ferro. E isso só era possível porque havia o telégrafo. O primeiro uso da eletricidade.

Que à velocidade da luz, literalmente, transmitia informação de São Francisco para Nova Iorque, sobre horários, sobre o movimento das composições. Sem o qual aquilo seria um caos. Atravessar

um país que é um continente com um sistema dirigido centralmente, com os mais diversos veículos, de mercadorias, de passageiros, expressos, o que quer que fosse.

E então, era preciso convocar tantas coisas que não bastava dizer isto é um comboio, é um modo de tração, é uma máquina a vapor, isto são uns carris feitos de ferro que se instalam, mas depois é preciso uma logística, de água e carvão... era muita coisa. Passou-se a dizer que era tecnologia. E o célebre MIT, o Massachusetts Institute of Technology, é a primeira escola a ter isso, essa palavra, num nome.

E portanto, já não se tratava de uma velha engenharia militar, de saber só de hidráulica, ou só de máquinas, de um jeito pequeno. Tecnologia começou a ser uma palavra englobante das mais diversas soluções. E como não podia deixar de ser, à medida que a intensidade dos sistemas sociotécnicos é maior, claro que a sua presença na paisagem e o modo em que produz a paisagem também é muito mais visível.

Esta é uma coisa mais branda, aqui ainda tudo sem tempo. Não é preciso ir buscar conceitos esquisitos, e tecnologias de ponta, não, é apenas um rebanho de ovelhas e é uma situação muito ocorrente na Galiza (Figura 80). A Galiza tem, a Espanha tem, uma legislação urbanística “muy rara” (expressão galega que designa estranheza), que não faz muita moça com as questões da construção em altura, mesmo que isso se faça em um contexto onde tal tipologia nunca existiu.



Figura 80 – Sem título, sem data/ Alvaro Domingues

Fonte: <https://sigarra.up.pt/>

Isto foi de um trabalho em que eu participei sobre o Caminho de Santiago. É uma terra que bateu o fundo em termos económicos e quase que se esvaziou, mas depois veio a moda do Caminho de Santiago. Eu estava em casa de uma pessoa que era o máximo.

Estas histórias eu conto porque elas dizem coisas. Ela tinha sido advogada durante 20 anos em Madrid. Estava farta de Madrid até às pontas, daquela revolução dos clientes e dos tribunais.

E herdou uma ruína, pode-se dizer, aqui e resolveu montar um negócio que é fazer o Caminho de Santiago para americanos. Sim, espaçosos. Então vai buscar os americanos ao aeroporto, cobra-lhes tudo, o alojamento lá em casa e depois tem uma carrinha toda artilhada, com os primeiros socorros e tudo.

Eles andam de oito a dez quilómetros por dia. E lá vão. E ao final do dia eles telefonam e ela vai lá buscá-los.

E traz-os outra vez para casa. Trata-lhes os pezinhos, os alimentos e mais. No outro dia põe-nos outra vez naquele sítio e assim sucessivamente é desse negócio que ela vive.

Ali no meio rural. E então esta terra é surpreendente. Surpreendente pelo modo como se combinam determinados modos de vida, determinadas culturas.

É muito mestiça, é muito diversificada, não tem nada a ver com aquela ideia tradicional das comunidades rurais que afinavam todas por valor, por modo de estar, por saber-se fazer, etc. Muito semelhantes. E agora não.

Não é preciso ir para a escala da grande metrópole para nós encontrarmos um mix social, cultural, económico que é em si mesmo um dos resultados que nós chamamos de globalização. É tão frequente que a própria dicotomia local-global já vai ficando um bocado sem sentido. No limite o local é apenas o lugar onde constata coisas.

Depois quando vai tentar perceber porque é que essas coisas aparecem ali vêm explicações que não cabem dentro das específicas fronteiras da proximidade. Como cá em Portugal as ovelhas e

as cabras, também na Galícia, quem tiver mais, não sei se são seis, se são oito, tem que ser possível. Da União Europeia.

Com as mais diversas justificações. Que é a pequena agricultura, que são os serviços dos ecossistemas, que é, se for o caso, acho que neste caso não é, que é a preservação determinada de raças autóctones. Há mil diferentes razões para estes bichos terem um chip na orelha e receberem x (dinheiro) por cada cabeça de gado.

Há cinco dias estava eu na Cantumbela, em Angola. E cá está um modo menos simpático e infelizmente tão frequente, que é a pobreza. E que são os modos como a globalização e a força do dinheiro.

E isso em Angola nota-se e de que maneira. Como é que isto entra dentro deste contexto. Com situações crónicas de pobreza, que nunca nenhum governo angolano quis resolver.

A maior parte do povo angolano depende de si. Não há outra hipótese. E estamos nós a orgulhos entre o Lubito e Benguela, numa das autostradas que faz parte da rede nacional.

Lá vão os sistemas sociotécnicos. Eletricidade, telecomunicações... Infelizmente, água é que não vem. E vêm estas três mulheres das lavras num esforço que não imagino. Porque lavras não há em qualquer lado. Porque ter uma lavra que produza exige ter água.

Embora não haja falta de terra, terra com características para agricultura não é assim fácil. E lá vêm elas de um dia de trabalho. Hoje, a esta hora, não sei o que é que estarão a fazer.

Porque, provavelmente, estão a vender. Estão a vender produtos agrícolas. Portanto, de agricultoras transformam-se em zungueiras, que é a palavra angolana para quem vende o que quer que seja.

Não vou dizer de plástico. Normalmente, pequenas quantidades. Porque é a economia da escassez.

Quem compra também não tem muito dinheiro. E às vezes compra para aquela refeição. Por isso, nós vemos nos mercados aqueles montinhos. Às vezes, os tomates não são mais que cinco. E depois há um saquinho de outro fruto qualquer. E há um saquinho de açúcar assim.

E percebe-se que aqui o transgénico se pode aplicar também a estas questões sociais que nós temos muita dificuldade em identificar. Há quem lhe chame o global e essas coisas. E o pós-colonial.

Eu prefiro encarar as coisas como elas são. Como elas se apresentam. E depois tentar descodificar.

Tentar descodificar porque nem sequer penso que seja uma situação pós-colonial. Aquilo que é a atitude colonialista creio que nunca foi tão grande como é, no caso de Angola, como é neste momento. E com presenças fortíssimas.

Seja da China, seja dos Estados Unidos. Aliás, a última visita do Biden (Joe Biden) foi exatamente aqui. Foi... 3 quilómetros desta fotografia.

Por causa de uma coisa que remonta ao século XIX que foi a descoberta do cobalto no Congo. E como o Congo não tem frente, não tem oceano, não é? Ou saia pelo Índico, ou saia pelo Atlântico. E há uma empresa inglesa que decide fazer a Linha de Benguela.

Que termina no Lobito. E, portanto, o interesse, obviamente, dos americanos é fazer músculo aos chineses. Que em Angola estão presentes em quase todos os sectores.

E fazer a modernização da Linha de Benguela para trazer o cobalto do... O que é que eu disse? Do Congo. E pronto. E estes mundos.

Uma destas senhoras, não sei qual delas foi, falou-me disso. Estamos com muita esperança que as coisas mudam. Porque, sabe, estive cá um presidente de um país muito poderoso.

E eu dizia-lhe, o Biden. Esse. O nosso presidente também estive.

Estive também no Congo e mais na Suazilândia. Mais não sei o que. Estamos com esperança que isto mude.

E eu sei lá se muda. As lavras que elas cultivam são de uma antiga açucareira. Se você já não tem memória disso, havia uma refinaria de açúcar em Matosinhos que se chamava Refinaria Angola.

Que pertencia aos mesmos. Ela depois foi comprada pelo grupo Espírito Santo e depois esteve na base do grupo RAR. Começou aqui.

Um desvio d'água do rio Catumbela e depois milhares de hectares de uma zona que era um mangal, que era uma zona húmida e que se transformou numa monocultura de cana. Quando depois a empresa foi nacionalizada com independência depois dali há 15 anos ou isso faliu. E depois o comité do MPLA distribuiu terras assim... ao calhas.

Tu que és do partido, ficas com 100 hectares. Tu que não és, ficas com um talhão. Tu que és daquelas aldeias ali, vai-te juntar com os teus e todos juntos ficam. Então está dividido assim. Não posso dizer que seja uma forma justa. Mas neste momento é um suporte de vida que eu não sei... É um suporte económico que eu não sei muito bem é que é muito instável.

Porque andando não aqui junto à estrada mas andando nos lugares onde estas pessoas moram e questionando cada uma delas. Então, o que é que se faz? Fazem-se as mais diversas coisas. Procura-se emprego nas fábricas.

Procura-se fazer parte da tripulação num barco de pesca dos chineses. Procura-se um emprego de ocasião que aparece não sei onde. Vai-se para a lavra.

Se se andar mais uns quilómetros para aquele lado, vai-se para a costa onde existe peixe em abundância e se faz uma indústria de salga para depois prensar e vender aos intermediários ou para os mais pobres, simplesmente faz-se carvão que é o combustível dos pobres. E, portanto, se eu quisesse meter isto, agora sem falar de paisagem, em modos de vida porque isto é tradicional e aquele é rural e aquele é urbano e aquele é pós-colonial... esquece! Temos que tentar decifrar é como quem entra num labirinto tentar decifrar como é que este puzzle como é que ele se vai organizando por exemplo, aqui a posição da organização do transporte barato das Van (carrinhas de transporte), tanto pode ser um negócio de uma família como pode ser uma autêntica máfia de gente que tem o controle da logística e da compra dos veículos não há alguém que a segunda, a terceira, a quarta não o for e depois exige do condutor que faça pelo menos x-quanzas de transporte diário e que lhe pague tanto. Portanto, as coisas que nós vemos de facto têm diferentes capas consoante a nossa possibilidade a nossa capacidade de ir aprofundando o conhecimento e ir ramificando tentando perceber como é que estas coisas se organizam e de repente categorias ou modos de pensar que arrumavam as coisas de uma determinada maneira começam-se a

bifurcar e nós ainda nem sabemos muito bem como é que isto, no fim de contas, é porque depois, em cima desta complexidade é que existe uma mobilidade do gerenciamento portanto, Angola ser um país imenso quando alguém passou a informação que alguns no Ruige ou no Quanza Norte vai aparecer não sei o que mais é muito fácil desde um mototáxi até uma coisa destas juntarem-se cinco ou seis e vamos lá ver o que é que se passa aí nesse lugar assim como é muito frequente estadias em Luanda onde a vida é muito mais dura, ainda mais dura do que aqui estar aí a ver se qualquer coisa funciona, porque se não funcionar progressa-se à base é, como diria o Zygmunt Baumann uma perfeita sociedade líquida que procura organizar-se como pode isto também é já um dos projetos a pensar no tal corredor do Lobito e cá temos nós os mundos recolhidos entre si desde a alta tecnologia, até pode ser uma base de foguetões... até estas duas que continuam ausentes na sua vidinha a tentar alimentar-se numa situação em que o clima já é de uma certa aridez .

Tenho que acabar e ouvir-vos o que eu acho que a situação a que se chegou é o inverso desta desta que diz um local para cada coisa cada coisa no seu local é exatamente o que não temos qualquer coisa pode estar em qualquer local qualquer local pode ser para cada coisa e quando pensamos que as coisas estão arrumadas no local não sei o que mais

Anexo B – [Entrevista à Arq.^a Matilde Seabra / Projeto Portas do Tempo]

Local: FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Data: 6 de junho de 2025 às 16h00

Local: Biblioteca Municipal do Porto – Jardins do palácio de Cristal

Tema central: Mediação cultural, educação artística e práticas colaborativas no contexto de Coexistências Transtemporais

HO. Como descreveria o papel da mediação cultural no projeto Portas do Tempo, tendo em conta a relação entre tempos e vozes distintas que coexistem no espaço educativo e comunitário?

De que forma o passado e o presente se cruzaram neste projeto?

MS: Bom, as Portas do Tempo foi um trabalho que é financiado por uma comunidade intermunicipal que parece que, v em que tudo funciona bem, porque tens municípios a trabalhar em rede, tens duas estruturas ligadas ao teatro, uma mais território, outra mais institucional, mas do Teatro Noroeste e das Comédias do Minho, a fazerem uma espécie de direção artística. Nós respondemos sobretudo ao pedido das Comédias do Minho e depois dividimos o território e o Teatro Noroeste, porque já tinha um trabalho mais forte nesta ideia do Noroeste Peninsular, uma série de comunidades com quem as trabalhava e, portanto, nós aí pouco trabalhamos.

As Portas do Tempo também estavam organizadas nesta relação do passado para o presente, que é desde o megalítico até ao futuro contemporâneo, de Caminha à Cerveira. A cada território nós íamos encontrando um lugar, uma comunidade, uma associação diferente e pouco espaço educativo no sentido pedagógico ou de relação com o público escolar. Não foi o nosso público e, portanto, o que eram as vozes distintas que coexistem, não havia muita voz do educativo.

De vez em quando podia uma professora juntar-se a nós, mas depois não havia estudantes que se juntavam e, portanto, não houve essa coexistência. Onde é que nós podemos falar de ideia de um espaço educativo que eu diria mais académico e universitário? Foi que para cada Porta do Tempo nós quisemos convidar especialistas e esses especialistas eram da Academia. Portanto, considerado espaço educativo como Academia, que às vezes tem fortes distinções, aí coexistiu,

porque havia sempre uma voz do especialista que era convocado para fazer o mesmo entrançar do percurso performativo.

Portanto, também retirá-los desta zona de conforto da Academia acho que foi muito interessante. A mediação cultural funcionava muito com o sucesso de visitantes que advinha da melhor ou pior comunicação, de um município que já está mais imbuído em hábitos cotidianos do cultural e, portanto, a mediação ficava muito concentrada sobre o que era o processo e o método para chegar ao percurso performativo e não uma mediação cultural de irmos às escolas, falarmos do projeto, etc. Portanto, aí ficou fechado.

HO. Que estratégias utilizaram para envolver as comunidades locais e educativas no processo criativo?

Em que medida essas estratégias promoveram uma experiência de coexistência entre gerações, memórias e perspetivas distintas?

MS: Então, cada município foi o processo muito diferente. Havia sítios em que nós já tínhamos comunidades existentes, bem habituadas a trabalhar com artistas, com pensadores, a fazer assembleias, a discutir os seus próprios futuros e expectativas. Havia outras que nem sequer existiam e, às vezes, em desespero, foi difícil montar. Houve casos em que os presidentes de Câmara quase opinavam na totalidade o que é que achavam que devia ser o nosso percurso e mudavam datas para ser no dia da feira e do gado, para outras com festividades que não nos interessavam muito.

Portanto, cada comunidade local, desde política a associativista, foi diferente. Depois, como nós também fomos dividindo isto na criação artística, com a Onda Amarela e com a Talkie Walkie, também depois criávamos e envolvíamos as estratégias de forma diferente. Se a Onda Amarela, por exemplo, trabalha muito a construção das orquestras de comunidade, os cancioneros, as vozes, etc., nós estávamos mais na disciplina da arquitetura, mais do património.

O Raul (referência ao historiador que desenvolveu a investigação do projeto), e se calhar a pessoa que participou em todas, e quer que no processo de investigação, em diálogo com o processo criativo.

HO. Como é que os participantes – alunos, professores, moradores – reagiram à proposta artística?

Houve algum momento em que sentiu que se criava um diálogo entre tempos diferentes, uma espécie de "transtemporalidade" nas respostas e criações?

MS: Sim, eu acho que de uma forma simples e clara, essa mensagem foi muito vivida logo quando se experimentava o percurso performativo. Portanto, quem assistia percebia logo que havia essa transtemporalidade, um cruzamento entre o passado e a contemporaneidade, e isso percebia-se porque ou introduzíamos cantares contemporâneos, ou porque trazíamos o Álvaro Domingues, que é um académico de um pensamento muito contemporâneo, ou porque depois fazíamos uma série de atividades de mediação que levantavam questões sobre aquele lugar no tempo atual, e portanto não estávamos sempre numa espécie de tornar património tudo o que fazíamos, e solene, esta coisa da monumentalização do lugar onde estávamos. Portanto, nesse aspecto eu acho que houve mesmo um diálogo com tempos diferentes. Como a comunidade reagia à proposta também foi sempre muito diferente.

Por exemplo, no caso, de Monção, do Castro, foi muito interessante ter uns jovens que estavam ligados à comunidade de teatro, e eu acho que as Comédias do Domingo têm já uma rede muito interessante estabelecida, e nós convidamos uma artista portuguesa iraniana para, em farinha e carvão, reproduzir um bocado os círculos da arquitetura castreja, que o arqueólogo nos explicava em loco. Portanto, de repente o que estava era um arqueólogo a falar de uma coisa com quase 15 mil anos de história, e uma artista contemporânea a trazer esse corpo contemporâneo para a performance. E se havia, neste caso, jovens que por acaso ainda estavam em idade escolar e estudaram, que aderiram logo, e os moradores também perceberam logo a linha gráfica daqueles círculos da arquitetura castreja, de coisas que ainda estão até por destapar ou estão tapadas para se manterem protegidas, eu acho que não houve nenhum caso em que nós tivéssemos sentido ah, isto não tem jeito nenhum, porque é gozar com ou património.

Não, acho que nunca aconteceu isto. O que eu sinto é que, se calhar, os professores poderiam ter feito uma boa mediação nesse sentido, depois de nós fazermos o percurso ao longo do projeto, e não trabalhamos assim muito diretamente com professores, acho que foi mais com as pessoas que trabalhavam nos museus, nestes castros. Podia ter sido alargado à comunidade educativa.

Sim, mas acho que o diálogo entre os tempos diferentes funcionou sempre muitíssimo bem. A memória oral também, ou seja, o projeto vive muito também das músicas, das cantigas e por aí

fora, portanto nota-se que é um dos elementos centrais do projeto também. Que a aprendizagem se retira, ou seja, também do som como ferramenta de mediação entre tempos diferentes.

HO. A memória oral e o som são os materiais centrais deste projeto. Que aprendizagens retira da utilização do som como ferramenta de mediação entre diferentes tempos e gerações?

MS: Sim, e eu até nem separo o oral, o som e o corpo, como era um percurso performativo, havia muita experiência estética a partir da caminhada. Não era uma coisa flat, não era uma coisa só de imagens, e portanto, se havia oralidade e se havia som, também havia o corpo, o corpo da caminhada ou o corpo da performance. Por exemplo, há casos muito interessantes, nos Arcos de Valdevez, trabalhou-se com aquelas escolas de dança que fazem muito danças das coreografias e das danças contemporâneas, embora algumas das meninas tivessem estudado ballet, e de repente estamos a falar do barroco e estamos com o Miguel Ramos, que é um prodígio de composição de música, que tanto foi buscar sons da composição barroca, como os trouxe para um contexto contemporâneo.

Portanto, as meninas tinham uma escola de ballet no sentido clássico, que depois estavam na expressão do som e do corpo com movimentos de um ballet clássico, mas num projeto contemporâneo, que induziu ao barroco. E depois, na oralidade e na memória oral, tinha-se um historiador super clássico e académico a falar das igrejas barrocas e do barroco também como declínio no percurso de cidade. Portanto, a oralidade e o som foram materiais centrais do projeto, mas o corpo e a caminhada também. E isso era o que fazia a mediação depois, entre o tempo e as gerações.

HO. Em termos pedagógicos, que potencialidades vê neste tipo de projeto para ser replicado noutras escolas ou contextos?

Considera que a abordagem transtemporal pode ser um recurso para reforçar a identidade local e o sentido de pertença?

De que forma esta articulação pode permitir a sobreposição de tempos e vozes no espaço educativo?

MS: Sim, a experiência é o que nos diz, e isso acho que é às vezes a realidade ou não mais dura da vida do professor, ser colocado em sítios em que se os professores, num ano ou dois anos em que estão colocados num sítio, estivessem mais ligados às associações locais, se calhar até eles próprios, não sendo da terra, ficariam com sentidos de pertença e depois até poderiam ser mais próximos dos estudantes ao falar das cidades onde estão, mesmo que por pouco tempo.

As associações com as quais nós trabalhamos, o que sentimos é que não havia tantos professores no ativo, mas havia muitos professores reformados e que nos falaram de tempos difíceis, em que havia falta de liberdade, em que eles já faziam um trabalho, apelaram a uma série de lutas e de causas. E esta construção em conjunto com a comunidade, às vezes eles até comentavam porquê é que eu não fiz isto quando era professor, porquê é que eu não soube disto quando eu era professor. Portanto, que isto sirva para um outro tipo de relação de mútua aprendizagem, quando vais jovem parar uma associação e terás pessoas mais velhas também prontas para ensinar e prontas para aprender, acho que não tem que ser na figura do professor.

Mas nós, enquanto Talkie Walkie e Onda Amarela e muito com Raul e outras pessoas com quem temos trabalhado e feito projetos de comunidade, achamos sempre que fazemos projetos que se um grupo de agentes turísticos, de agentes locais ou de professores, até de escolas de turismo, quisessem replicar, visitar, eu acho que com duas ou três formações, dois ou três encontros, debates, eu acho que seria muito interessante visitar estes projetos.

HO. Que papel teve o trabalho com a equipa da ondamarela e com o Raul Pereira no desenvolvimento do projeto?

Como se construiu a coautoria e como contribuíram para a pluralidade de tempos e olhares que o projeto invoca?

MS: Sim, eu acho que invoca muito a pluralidade e a transdisciplinaridade. Estas tais camadas do tempo com que nós olhamos para as coisas, se nós lhes retirarmos o lado ruína, o lado monumental, mas se pusermos pessoas, escalas, pusermos diferentes formas de lermos aqueles monumentos com uma perspectiva contemporânea, com uma perspectiva historicista, com uma perspectiva popular ou de construção, nós temos sempre essa pluralidade. Portanto, se a Onda Amarela nos chamava a atenção para os sons, nós chamávamos a atenção para as escalas, o Raul chamava a atenção ao rigor, mas eu acho que o que foi muito importante deste trabalho em coautoria e de uma equipa é que tínhamos todos uma vontade muito contemporânea, portanto, nada era para sacralizar, tornar solene, fazer representações históricas, era mesmo, e acho que o Raul é mesmo um historiador que sabe ler a história e as linhas do tempo, muito sempre numa perspectiva contemporânea, onde estão coisas mal ditas, onde não se deve dizer assim, e eu acho que ele é muito contemporâneo. E a Onda Amarela, também nesse sentido, tanto respeitava os instrumentos populares, locais, com séculos a

passagem da música de geração em geração pela oralidade, nós também pela arquitetura e pelo património, mas fomos muito capazes de romper com algumas coisas já pré-estabelecidas para vermos todos estes monumentos e as portas do tempo de uma forma contemporânea.

HO. O que gostaria que ficasse das Portas do Tempo – não só como registo, mas como experiência vivida e transmissível a outras gerações?

MS: Sim, eu acho que as comunidades intermunicipais têm que trabalhar mais em rede e não é só para a gestão de recursos hídricos ou de incêndios e reflorestação, é também para cruzamentos culturais de saberes e não trabalhar de forma minifundiária com muros e separações entre eles. E, portanto, gostaria que ficasse das portas do tempo, esta informalidade com que Melgaço vai a Monção, Monção vai a Cerveira e se calhar pensar que do futuro as portas estão sempre abertas e eles até trocam contactos e de repente uma obra de Cerveira pode estar no meio de um castro em Monção e para e fora, ou uma peça das Comédias do Domingo pode estar num teatro em Viena.

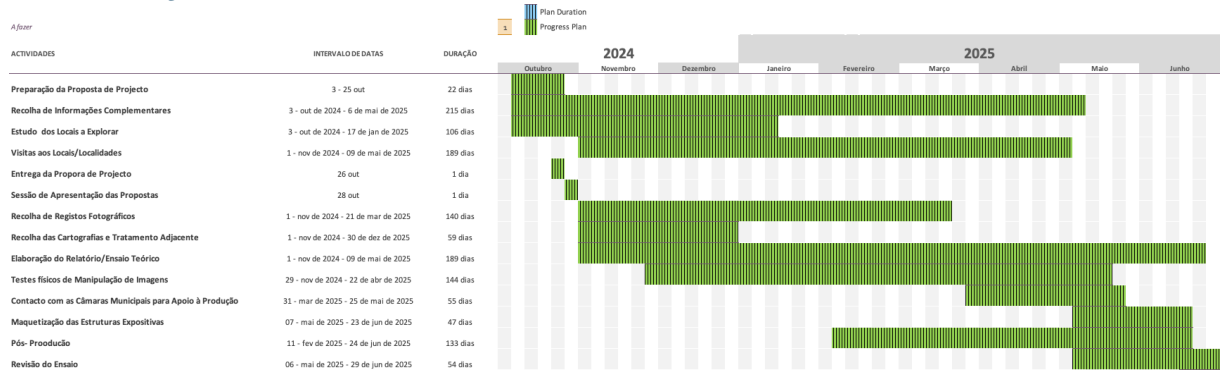
E, para isso, nós não precisamos estar aqui. Acho que os vídeos foram uma coisa fundamental quando a Onda Amarela chamou a atenção à Talkie Walkie e temos que registar isto. E registamos com o realizador que gostamos muito, que é o Vasco Mendes, que tem um trabalho incrível. Ele foi um companheiro de rute para nós muito importante. O que é que eu gostaria que ficasse? É o que está a ficar agora, que é que tu estás a investigar isto, alguém te fala do projeto, ou eu também falo do projeto, e de repente saís de uma metodologia de mestrado e vens partilhar comigo e vens-me ouvir e pensar que, muitas vezes, estes projetos de comunidade ficam com registos e filmes muito bonitos e fotografias incríveis em belíssimos sites, mas é mesmo preciso que sejam estudados. E, muitas vezes, quem está na criação e no trabalho com a comunidade não tem tempo para a reflexão, não tem tempo para a investigação.

E, por exemplo, acho que a Academia podia ter muito mais relatores nestes lugares de observação, questionar os professores e as comunidades que participaram e pensar que, não sei quantos anos depois... já nem sei, dez anos depois... tu estás aqui a fazer um levantamento disto, é sinal de que teve impacto, que não é só um registo vídeo incrível. Se calhar, o que é que seria tu ires agora entrevistar as pessoas envolvidas com Valença, com o coro... em que uma das senhoras, no final me disse esta experiência mudou a minha vida. Será que realmente mudou ou ficou cristalizada no tempo? E, portanto, eu acho que o que tu estás a fazer hoje é um bocadinho

aquilo que eu começo a ver, que começo a ver investigadores que também são mais plurais e transdisciplinares a pensar o que pode ser este monumento, através da fotografia, dos tempos, etc. E, de repente, deparam-se com uma proposta de um percurso formativo e vêm a saber mais sobre ela.

Anexo C – Cronograma de Trabalho

Calendarização



Anexo D – Imagens dos Arquivos

- Melgaço

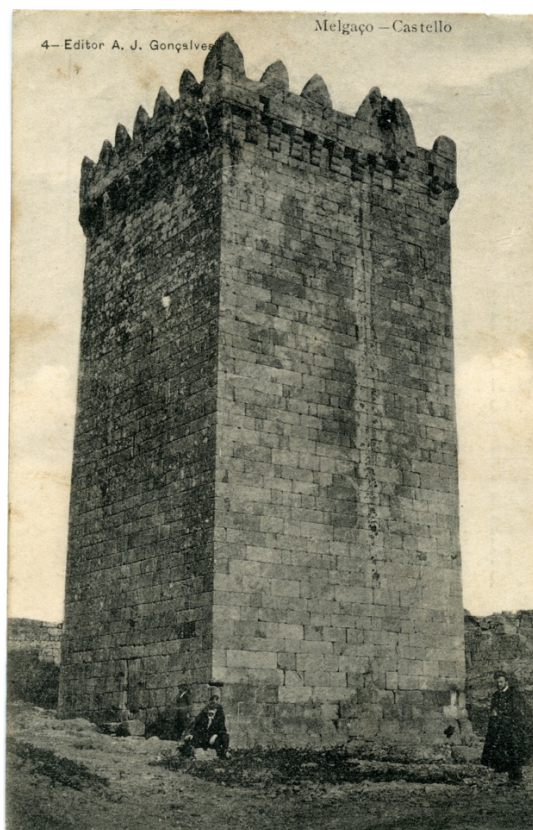


Figura 81 – Melgaço - Castelo / 1905 /Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000081- Imagem cedida pelo Município de Melgaço



Figura 82 – Melgaço – Antiga entrada da Vila 192? /Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/0000143- Imagem cedida pelo Município de Melgaço



Figura 83 – Melgaço- Castelo / 1907 / Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000187- Imagem cedida pelo Município de Melgaço



Figura 84– Melgaço- Torre de Menagem / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor



Figura 85 – Melgaço- Muralha doCastelo / 1905 /Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000080- Imagem cedida pelo Município de Melgaço



Figura 86 – Melgaço- arco da muralha / 1940 /Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000144- Imagem cedida pelo Município de Melgaço



Figura 87 – Melgaço- Praça do Comércio / 1908 /Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000194- Imagem cedida pelo Município de Melgaço



Figura 88 – Melgaço- Muralhas / 195? /Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000149- Imagem cedida pelo Município de Melgaço



Figura 89 – Melgaço- Rua da Calçada / 1908 /Autor Desconhecido

Fonte: PT/MMLG/CPTOM/000193- Imagem cedida pelo Município de Melgaço

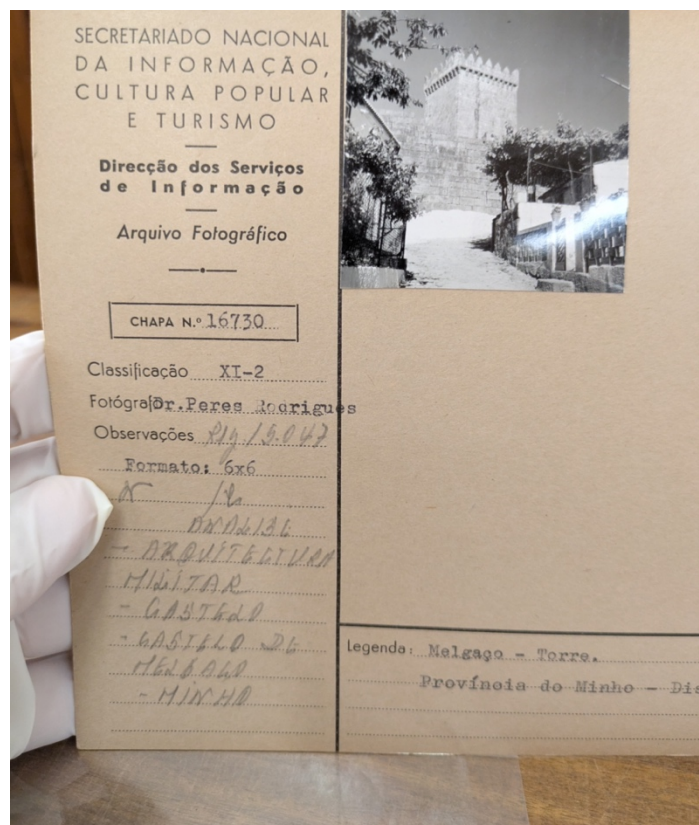


Figura 90 – Melgaço- Rua do Castelo / Sem data /Autor Desconhecido

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

- Monção

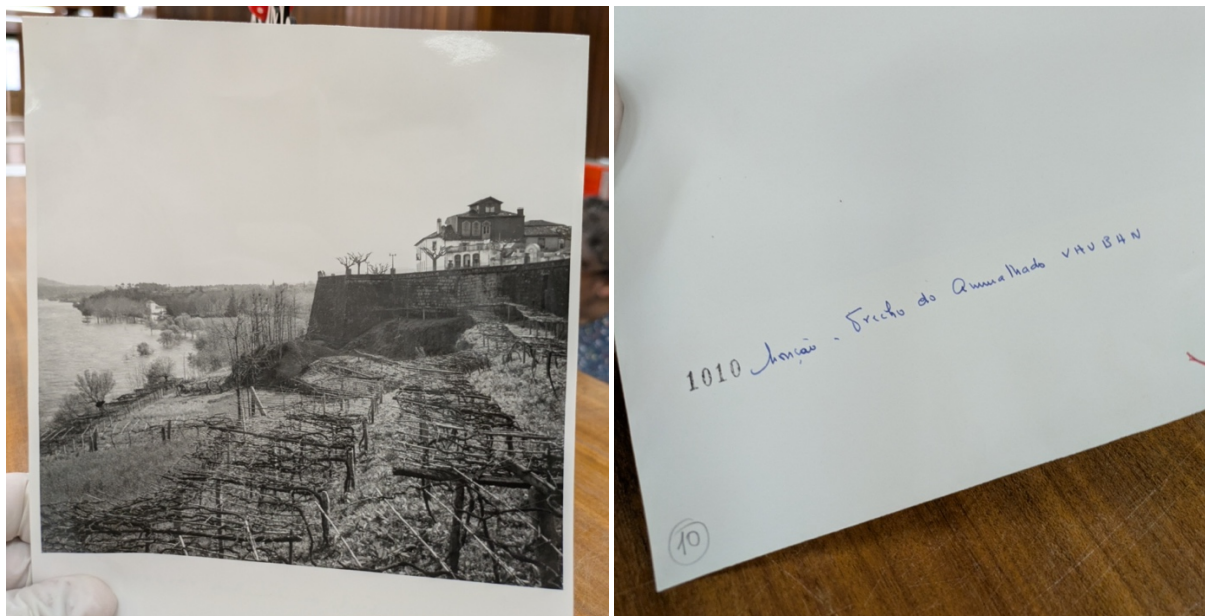


Figura 91 – Monção- 1010 - Trecho de MuralhaVAUBAN / Sem data /Autor Desconhecido

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor

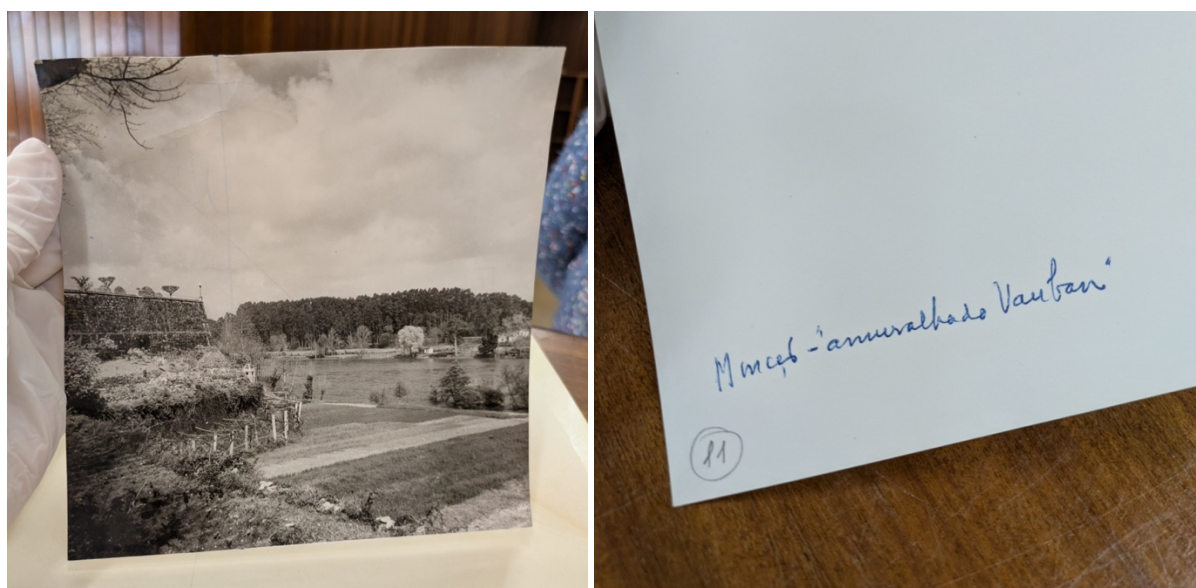


Figura 92 – Monção- Amuralhado VAUBAN / Sem data /Autor Desconhecido

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor

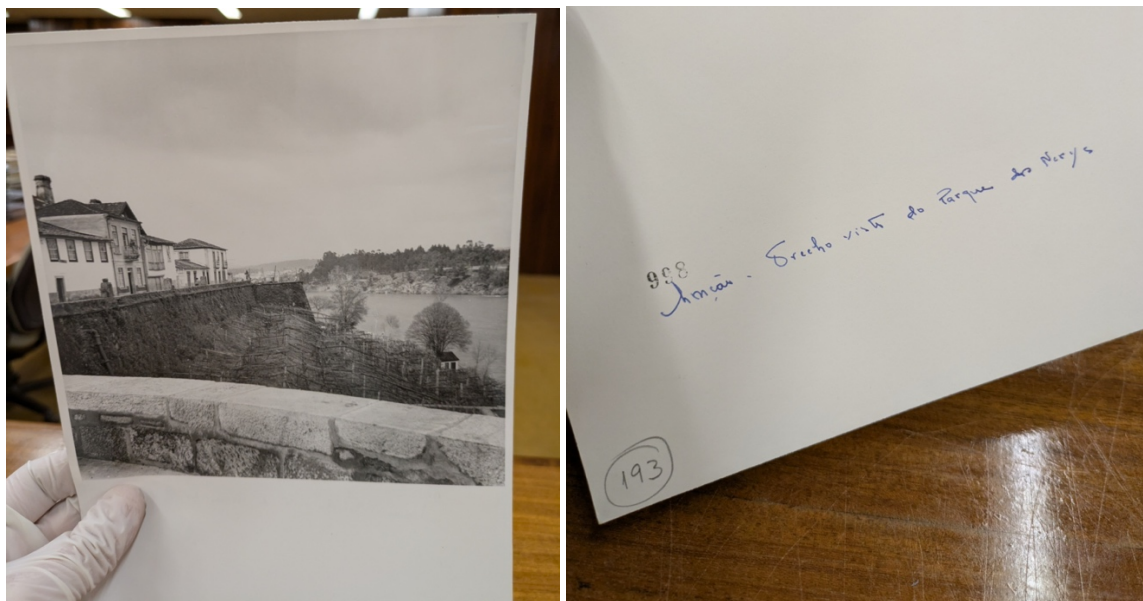


Figura 93 – Monção– Trecho visto do parque dos Nerys / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor



Figura 94 – Monção– Portas de Salvaterra / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor

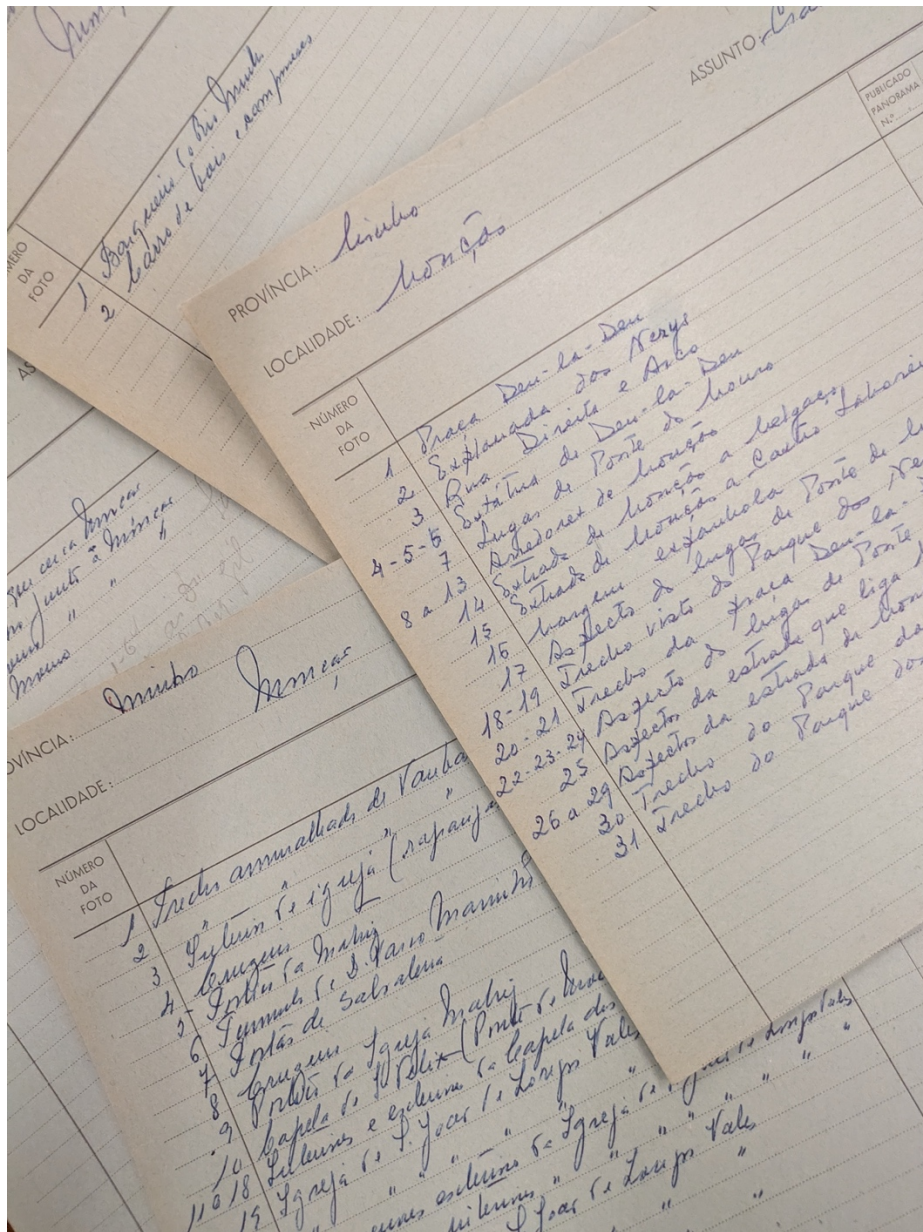


Figura 95 – Registos de campo / 2025 /Hernâni Oliveira

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

- Valença

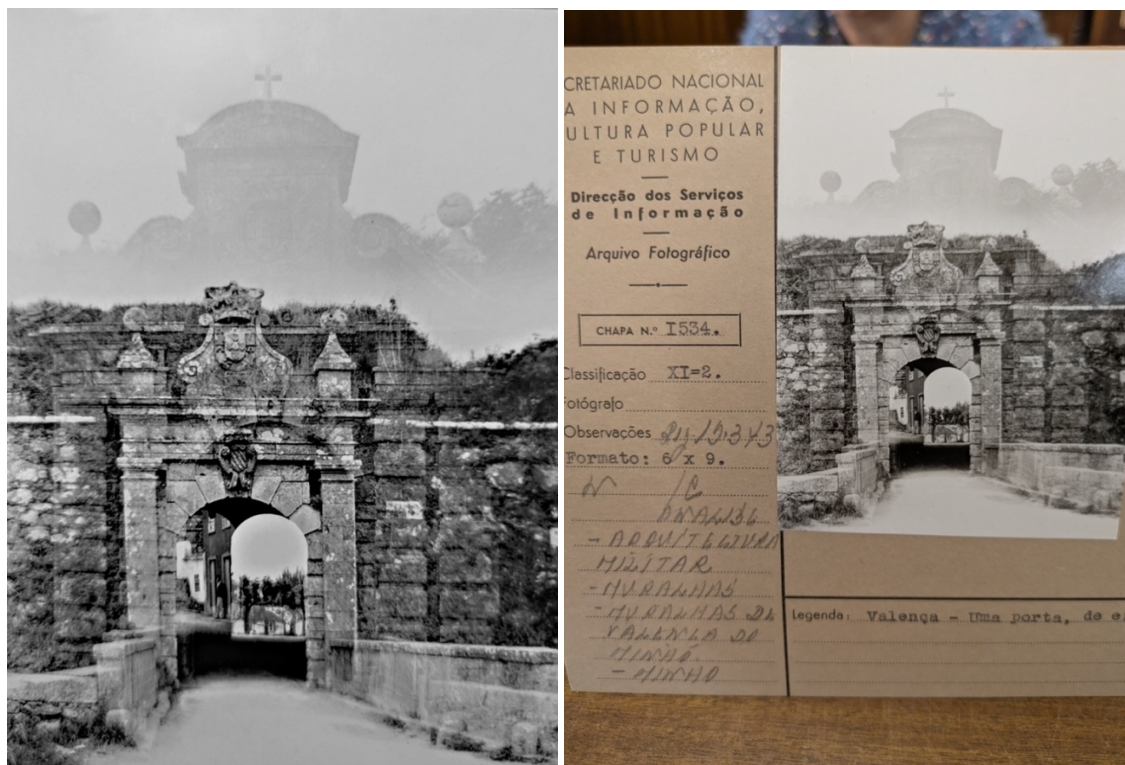


Figura 96 – Valença– Portas da Coroada / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor



Figura 97 – Valença– Interior da muralha/ Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor



Figura 98 – Valença– Acesso à fonte da Vila / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagens recolhidas na Torre do Tombo pelo autor

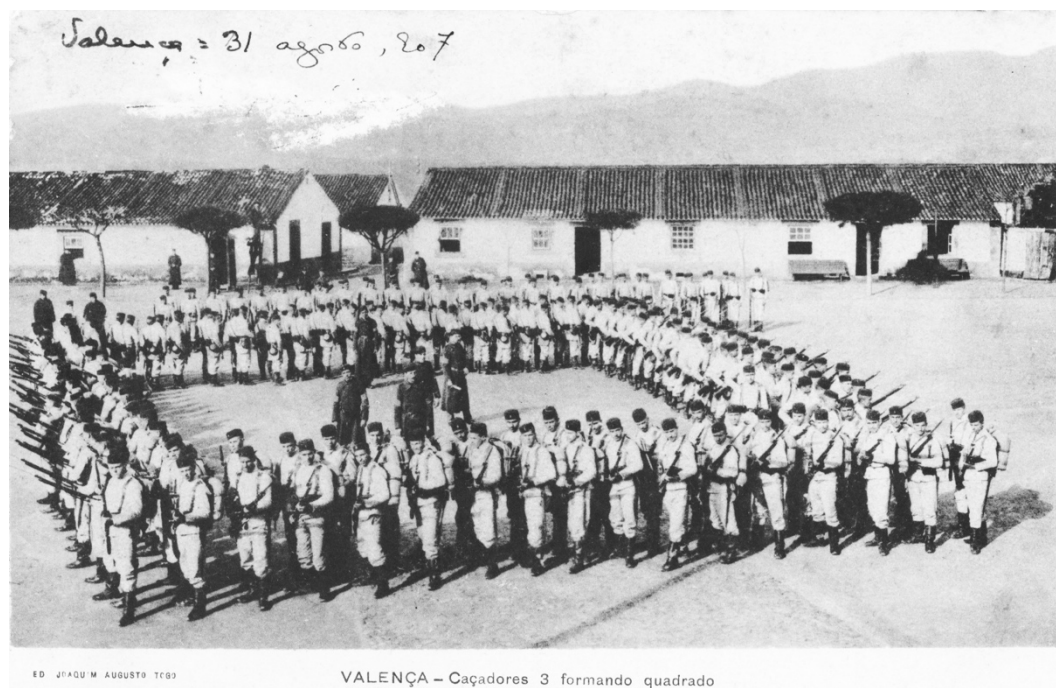


Figura 99 – Valença – Caçadores 3 formando quadrado / Edição Joaquim Augusto Toga–1907

Fonte: Imagem cedida pelo Nucleo Museológico de Valença



Figura 100 – Nº4 Valença – Portas da Coroada / Edição António Peres Toga–1907

Fonte: Imagem cedida pelo Nucleo Museológico de Valença



Figura 101 – Valença– Portas do meio / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

- Vila Nova de Cerveira

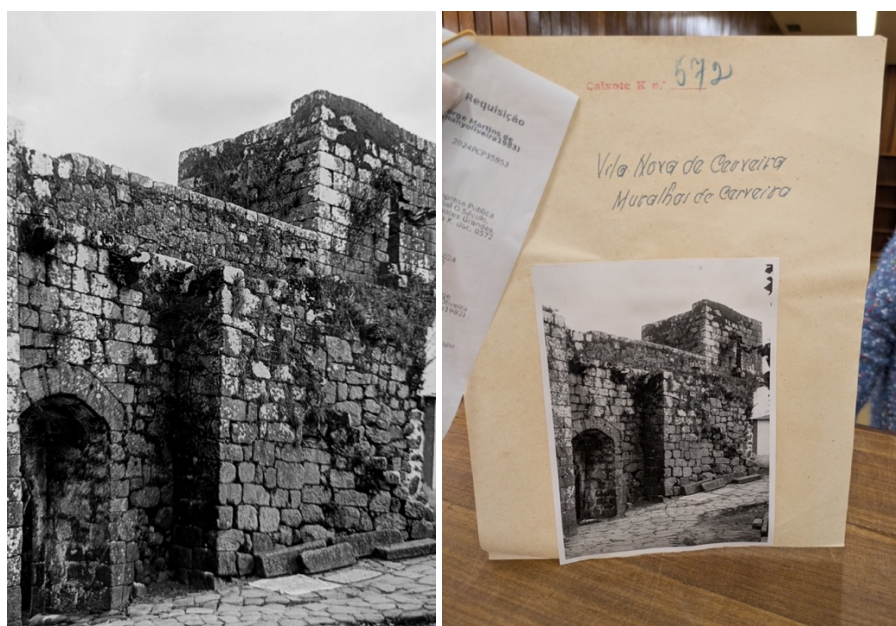


Figura 102 - Vila Nova de Cerveira- Muralha de Cerveira / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

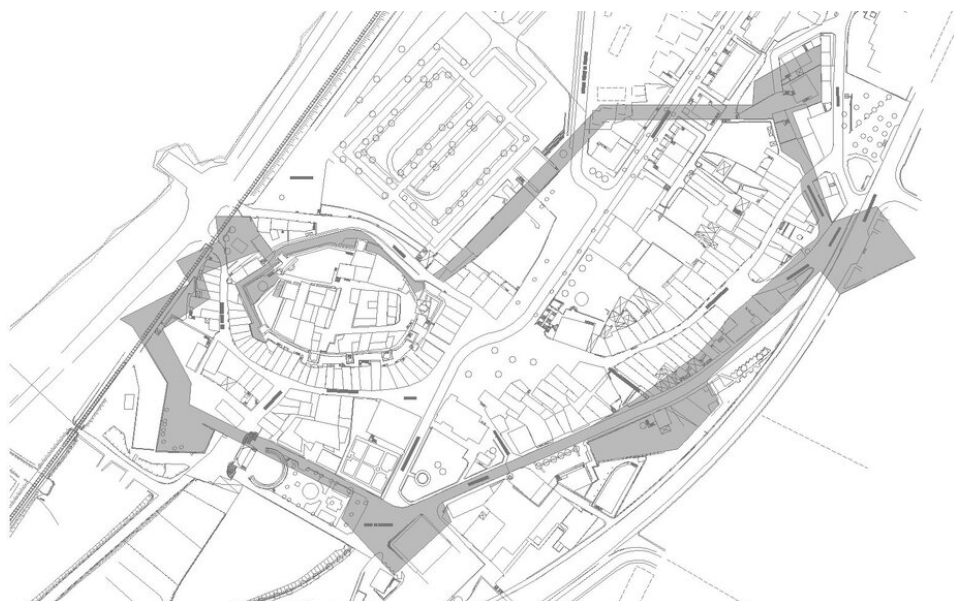


Figura 103 - Vila Nova de Cerveira- Planta da Fortaleza Moderna (séc. XVII) / C.M. Vila Nova de Cerveira

Fonte: <https://www.cm-vncerveira.pt/>



Figura 104 - Vila Nova de Cerveira- Trecho da muralha / Sem data / Autor Desconhecido

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

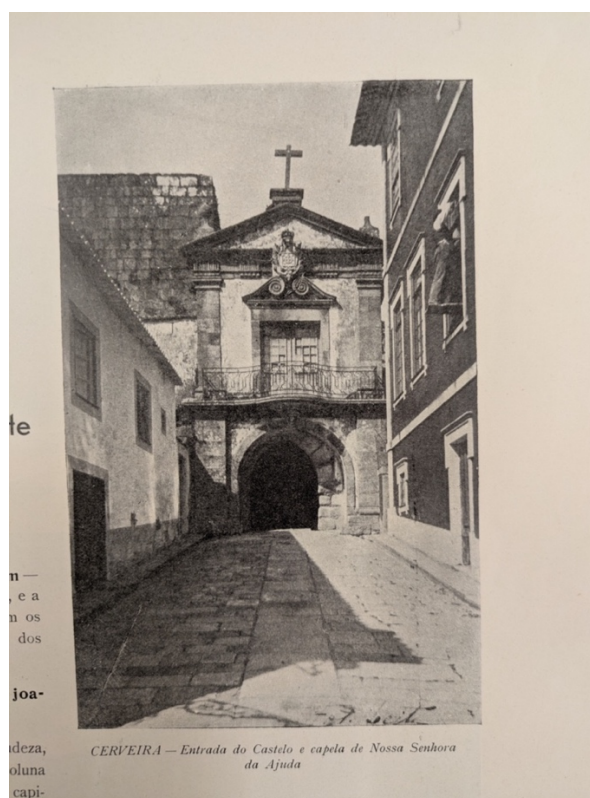


Figura 105 - Vila Nova de Cerveira- Entrada do Castelo e Capela de N. S. da Ajuda / 1937

Portugal Económico Monumental e Artístico

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

- Caminha



Figura 106 - Caminha- Torre do Relógio e Paços do Concelho / Sem data /Foto Beleza

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor



Figura 107 - Caminha- Igreja Matriz (Casa de Sidónio Pais) / Sem data /Autor desconhecido

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

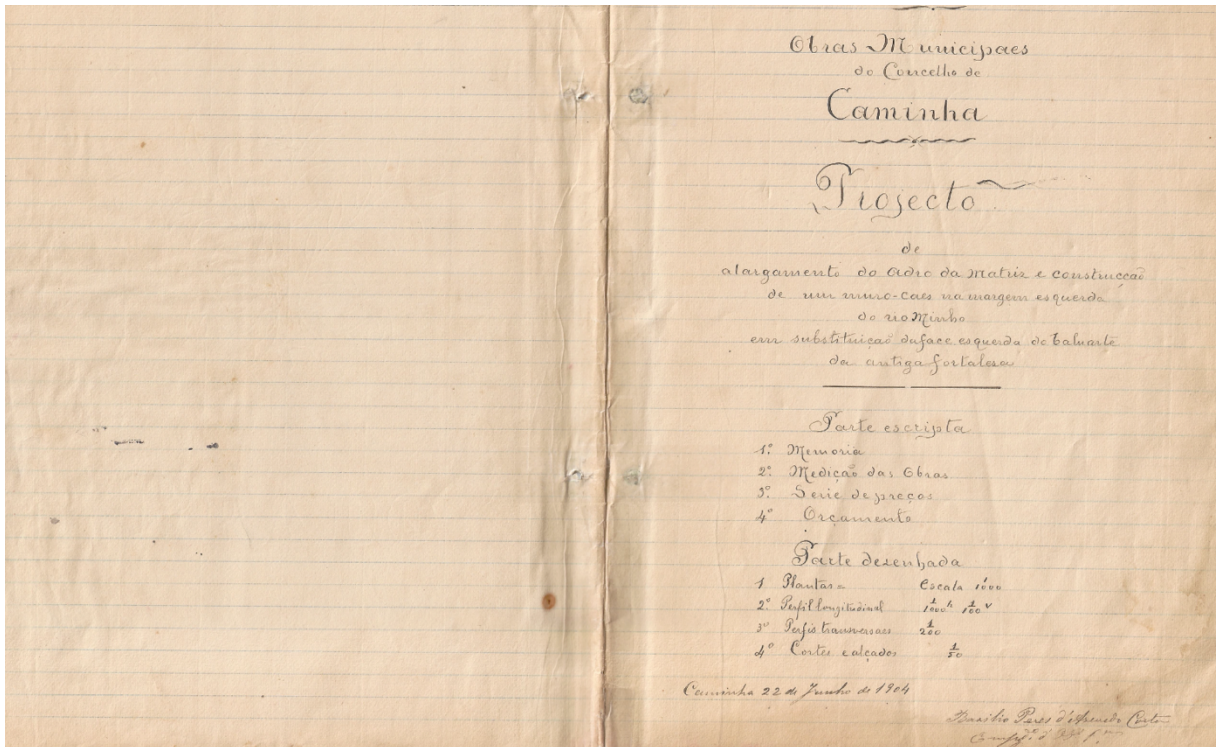


Figura 108 - Caminha- Projeto de alargamento do adro da matriz / 22 Junho 1904

Fonte: Imagem cedida pelo Município de Caminha

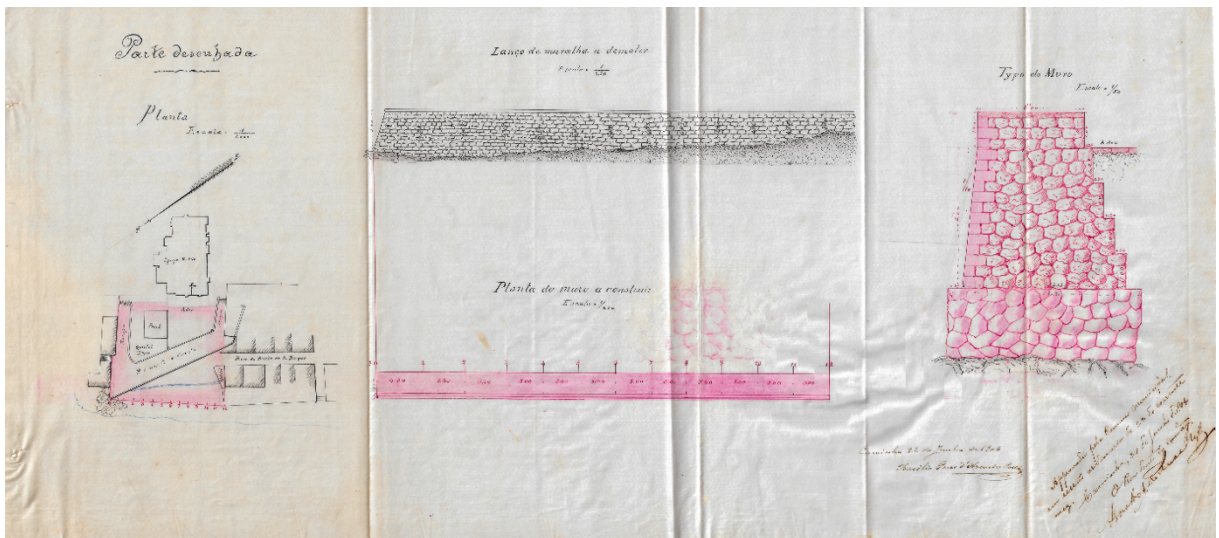


Figura 109- Caminha- Projeto de alargamento do adro da Matriz e construção de um muro na margem esquerda do rio Minho em substituição da face esquerda do baluarte da antiga fortaleza / 7 Julho 1904

Fonte: Imagem cedida pelo Município de Caminha

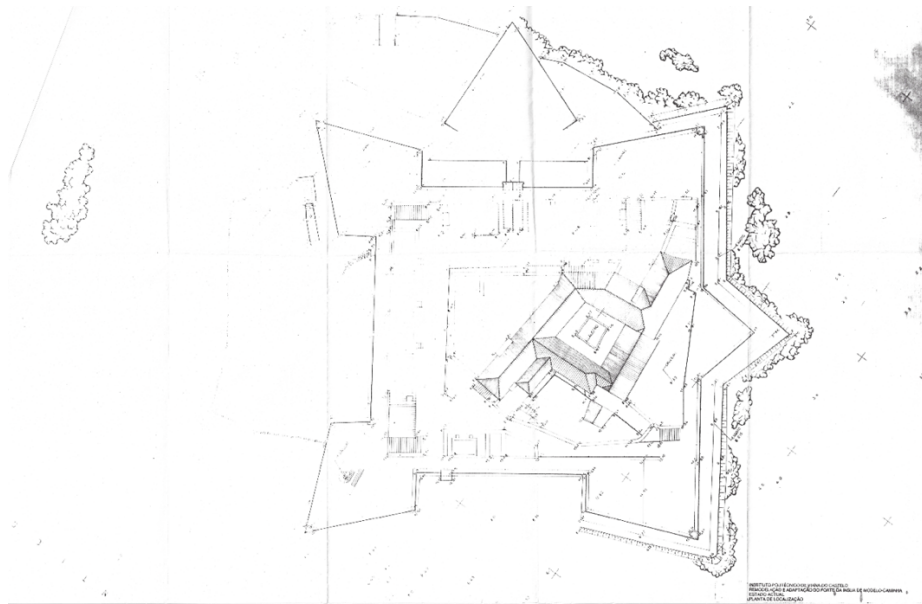


Figura 110 - Ínsua-Planta da Fortaleza/ Sem data – Instituto Politécnico de Viana do Castelo

Fonte: Imagem cedida pelo Município de Caminha

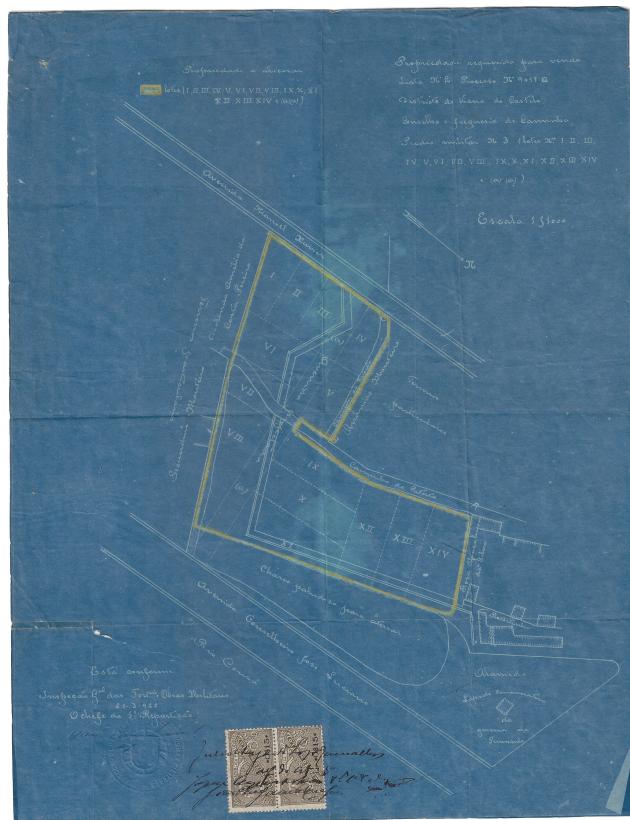


Figura 111 - Caminha- Planta de propriedades militares para venda / março de 1922

Fonte: Imagem cedida pelo Município de Caminha

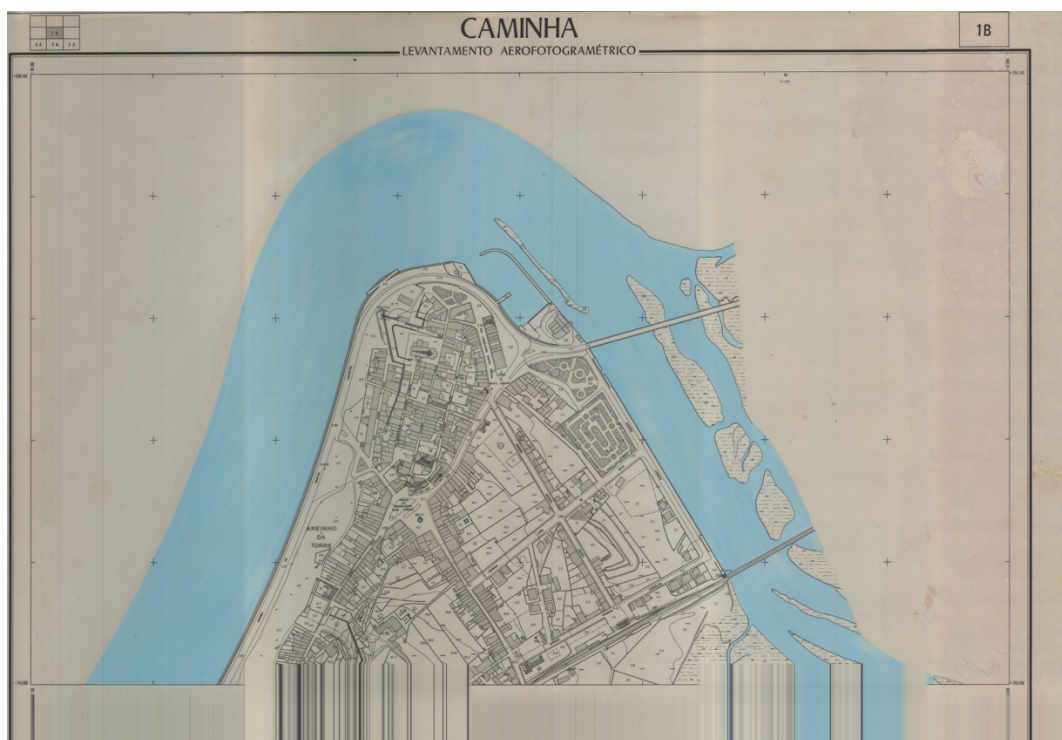


Figura 112 - Caminha- Levantamento Aerofotogramétrico Caminha/ 1976

Fonte: Imagem cedida pelo Município de Caminha



Figura 113 - Caminha- Paços do Concelho / Sem data / Autor desconhecido

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

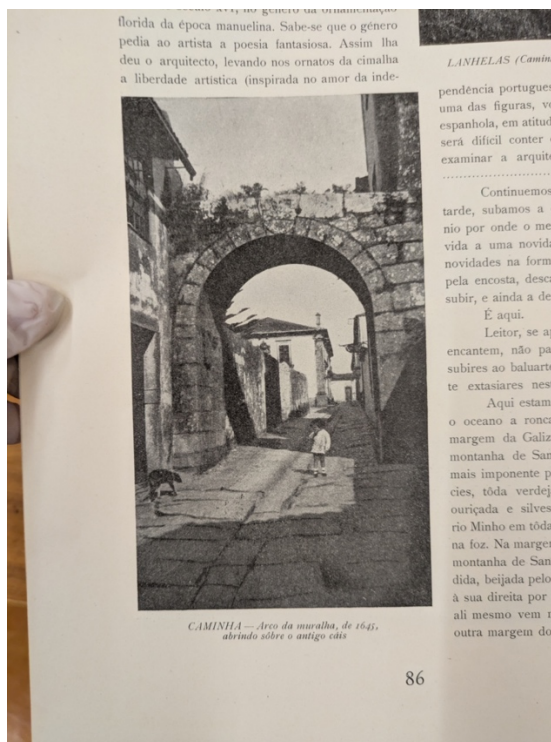


Figura 114 - Caminha- Arco da muralha de 1645 / 1937 - Portugal Económico Monumental e Artístico

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

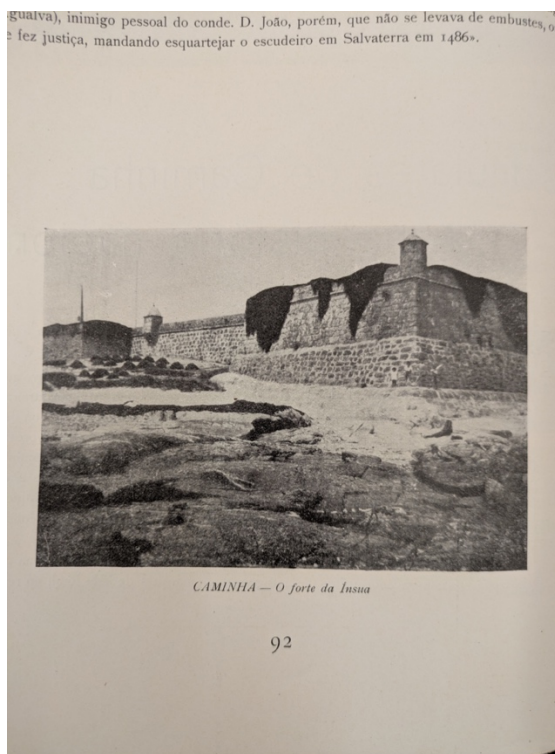


Figura 115 - Caminha- Forte de Ínsua / 1937 - Portugal Económico Monumental e Artístico

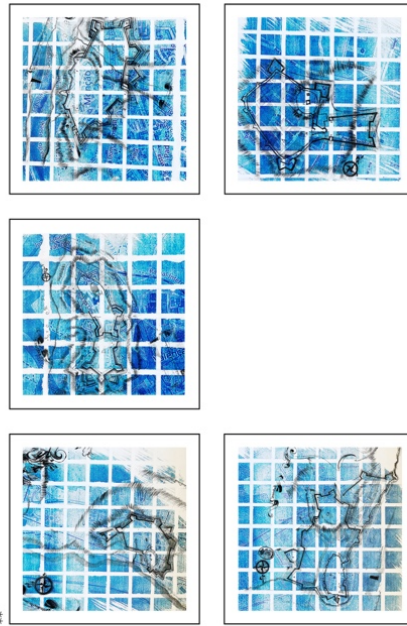
Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor



Figura 116 - Moledo- Forte de Ínsua e monte de Santa Tecla / 1937 - Portugal Económico Monumental e Artístico

Fonte: Imagem recolhida na Torre do Tombo pelo autor

Anexo E – Proposta expositiva completa



LEGENDEAS

- * Cavaletes de ferro (pretos)
- ** Ampliações do tempo dos plântos
Cianotipias (emolduradas)
- *** Unidade Artísai de Exposição
de luz UV

