

A Cidade Imaginada

Eduardo Brito, 2010.

Imagem lembrada e cidade imaginada.

Todas as fotografias têm uma história. Dentro, fora, atrás, à frente, ao lado. Da fotografia nasce sempre um conto, uma narrativa, uma tradução. Assim com Niépce, na sua Vista da Janela em Le Gras, fixada em 1826, tida como a primeira fotografia e que nos conta a história de uma exposição de oito horas. Oito horas de escrita da luz, escrita primeira, imperfeita e paciente, para a olharmos num instante.



Maria da Conceição de Oliveira Mota, S. Cláudio do Barco, S. Cláudio do Barco, circa 1923. Col. Particular.

Esta é a Maria da Conceição de Oliveira Mota, depois Pinto dos Santos, minha avó materna. Nesta fotografia teria cerca de quatro anos. A imagem terá sido tirada provavelmente no verão de 1923, na quinta dos pais, em S. Cláudio do Barco, Guimarães. Ao observar-se esta ampliação, decifrando uma menina sorridente a olhar para a máquina do pai Eduardo, sentada numa cadeira com vontade de ir correr pelo monte fora, sente-se a estranheza quase transgressora de se lhe ler a vida toda à frente: a crescer noutras fotografias, a ir para Coimbra aos dezasseis anos, a entrar para a Universidade, a ser fotografada de livro na mão sentada numa varanda na Alta, a conhecer o Manuel, a falar com ele à janela na Rua dos Coutinhos, a acabar o curso, a regressar a Guimarães, a casar-se, a ficar em casa, a ter filhos, oito, a escolher-lhes os nomes, a ensiná-los a ir, a ir e a crescer, a falhar, a ter netos, a ensiná-los também a ir, a ir e a crescer, a envelhecer, a falar com Deus, a compreender que o tempo passou, a morrer. Com isto revive-se um passado por viver, escreve-se a marcha do mundo inteiro: assim é com todas as fotografias, assim é com toda a gente dentro das fotografias. Olha-se o tempo que há-de passar até sermos só fotografia e nada mais.

A fotografia, é, pois, uma história subjectiva, a construção de uma lembrança. Parte do processo tão

humano do registo. Um passo em volta à procura do regresso impossível. Assim, num campo, Pedro Meyer, fotógrafo mexicano, em *I Photograph to Remember*, quando retrata os últimos dias de vida dos seus pais e nos mostra a inelutabilidade da nossa condição, que nunca queremos ver. No final do documentário, afirma: “as I am left with all this images, I remember. I remember how my mother used to ask why can't we have this closeness, this togetherness all of our lives”¹. Assim, do outro lado, W. Eugene Smith que, durante três anos da década de cinquenta, memoriza em onze mil negativos o tempo a parar na cidade de Pittsburgh, num trabalho que estava previsto demorar apenas três semanas.

Ao fim e ao cabo, a fotografia é uma arma da luta do homem contra o tempo que passa, contra o fim anunciado da memória. É uma consequência da nossa necessidade de lembrar, de lembrar permanentemente. Primeiro em Lascaux, com a gravação das jornadas de caça. Ou com o nascimento da pintura, “quando a filha de Butades desenhava, com o auxílio de uma lanterna, o perfil da sombra do amado para colmatar a sua ausência”². Depois com a câmara escura a nitidificar a pintura, seguida pela fixação da sua imagem, Niépce outra vez, Talbot, Daguerre, e agora a herança binária de Leibnitz, a nossa memorização feita apenas com zeros e uns. “A fotografia é a única forma de matar a morte”, como terá escrito um dia Jean Cocteau³.

“A fotografia revoluciona a memória, multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e a evolução cronológica.”⁴. Graças a esta precisão e a esta ideia de verdade, a fotografia torna a reminiscência, enquanto faculdade aristotélica de evocar voluntariamente um passado, livre da memória, da mera faculdade de o conservar⁵. O meu passado está disponível em dispositivos de imagem (fixa, em movimento; e em dispositivos de som). A minha memória é livre para outras fixações.

Nos anos que separam o primeiro disparo do último, a fotografia fez-se. Fez-se enquanto prática e enquanto teoria. Criou a sua própria linguagem, encontrou o seu próprio caminho, sempre circular e selectivo: de um realismo que liberta a pintura para outros campos, assume-se como discursividade, como expressão de uma interioridade, de uma subjectividade. Como arte. E também como teoria: reflexão e reflexo da condição humana. Em todos os casos, a memória do mundo num tempo congelado está lá.

Nesta Cidade Imaginada fala-se da fotografia enquanto discurso, mas também enquanto meio⁶. Meio de contar uma história e, ao mesmo tempo, de alimentar a memória do lugar onde estamos. A Cidade Imaginada, como o nome sugere, é uma cidade subjectiva, uma cidade pessoal, em que mais que documentar, importa contar. É herdeira do *flâneur* francês do século XIX e do documentalista subjectivo dos anos setenta⁷. É uma cidade inventada, crua, dramática, expressiva e, desta forma, diferente.

1 MEYER, Pedro, in *I Photograph to Remember*: <http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografo/>

2 PINTO DOS SANTOS, Mariana in *Do Fazer Suave da Pintura*, Intervalo 4, Fevereiro de 2010, p.87

3 <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/work.html>

4 LE GOFF, Jacques, in *Memória*, Enciclopédia Einaudi, Tomo 1, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, pág. 39

5 LE GOFF, Jacques, op. cit., pág. 20

6 Escreve Susan Sontag, em *On Photography*, Ed. Picador, pág. 148 “although photography generates works that can be called art – it requires subjectivity, it can lie, it gives aesthetic pleasure – photography is not, to begin with, an art form at all. Like language, it is a medium in which works of art (among other things) are made.”

7 FONTCUBERTA, Joan, *El Beso de Judas – Fotografía y Verdad*, Editorial Gustavo Gili, pág. 97.



Guimarães, 1973. Rodagem do filme Embuste, de A. M. Soares. Coleção do Convívio.

É uma cidade para além do disparo encomendado ou acidental. É uma cidade que foge dos seus lugares comuns ou que os vê do lado errado, à hora incerta. É uma cidade narrada, às vezes dita pela metade. Uma cidade sombria ou queimada pelo sol, sem medidas certas, um lugar onde acontecem coisas, onde o tempo passa depressa quando nada passa. É uma cidade feita de imagens que resultam, lá está, de uma ideia de discurso, de narrativa, de comunicação através de um meio.

As primeiras fotografias de Guimarães.

Não há memória da primeira fotografia de Guimarães. Do instante histórico perdido em que alguém regista um tempo que existiu num espaço da cidade. As mais antigas fotografias da cidade que chegaram até nós datam de entre 1849 e 1859 e são da autoria de Frederick William Flower.

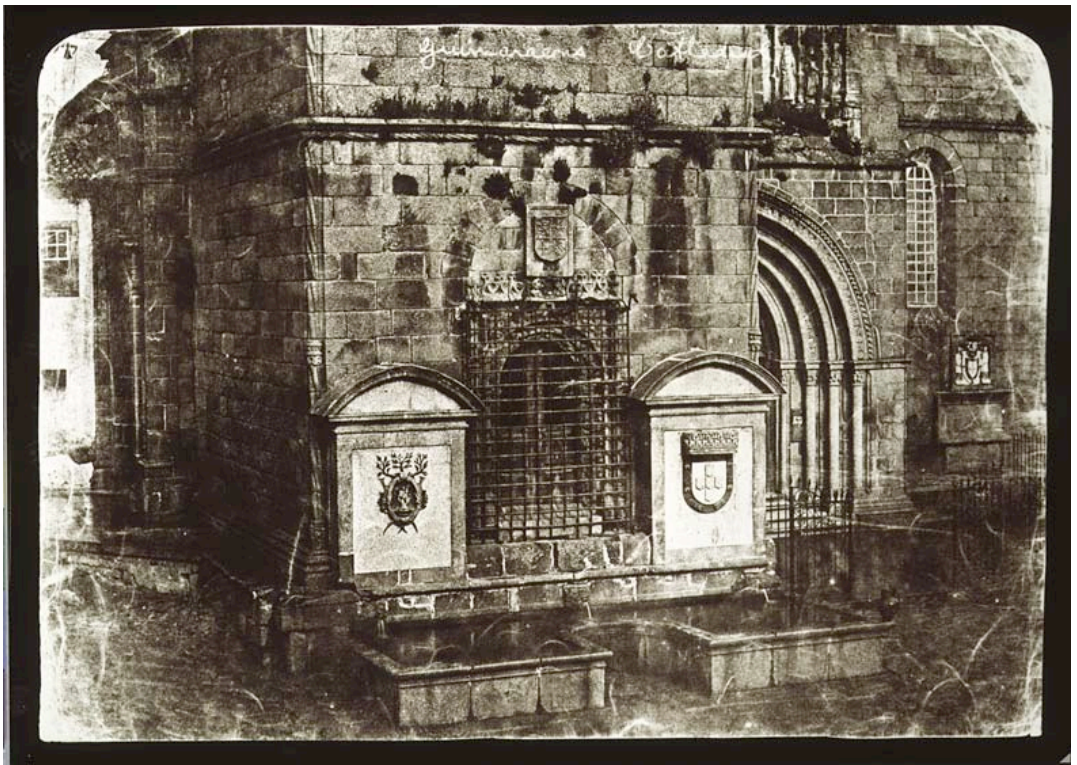
Flower, filho de ingleses, foi escocês por acaso: calhou de nascer em Leith, nos arredores de Edimburgo, a 23 de Fevereiro de 1815. Viajou para o Porto em 1834, para trabalhar na companhia de vinhos Smith Woodhouse & Co. Estabeleceu-se em Marco, Vila Nova de Gaia. Permaneceu em Portugal até 1870, com uma passagem de três anos por Bristol, entre 1859 e 1862.

É unânime o reconhecimento de Frederick William Flower como um dos pioneiros da fotografia em Portugal. A única monografia que existe sobre ele, editada em 1994 pelo Museu do Chiado para a Lisboa Capital Europeia da Cultura tem, precisamente, tal título. O filho mais novo do fotógrafo escreve que o pai “era um dos primeiros amadores em Portugal (ouvi-o dizer que inicialmente havia outro além dele e profissionais não havia na altura nenhum)”⁸.

8 Cit por GRAY, Michael, in *Frederick William Flower – Um pioneiro da Fotografia Portuguesa*, Ed. Lisboa, Capital Europeia da Cultura, 1994, pág. 25.



Castelo de Guimarães. Calótipo de Frederick William Flower, circa 1849-1859. Coleção do IPM.



Praça da Oliveira. Calótipo de Frederick William Flower, circa 1849-1859. Coleção do IPM.

Flower foi um fotógrafo do Norte. Apanhou-lhe a paisagem, as pessoas, a construção. Entre 1849 e 1859, data em que, segundo Michael Gray⁹, terá deixado de fotografar, Flower percorreu o Norte do País, gravando as primeiras imagens de várias localidades: Porto, Guimarães, Vizela, Leça, Gaia, Amarante e Lamego, entre outras. A sua obra é composta por duzentos e dezasseis calótipos, cento e um positivados em papel salgado a partir de calótipo.

Na referida monografia, publicam-se dez calótipos de Vizela e oito de Guimarães. Na Vizela da transição de século - então com considerável actividade fotográfica - as imagens de Flower andam à volta do rio e das termas. Em Guimarães, centram-se no seu conjunto histórico: sete delas em torno da Oliveira e do Castelo, uma oitava da fachada do Convento dos Capuchos, indicada como local desconhecido na referida publicação.

A nitidez e definição das imagens de Flower demonstram um exímio domínio da arte e da técnica, então tidas como uma coisa só. No que a Guimarães diz respeito, as suas imagens são um traço fulcral na historiografia da sua representação, bem como um documento importantíssimo na compreensão da imutabilidade do centro histórico da cidade, na compreensão do fascínio e da sedução que o conjunto sempre exerceu.



Padrão do Salado, Campo da Feira. Estereoscópias de Antero Frederico de Seabra, circa 1856. Coleção de Nuno Borges de Araújo.

9 GRAY, Michael, op. Cit., pág. 12.

Contemporaneamente à passagem de Flower por Guimarães, Antero Frederico de Seabra, amador português “com posses e gosto sofisticado”¹⁰, numa expressão de Alexandre Ramires, produz estereoscopias que provavelmente se destinaram à feitura de gravuras para o livro *Minho Pittoresco*. Conhecem-se seis estereoscopias de Antero, datadas de cerca de 1858, da colecção de Nuno Borges de Araújo e de Alexandre Ramires: Palácio de Vila Flor, Rua D. João I (2), Oliveira, Padrão do Salado, Vista para o Campo da Feira.

Para a Póvoa.

Num interessante estudo sobre “as photographias da Póvoa”¹¹, Hilário Amorim destaca o trabalho do fotógrafo Avelino Barros, proprietário de *atelier* à Rua da Junqueira. Para além dos incontáveis retratos de famílias a banhos, onde utilizava um efeito de luz chamado *Rembrandt*, Barros inscreve-se na história da fotografia portuguesa pela vasta e valiosa colecção de retratos, de estúdio ou de exterior, que fez da comunidade piscatória poveira na viragem do século, registando-lhe a identidade, usos e tradições. Num texto da Comissão Municipal de Toponímia da Póvoa de Varzim, citado por Amorim e datado de 1990, pode ler-se que “A memória imagenética da Póvoa quase não existiria sem Avelino Barros. É a sua arte extraordinária que fixa para o futuro as imagens singulares de uma comunidade marítima”. Barros, cujo trabalho é galardoado além fronteiras e reconhecido por D. Carlos, que o faz, em 1902, fotógrafo da Casa Real, é o reflexo de uma cidade que vibra com a fotografia no final do século XIX. Escreve Amorim: “no último quartel do século XIX, a vila piscatória da Póvoa de Varzim crescia como estância turística, afirmando-se como uma das praias mais concorridas no norte de Portugal. Afluíam famílias inteiras das regiões do Minho, Trás-os-Montes, Alto Douro e da zona do Porto. Esse facto, a presença completa do agregado familiar de ricos proprietários rurais e de toda uma classe abastada e burguesa em vivência estival, tornava-se propício ao registo da foto de família. Ao perceber esta realidade, vários fotógrafos amadores ou ambulantes foram tentando possibilidades de negócio, abrindo ao público os seus *ateliers* fotográficos. (...) Entre 1874 e 1909 terão sido abertas mais de 11 “photographias” nas principais artérias da vila. Uma delas, a Nova Photographia Evaristo, fundada em 1895 por Alberto Evaristo, existe ainda hoje com o nome de Foto Neta”.

Diz-nos Nuno Pinheiro, em *O Teatro da Sociedade – Fotografia e Representação Social no Espaço Privado e no Público*: “O fotógrafo Albino Pereira da Silva tinha nos cartões em que colocava as suas fotografias o seu calendário. Este incluía a permanência em Braga de Novembro a Maio; em Vizela de meio de Maio a meio de Agosto e na Póvoa de Varzim de meio de Agosto a meio de Novembro”¹². Estamos no século XIX e nos inícios da massificação da arte fotográfica em Portugal. Ao contrário de Guimarães, cidades e lugares como a Póvoa, Braga, Vizela e Gerês sempre foram localidades com uma forte actividade fotográfica. Pontos de enorme afluxo de pessoas, de termas, de praia, de seminários e colégios, motivam a rememoração feita *carte de visite* e retrato de estúdio, pronta a remeter para casa com ou sem saudades, à família longe, até breve. O mesmo fenómeno acontece em Coimbra, na Figueira da Foz, em Évora e nas Caldas da Rainha.

Não possuindo esta *tradição* de estúdio, a cidade de Guimarães, ainda assim, foi conseguindo chamar a atenção de um conjunto apreciável de fotógrafos. Muito por força do seu conjunto histórico-arquitectónico e, também, pela proximidade dos pólos de centralidade Porto e Braga. Para além dos mencionados Flower e Antero Frederico de Seabra, o fotógrafo Jean Laurent, na sua viagem a Portugal em 1869, passou e parou em Guimarães¹³. O mesmo sucedeu, com maior ou menor habitualidade com Aurélio da Paz dos Reis, Domingos Alvão e Emílio Biel, entre outros.

10 RAMIRES, Alexandre, in *Coimbra nos Primórdios da Fotografia*, em <http://apphotographia.blogspot.com/2007/02/coimbra-nos-primrdios-da-photographia.html>

11 Publicado no *Ersatz*, *Jornal do Centro Português de Fotografia*, nº6/7, 8/9, Março de 2001 e Fevereiro de 2002.

12 PINHEIRO, Nuno, in *O Teatro da Sociedade – Fotografia e Representação Social no Espaço Privado e Público*, Ed. Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, pág. 22.

13 Sobre as imagens portuguesas de J. Laurent, Cfr BORGES DE ARAÚJO, Nuno, *A Singular Viagem do Fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869*, in *Revista CEM – Cultura, Espaço e Memória*, Ed. CITCEM, pp. 87 e ss.



J. Laurent – C-870. Guimarães. Vue de Notre Dame des Oliviers, 1869. Col. Particular.



Autor Anónimo. Vista da Cidade de Guimarães, in *Álbum Pittoresco e Artístico de Portugal*, circa 1860.
Col. Biblioteca Nacional do Brasil.

Francisco Martins Sarmiento, fotógrafo.



Campo da Feira. Cliché de Francisco Martins Sarmiento, circa 1875. Coleção da Sociedade Martins Sarmiento.

No Relatório da Exposição Industrial de Guimarães em 1884 podia ler-se: “Há na cidade dous ateliers photographicos. Um pertence ao Snr. Francisco Martins Sarmiento, o sabio archeologo muito conhecido, que se serve para a reprodução dos objectos que tem descoberto nas suas investigações. O outro propriedade do Snr A. A. da Silva Cardoso, pintor retratista, é sobretudo um accessorio de sua arte. As provas que apareceram na Exposição ficaram fóra do concurso”¹⁴.

Sobre Francisco Martins de Gouveia Morais Sarmiento (1833-1899) poder-se-ia escrever: um notável intelectual português de oitocentos; pioneiro da Arqueologia em Portugal; estudioso incansável, etnógrafo meritório. Poder-se-ia escrever isto e mais, muito mais. Mas hoje, ao falar-se de Sarmiento, figura incontornável da história da cidade de Guimarães, limita-se o seu campo de acção à fotografia. Francisco Martins Sarmiento começou por ser poeta, cronista, jurista e fotógrafo. Por alturas de 1868, anos antes de se iniciar na – e de iniciar a – arqueologia em Portugal, terá começado a prática fotográfica no seu palacete ao Carmo. Não se sabe ao certo de onde terá surgido o interesse de Sarmiento pela fotografia. Na falta de um registo objectivo, mitifica-se a cidade criando-lhe a lenda de um encontro marcante entre Sarmiento e Flower, no Toural, algures entre 1849 e 1859. Ficções à parte, Sarmiento sempre foi movida pela imensa curiosidade pelas coisas, fascinado pelo conhecimento e pelo saber. Intrigado pela fenomenologia química da imagem fixada, começou por retratar. Ao observarem-se os retratos que fez da sua mulher Maria, de Joana, de Luísa, do Conde de Margaride e de outros rostos, compreende-se, não só, a intencionalidade do registo de costumes – Sarmiento veste a mulher de

14 In Relatório da Exposição Industrial de Guimarães em 1884, Porto, Typ. de A. J. da Silva Teixeira, 1884., pág. 21.

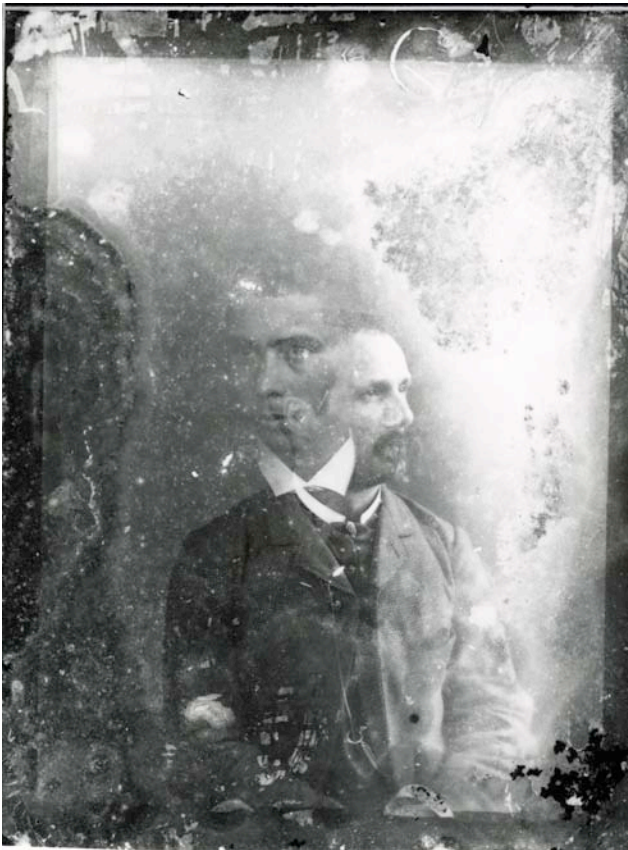
minhota típica para lhe tirar o retrato; Maria, talvez pouco habituada, revela o desconforto – mas também a voragem da experimentação, o retrato feito para se preencher uma superfície ansiosa por se revelar.



Maria de Freitas Aguiar Martins Sarmiento. Cliché de Francisco Martins Sarmiento, circa 1868. Coleção da Sociedade Martins Sarmiento.

Escreve Steve Yates: “En las etapas tempranas de la fotografía, más que el proceso básico, variaron los materiales. (...) El dominio del medio era percibido como una ciencia y una competencia en la forma material de la representación.”¹⁵ Sarmiento, investigador, anda à procura da fórmula perfeita. E enquanto busca, anota tudo: do estado da luz às porções de químicos utilizados, do modo como deixa exposto o papel às conversas que mantém com especialistas. Regista todos os passos num diário extenso, minucioso, *bem temperado* que o mostra humilde de aprendiz a mestre. A sua publicação, prevista para tempos próximos, constituirá um importante objecto de estudo da história da fotografia em Portugal.

15 YATES, Steve, in *El valor del espacio: esbozo teórico sobre el arte fotográfico a finales del siglo XX*, in *Poéticas del Espacio*, Editorial Gustavo Gili, 2002, pág. 295.



Dupla Exposição (circa 1868) e Cabeça proveniente do Castro de Santa Iria (circa 1875). Cliché de Francisco Martins Sarmento, circa 1868. Coleção da Sociedade Martins Sarmento.

Abram-se as páginas, inéditas, do diário fotográfico de Sarmento¹⁶:

“Gastei todo o dia a arranjar o quarto escuro onde operar os negativos e sensibilizar papel no vão de uma janela. É pouco campo, mas chega. O pior é o calor. Convém retirar de lá o nitrato e se calhar as outras drogas. A bacia vertical leva 600 gram. para cobrir o vidro. Amanhã, *jurante Deo*, tirarei a primeira vista. Primeira dificuldade é o tempo de exposição. Para retrato, diz o Novais que 18 segundos. Serão os que vou dar, porque Monckhoven fala em 15 segundos – se bem que Bride em 8. Talvez haja entre ambos diferença de máquinas – (as alemãs e inglesas são mais rápidas). Quanto mais largo for o diafragma, maior a rapidez da impressão. Só com um de um centímetro a vista vem em 10 minutos, com um duplo vem um quarto de 10 minutos mais cedo = (2 e 30 seg.) – Monckhoven, pg. 210). Quanto menor for o diafragma, mais nitidez. Monckhoven, pg.80. Idem – na maior distância focal. Ibidem. A lente simples está para a composta como o minuto (na primeira) para o segundo. Monckhoven, pg. 81. Por esta regra tínhamos 18 minutos!!

“*Mais ao fim da tarde, tirei um retrato à Joana. Para evitar o reflexo do parapeito cheguei a máquina mais fora. O retrato ficou grande e sem pés. Não pude tirar prova positiva, porque o único que tentei, o single da Luísa, ao fim de uma hora (o sol estava fraquíssimo, o cliché talvez pouco seco), o retrato estava quase imperceptível. Deixei-o no quiosque para ver o que faz sobre ele a luz difusa. Ficou voltado ao poente, para que o sol o não apanhasse sem eu querer. Amanhã, conto tirar provas de todos eles, se o banho de prata (positivo) não estiver alterado e me sensibilizar o papel. O cliché da Joana causa-me curiosidade, porque ficou quase diáfano opalino. Veremos o que diz, e se devo atribuir à aproximação do objecto, ou à maior exposição que lhe dei (por ser tudo a pouca luz) a causa da debilidade do cliché.*

“*O Ferreira (médico) que esteve comigo recomendou-me todas as cautelas com o cianureto de potássio que envenena o sistema nervoso. Andaremos com o hipossulfito que é mais inocente e mais barato. Eu*

16 Os diários fotográficos de Martins Sarmento fazem parte da Biblioteca da Sociedade Martins Sarmento, Guimarães.

creio que os vapores do meu *atelier* me têm um pouco atacado o cérebro. O pior ainda assim é não vencer as dificuldades.

Teimaremos.

“Ainda eu me não tinha levantado, anunciaram-me a presença do Novais. Vinha saldar contas comigo; despedir-se para o Rio de Janeiro e ver a causa das minhas desventuras. Todas as 3 coisas eram bem-vindas. Levei-o ao *atelier*. Tratei de pôr as cortinas; mas ele achou pouco densa a do nascente: a luz igual de ambas as faces dava um retrato chato, sem revelo. Arranjei-lhe outra. Pôs o modelo (Pinheiro) ao foco – achou pequena a baeta, de que me eu servia. Sem alterar, nem mesmo examinar os banhos, pôs-se ao trabalho. Deu-lhe 11 segundos de exposição (o dia estava encoberto). Quando chegou a vez do revelador, a prova veio vigorosa. Boa! Fiquei desapontado, sem saber a causa deste capricho fotográfico. Não era por causa da cortina. Eu tinha já trabalhado, tendo por cortina um oleado. Nem por diferença na exposição – tenho-lha variado desde 6 até 25 e 30. De que diabo?

Tirei eu uma prova, tão boa como a dele!

Estava banzado, mormente por não saber atinar com o mistério. O mistério aclarou-se. Examinando diferentes *clichés*, concluiu 1.º que nenhum deles estava ao foco – 2.º que tinha uma exposição muito demorada. Nenhum ao foco! Quanto aos meus era isso quase certo, porque não mo podia pôr senão por um pouco mais ou menos. Ao foco! Vamos a ver se eu sou míope.

Fui pôr o Pinheiro ao foco, e disse-lhe que verificasse.

"Está bem – disse - mas o M. não apertou a tarraxa (mira).

– Não.

" Nem costuma?

– Não.

"Ora então aí está a coisa. Ao tirar o vidro despolido, ao meter o chassis, levantar-lhe a correição, o foco alonga-se ou encurta, e a diferença de uma linha é, como sabe, tudo.

E lá estive eu 2 1/2 meses a matar-me e a procurar fora de mira a causa dos meus desastres! Talvez isto fosse providencial, porque me obrigou a estudar; no entanto é de zanguinha.

Nos manuais fotográficos deve pôr-se em letras garrafais esta superfluidade: "Retrato, quando o modelo não está exactamente ao foco, não sai com jeito" E esta: " Cautela com a mira!"

“Os *objectos de cobre oxidados da Citânia, cor verde, e mesmo os de barro amarelo*, exigem, com o *triplet* e sem diafragma - 2 minutos. Há uma grande diferença entre a fotografia à luz franca e à luz do *atelier*. Os banhos de prata foram mais acidificados. Um, abundante, que eu tinha de parte e que serviu (e serve hoje) na bacia de vidro inteirinha, depois de acidificado até virar o tornassol, do 3.º segundo em diante, dá bem e é dele que uso.

- *Revelador*. O seguinte facto é digno de nota lança-se o revelador sobre o *cliché*. A imagem vem. Recolhe-se o revelador. A imagem ainda não desenha os *detalhes*, mas mal o revelador, recolhido, deixa de o cobrir, os detalhes parece ganharem um pouco de tom. É que é boa a intervenção do ar atmosférico. Já li em algures que sim, a respeito do ácido pirogálico. O ácido carbónico da respiração talvez alguma coisa adiante. Experimentando hoje assim, pareceu-me que lhe aumentava o vigor. Estudar neste sentido.”



Casa reconstruída na Citânia de Briteiros. Cliché de Francisco Martins Sarmento, circa 1875. Coleção da Sociedade Martins Sarmento.

Apurada a técnica, com a ajuda dos fotógrafos Novais e Carlos Relvas e, provavelmente, do manual de *Desiré Van Monckhoven, Traité général de photographie, Paris, V. Masson, 1863*, Sarmento reenquadra-a. Abandona os retratos e põe a fotografia ao serviço da documentação dos progressos das suas investigações arqueológicas. Durante anos, fotografa os achados da Citânia de Briteiros. Trata as imagens isolando os objectos em destaque. Torna-se um dos precursores da fotografia científica em Portugal, colocada ao dispor de uma Arqueologia emergente. É graças à sua arte fotográfica que “atrai para a Citânia a atenção da Europa culta do seu tempo”, numa expressão do historiador António Amaro das Neves, ao remeter para diversas instituições dois álbuns de fotografias com os seus achados. O resto da história, arqueológica, é certo, já está traçada.

A cidade fotografada e a cidade por fotografar.

Gisèle Freund não tem dúvidas: o fotojornalismo nasceu na Alemanha de Weimar, depois da primeira guerra mundial. “A tarefa dos primeiros repórteres da imagem fotográfica era a da feitura de fotografias isoladas, com o fim de ilustrar uma história. É apenas a partir do momento em que a imagem se torna, ela mesma, história de um acontecimento que se conta numa série de fotografias acompanhada por um texto frequentemente reduzido apenas a legenda, que começa o fotojornalismo propriamente dito”¹⁷.

E, para a autora, nasceu com Erich Salomon, mais de cinquenta anos depois de Fenton na guerra da Crimeia, numa altura em que a fotografia já tinha saído do estúdio, já era arte. Stieglitz já tinha retratado o Flatiron Building, Strand estava nos inícios, Atget nos finais.

Susan Sontag resume o dualismo: “The history of photography could be recapitulated as the struggle between two different imperatives; beautification, which comes from the fine arts, and truth-telling, which is measured not only by a notion of value-free truth, a legacy from the sciences, but by a

moralized ideal of truth-telling, adapted from nineteenth-century literary models and from the (then) new profession of independent journalism.”¹⁸

A fotografia já não ilustra a linguagem textual. É ela própria uma linguagem. A construção de uma narrativa, temporal ou não, é, na fotografia, uma tarefa de persistência, de insistência, de permanência. Mas também de pausa e ausência, essenciais para uma releitura da paisagem. Só assim aparecem *Cidades Imaginadas*.

Em Braga, a Fotografia Aliança desenha um importante papel na construção da memória visual da cidade. Iniciada em 1909, subsiste até aos anos sessenta. O seu acervo, constituído por milhares de negativos, encontra-se arquivado em perfeitas condições no Museu da Imagem, que o exhibe regularmente, ao lado - e em interessante relação de continuidade temporal - do Arquivo Pelicano, que cobre um período de 1940 a 1980. Ainda em Braga é inevitável falar do espólio de Manuel Carneiro, fotógrafo de Braga e Guimarães, que documenta as duas cidades entre 1890 e 1920. O Arquivo Carneiro está depositado no Museu Nogueira da Silva e pertence à ASPA – Associação de Salvaguarda do Património.

Ao contrário de Guimarães, Braga teve e mantém uma tradição muito forte de fotografia documental, de fotografia de cidade, feita no exterior, que documenta bem a sua mutação em menos de cem anos. Em Guimarães, conhece-se pouco da cidade imaginada entre o século XIX e o século XX. Pressentem-se-lhe dois grandes instantes de *paragem*: um, o da passagem dos fotógrafos itinerantes, já referida, que lhe fotografam, sobretudo, as vistas panorâmicas e o conjunto histórico. Outro, entre os anos trinta e os anos cinquenta do século XX: com as grandes obras de recuperação do Monte Latito, no auge de exaltação do nacionalismo da ditadura de Salazar, Guimarães, vendo o seu Castelo e o seu Paço Ducal recuperados, chama a atenção de um número considerável de fotógrafos que, ao serviço de agências e publicações deslocam-se a Guimarães para retratar esta nova cidade imaginada. Assim acontece com o Serviço Nacional de Informação, com o Século, a Flama, o Diário da Manhã, em cujos acervos se podem encontrar repetidas *tomadas* de vista da então chamada Colina Sagrada, durante e logo após o seu rearranjo. A cidade existe *imaginada* quase somente ali e numa ou noutra grande obra pública posterior, como o Tribunal Judicial ou o Liceu Nacional.¹⁹

Do centro às periferias, há sempre um considerável grau de sorte, uma enorme dança do acaso quando se trata de encontrar espólios: um sótão que se arruma antes de umas obras, alguém que compreende a importância de salvaguardar. Há também uma grande dose de filantropia, de uma ideia de partilhar, de comunicar, de pôr em comum. Ou então, o azar contrário.

Poucos são os arquivos *não privados* que se conhecem. Existirão, por certo, outros para além dos que se enumeram adiante. Por exemplo, a Câmara Municipal de Guimarães, cujo acervo é constituído, sobretudo, por fotografias com menos de trinta anos, fruto do registo fotográfico de Paulo Pacheco. Por exemplo, no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, detentor de pequenos acervos dispersos por vários espólios. Por exemplo nas indústrias: seria relativamente frequente a fotografia de fábrica, do dia-a-dia das grandes indústrias e companhias do vale (a título de exemplo refira-se que a Sociedade Martins Sarmento detém algumas imagens da Fábrica de Roldes e da construção do Teatro Jordão).

18 SONTAG, Susan – op. cit, pág. 86.

19 Os acervos do SNI, O Século, Flama e Diário da Manhã encontram-se depositados na Torre do Tombo.



Teatro D. Afonso Henriques, s/d. Coleção da Associação Muralha.

Das poucas casas de fotografia da cidade (Foto Simão à Alameda de S. Dâmaso, Foto Cine, na Oliveira, foto Moderna, depois Foto Machado, também à Alameda, Foto Nato, ao Toural e Foto Beleza, na Rua de Santo António), que foram arquivando material documental, não dando as chapas de vidro à reciclagem, algumas - foto Cine e foto Moderna - venderam o seu espólio à Associação Muralha, que o mantém depositado no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta. A Coleção da Muralha é de uma riqueza notável. Composta por mais de três mil e quinhentas imagens – entre chapas de vidro e película – retrata a cidade em cerca de quarenta anos, nos seus aspectos mais diversos: património edificado, vida quotidiana, indústria, lavoura e retratos de estúdio, sobretudo, documentam, pela mão do fotógrafo sem nome, os rostos e os espaços dos primeiros quarenta anos do século XX em Guimarães. Actualmente, este espólio encontra-se em tratamento e digitalização.



Estudante em Férias. s/d. Coleção da Sociedade Martins Sarmento.

Na Sociedade Martins Sarmento encontra-se um volumoso espólio de fotografias da cidade, seguramente o mais conhecido e consultado: lá se encontram os clichés de Sarmento e de Mário Cardoso e um infindável número de imagens positivas e negativas da cidade ao longo de dois séculos. Em diferentes graus de catalogação e acomodação, o acervo da Sociedade Martins Sarmento dispõe de uma particularidade distintiva dos demais: para além de apresentar um nível de organização, é o único que se encontra parcialmente disponível na net. Não como arquivo propriamente dito, físico, não como fototeca, mas sim como repositório digital de imagens das mais variadas naturezas – negativos, positivos, postais, pinturas, gravuras - provenientes das mais variadas origens: de colecções de particulares a colecções de indústrias, passando pela própria colecção da Sociedade. Na colecção digital da Sociedade, organizada por Arqueologia Industrial, Património, Personalidades, Acontecimentos, Quotidiano (acrescida, separadamente, de todas as fotografias de Sarmento) encontramos-nos com o desenho da cidade e das suas gentes em mais de cem anos.



Menino e Menina em Gondomar (irmãos?). Fotografias de Mário Cardoso, circa 1940. Coleção da Sociedade Martins Sarmento.



Gualterianas, 1965. Coleção do Convívio.

Na Associação Convívio existe um interessante espólio documental positivo das Festas Gualterianas de 1948, 1964 e 1965, sendo estes dois últimos anos em que o Convívio as organizou. Parte destas imagens encontra-se publicada no livro *Gualterianas 1906-2008*, da autoria de Cristina Fernandes e editado pela Oficina em 2009. As imagens encontram-se razoavelmente identificadas e bem acondicionadas. Grande parte delas encontra-se salvaguardada em suporte digital, mas sem qualquer tipo de organização. Para além das Gualterianas, há naturalmente, um interessante conjunto de imagens do Festival Internacional de Cinema Amador, decorrido em Guimarães nas décadas de setenta e oitenta.

Pela Rua da Rainha Dona Maria chega-se do Convívio ao Museu de Alberto Sampaio onde existe um acervo fotográfico composto maioritariamente por negativos de vidro e película, vindos da Foto Machado e da Foto Beleza. O acervo encontra-se, neste momento, em fase de digitalização e descrição para, em breve, ser disponibilizado online.

Uma última nota para o fotógrafo Simão Freitas. Possivelmente o único fotógrafo profissional “de rua” da cidade. Durante quase meio século, Simão “andou por aí”, fotografando desde festas a comícios, de ocupações no verão quente a jogos no Municipal. As suas fotografias encontram-se em lugar incerto, à espera da sua descoberta, em sentimento esperançoso.

Joaquim Fernandes e a cidade imaginada.

Em Agosto de 1979, a Comissão de Coordenação e Dinamização da Biblioteca Pública da Fundação Calouste Gulbenkian organizou a Exposição Guimarães, do Passado e do Presente. Num esforço notável de recolha, selecção, tratamento e organização de centenas de fotografias dispersas pela cidade,

a exposição, coordenada pelo fotógrafo Joaquim Fernandes, a mostra conjugava imagens antigas com “aspectos actuais que permitiram, assim, uma perfeita visão das profundas transformações que a cidade sofreu durante um século e das agressões urbanísticas cometidas ou consentidas pelas entidades responsáveis ao longo daquele período”²⁰.



Igreja de S. Dâmaso, para a edição de Guimarães do Passado e do Presente. DR.

Foi, por certo, um ponto de partida para a criação de uma cidade imaginada, para a construção *ab initio* de uma narrativa sobre Guimarães, homogénea e coerente: Joaquim Fernandes partia das imagens recolhidas e desenhava-lhes o futuro, fotografando os mesmos lugares tempos e tempos depois. Poderá dizer-se que esta foi a primeira *cidade imaginada* do princípio ao fim. Quatro anos depois, conheceu edição, sob o título Guimarães, do Passado e do Presente, com textos de Santos Simões, Maria Adelaide Pereira de Moraes, Fernando Távora, Alves de Oliveira e Moura Machado, intérpretes de um sentimento histórico-patrimonial que a cidade preserva e trata bem, com os resultados que todos conhecemos.

20 In Guimarães, do Passado e do Presente, Ed. Câmara Municipal de Guimarães, 1985, pág. 11.



Guimarães do Passado e do Presente. Processo de trabalho de Joaquim Gonçalves para a edição do livro. DR.

Porém, o fenómeno foi epifenómeno e a vontade de imaginar a cidade – ou de lhe salvar as imagens da sua memória - arrefeceu. Ou então ficou a olhar para trás, quão belo é o passado que nem importa guardá-lo para o presente que aí vem. Editou-se uma obra notável, um elemento de estudo essencial para a cidade. Mas não se lhe arrumaram as fontes.

Guimarães ainda não se propôs como objecto poético visto de fora para dentro. Foi e vai sendo, por regra, cantada, filmada, fotografada e poetizada pelos seus, quase sempre do mesmo prisma. Nunca houve, até anos bem recentes, uma certa vontade de narrar o outro lado da cidade, a cidade do lado de lá. E por isso, a cidade não possui um corpo contemporâneo de histórias suficientemente sólido – foge-se da fotografia por um instante, mas já lá se volta – que a permitam contar, que a permitam rever e reinterpretar.



Campo de jogos do Benlvenai. Guimarães do Passado e do Presente. DR.

O Caso de Coimbra.

Em 1980 surgiram em Coimbra os Encontros de Fotografia. Ao longo de vinte anos, os Encontros possibilitaram a formação de gerações e fotógrafos e a construção de uma leitura do fim do século XX na cidade. Mais: permitiam que a própria fotografia encontrasse salas para estar na cidade. Albano da Silva Pereira, director do festival, recorda: “Na edição inaugural (...), realizava-se a iniciativa Quatro Olhares Sobre Coimbra, assim descrita no desdobrável então publicado: *esta exposição é corolário do concurso de fotografia em que a selecção dos quatro fotógrafos se fez a partir de portfólios e que possibilitou, para além do prémio monetário de 10.000\$00, a estadia em Coimbra para a realização das fotografias que agora se apresentam.*”²¹ Mais à frente, identifica um: Paulo Nozolino, 25 anos, Lisboa.

Ao longo do tempo sucederam-se as encomendas, trazendo à cidade o melhor que a fotografia do mundo tinha para mostrar: Boltanski, Model, Frank, Plossu, Araki, Rivas, Rodero, Witkin e dezenas de outros que se omitem com a injusta mas devida contenção. Traçou-se a cartografia imagética do País com a trilogia Terras do Norte (1993), Linha de Fronteira (1994) e Sul (1996).

Vinte anos depois, em 2003, o Centro de Artes Visuais, criado a partir dos Encontros, inaugurava a sua primeira exposição, denominada Coimbra. Entre 14 de Fevereiro e 23 de Março de 2003, foram apresentados – ou re-apresentados – trabalhos fotográficos de André Mérian, Andreas Müller-Phole, António Júlio Duarte, Augusto Brázio, Bernard Plossu, Debbiel Flaming Caffrey, Didier Morin, François Méchain, Frédéric Bellay, George Krause, Humberto Rivas, Inês Gonçalves, Joan Fontcuberta, Joel-Peter Witkin, Jorge Molder, Luís Palma, Max Pam, Nils Üdo, Paul Den Hollander, Noé Sendas, Paulo Nozolino e Rui Chafes. Nomes que, ao longo de vinte e três anos, para além de terem participado nos Encontros, andaram por Coimbra, encontrando respostas para os desafios mais ou menos formais que lhes eram lançados para fotografarem a cidade.

Estas deambulações originaram um corpo fotográfico sobre Coimbra verdadeiramente notável. Albano da Silva Pereira e Miguel Amado escreviam na apresentação da exposição que era altura de “devolver à cidade as fotografias que lhe foram tiradas”²², imagens que constituem uma impressionante narrativa de Coimbra em final de século, agrupadas, enriquecidas com textos que promovem uma reflexão crítica sobre a cidade e sobre a fotografia que ela originou. Evoca-se um deles: Rui Cunha Martins a escrever um quase manifesto de modernidade para uma cidade enraizada na saudade e tradição: “De acordo. Reinvente-se a cidade. Proceda-se então, tecnicamente. Primeiro: questionando-lhe o cânone [condição primeira de qualquer reinvenção]. Segundo: impondo-lhe a nuclearidade da dimensão emocional [exigência estética da contemporaneidade]. E terceiro: pedindo-lhe o impossível [única fasquia mobilizadora da ideia de cidade]”²³. E a cidade reinventou-se na fotografia e fez-se, verdadeira e falsa, cidade imaginada.

21 In Coimbra, ed. CAV, 2003, pág. 18.

22 In Coimbra, ed. CAV, 2003, pág. 17.

23 In Coimbra, ed. Cit., pág. 80.

Carlos Mesquita: imagens com cinema dentro.



Carlos Mesquita. Lavrador, circa 1976.



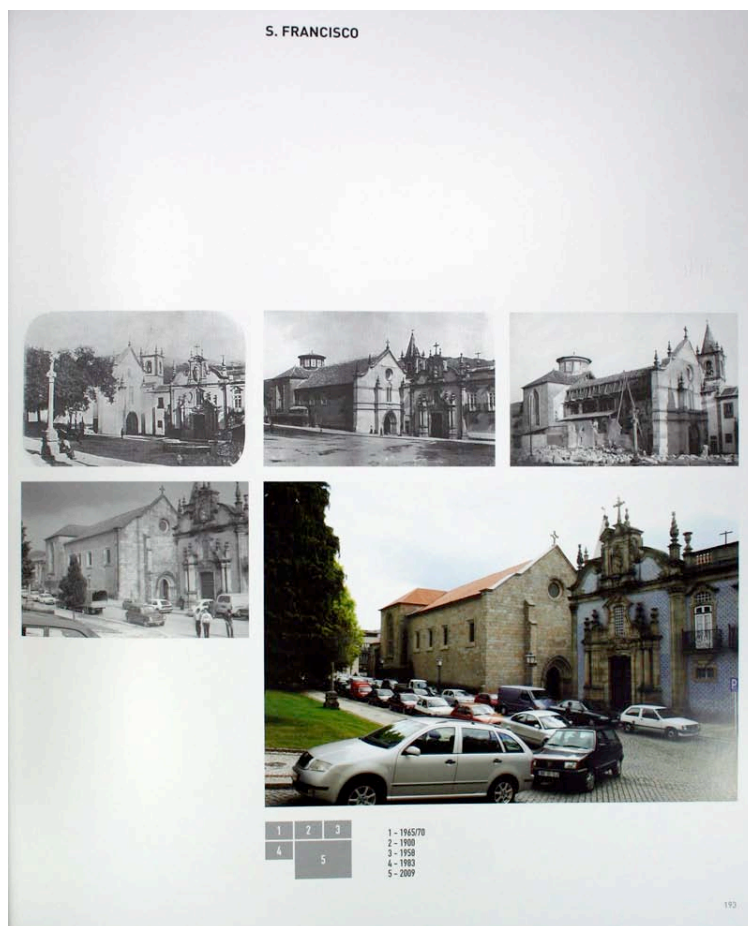
Carlos Mesquita. Chula., circa 1990.



Carlos Mesquita. Fábrica, 1994.

Quem, por certo, estaria naquela tarde de Agosto de 79 na exposição dos Antigos Paços do Concelho seria Carlos Mesquita. Já nessa altura, o professor que queria ser pintor e já era cinéfilo, andava pelas ruas de Guimarães à procura de Fellini e a fotografar-lhe figurantes porque não conseguia desenhar bem os olhos. Ao longo de quatro décadas, Carlos Mesquita, a espaços, vai imaginando uma cidade, sempre feita de pessoas, de caras, de pernas, de mãos e de mulheres. E mais, vai passando o fascínio do retrato a gerações de clubistas cinéfilos e fotógrafos que com ele se cruzam em intermináveis conversas. Mesquita vê uma *cidade imaginada* quando sai à rua ao longo de mais de trinta anos. Uma cidade feita não de cromos – como não gosta que se diga – mas de figuras singulares. As imagens de Mesquita, pudera, estão cheias de cinema.

Ao contrário de outras cidades de tamanho próximo, como se referiu acima, Guimarães nunca foi uma cidade com uma tradição documental fotográfica intensa. A cidade teve que aguardar até à sua explosão turística, na década de noventa, altura em que o seu núcleo central se tornou um dos mais fotografados do país. Ao longo dos anos noventa e zero, então, a cidade vai-se imaginando no seu centro. Luís Ferreira Alves assina as mais delicadas imagens da zona Património da Humanidade, para trabalhos do GTL. Seguem-se-lhe, por exemplo, Paulo Pacheco, José Pastor e Estevan Lafuente, médico de profissão, a preto e branco. A cidade, praticamente, não se imagina fora de muros. Não tem lado oculto, não tem drama, é uma estória feliz, cheia de história e tradição.



Guimarães do Passado e do Presente (2009).

Lançam-se livros que lhe celebram o intra-muros, com natural destaque para os monumentais dois volumes de Guimarães, Património Cultural da Humanidade²⁴, com delicada impressão e imagens de Ferreira Alves e para um recente Guimarães, do Passado e do Presente²⁵, que, não se podendo dizer que seja uma reedição, uma vez contém – e com o maior destaque visual - imagens feitas *ex novo* por Paulo Pacheco, pretende renovar o seu homónimo predecessor dos anos oitenta.

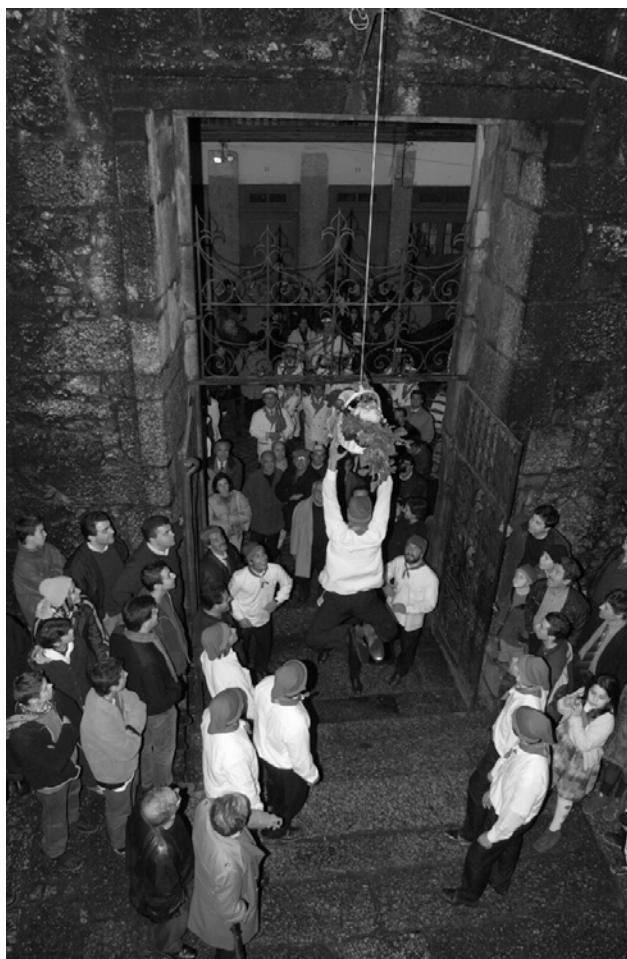
Guimarães, cidade imaginada.

De novo Steve Yates: “Si la concepción del espacio durante los siglos anteriores se expresaba mediante las metáforas del espejo y el teatro, en este siglo se había desplazado de la transparencia y el reflejo a la heterogeneidad de la poesía. La determinación de su carácter ya no era obrigatoria y no precedía a la idea en el arte. El espacio podía ser redefinido, cuando no reinventado.”²⁶ A *cidade imaginada* questiona e reinventa o espaço. Baralha e volta a dar. Hoje em dia, pela conjuntura e pelo dinamismo a que se voltou, Guimarães começa a conhecer alguns fenómenos de *cidade imaginada*. Estamos a falar da cidade enquanto história, enquanto espaço onde acontecem histórias.

²⁴ Guimarães, Património Cultural da Humanidade, vols 1 e 2, Ed. Câmara Municipal de Guimarães, 2002.

²⁵ Guimarães do Passado e do Presente, Ed. Câmara Municipal de Guimarães, 2009.

²⁶ YATES, Steve, op. cit., pág. 301.



José Bastos, Ser Nicolino, 2000.

José Bastos, por exemplo, conta, de forma *comprometidamente descomprometida*²⁷, as Nicolinas do ano 2000, em *Ser Nicolino*, série que abriu a galeria da Fnac Guimarãeszlozil, dez anos depois. O Laboratório das Artes e os seus membros vão *imaginando* a cidade urbana e industrial, indiferente e inidentificável. Assim Luís Ribeiro em *Accidents Are An Exception* (2009), onde a cidade aparece feita de tensão, de um quase acontecer e de um intenso silêncio.

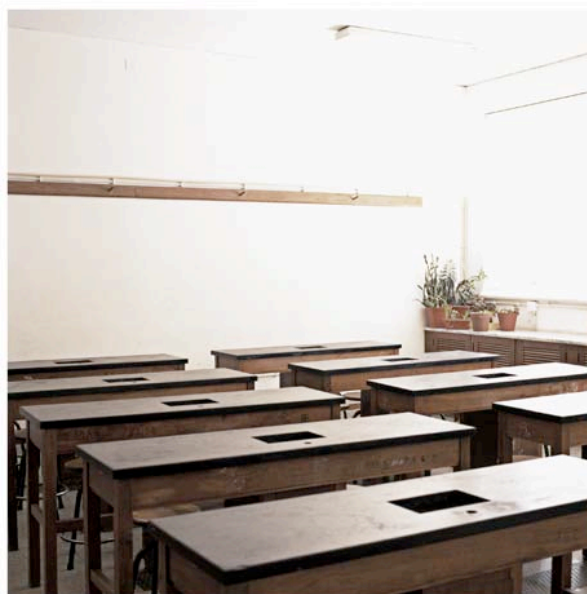
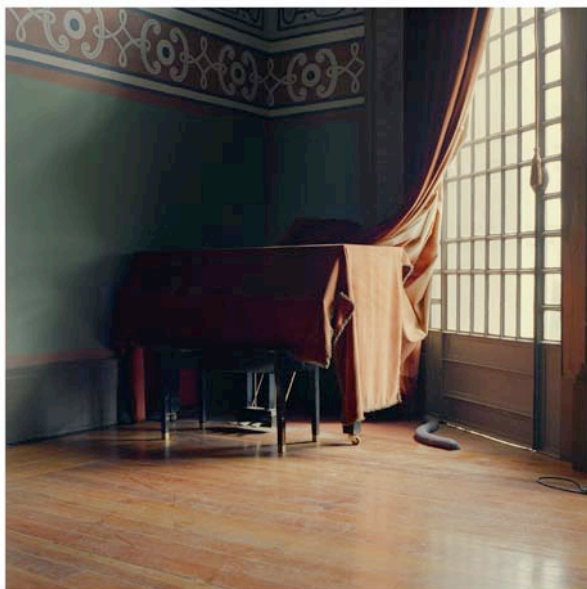


Inês D'Orey, Volver, 2008.

Inês D'Orey, um dos grandes nomes da nova fotografia portuguesa, trabalha a memória do verão de 2008 na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, a convite de Pedro Bandeira. O resultado é *Volver*, um conjunto de vinte e uma fotografias onde se mostra “a arquitectura como ela é antes de ser

²⁷ Cfr Folha de sala da exposição Ser Nicolino, Fnac Guimarães, de José Bastos, com texto do próprio, Novembro de 2009.

mais do que arquitectura”²⁸. As imagens de *Volver* promovem uma nova releitura do espaço, dando-lhe imensa emoção, mistério, silêncio e vazio. Diz Pedro Bandeira que nelas “o que é branco é ainda mais branco, o que é madeira é ainda mais madeira, o betão é ainda mais betão, o que é céu é ainda mais céu”. *Volver* é cá, é *cidade imaginada* em Azurém, ali em cima, depois da rotunda.



Carlos Lobo, *Sociedade Martins Sarmento e Liceu Martins Sarmento*, 2005.

Carlos Lobo, fotógrafo com trabalho integrado em várias colecções e acervos nacionais e internacionais, em trabalho publicado na VAAA regista o nascimento de um hotel sénior na cidade. A fotografia, de arquitectura transmite um cunho autoral forte, filiado no trabalho que Lobo já desenvolvera em *Unknown Landscapes*, *Far Far East* e *Interior*, que fez para Programa Criatividade e Criação Artística de 2006, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian. Um ano antes, fotografou a solidão de dois espaços icónicos da cidade: o Liceu e a Sociedade Martins Sarmento.



Pedro Medeiros, *Cronologia do Destino – III Traumas da Cultura Portuguesa*, 2003.

Pedro Medeiros, fotógrafo conimbricense com fortes ligações a Guimarães, relembra um território em *Cronologia do Destino – III Traumas da Cultura Portuguesa*. S. Mamede é mesmo S. Mamede, de Aldão, Campo da Ataca. A cidade imaginada, melhor, o território imaginado também existe nesta história inspirada em Eduardo Lourenço e no país que não se cumpre, e que continua, frágil, na incubadora.

28 Cfr Folha de sala da exposição *Volver*, de Inês D'Orey, texto de Pedro Bandeira, EAUM, Outubro de 2008.



Carlos Mesquita, Vimaranenses: As Mãos e as Máquinas, 2009.

Carlos Mesquita, depois de uma paragem de vários anos, volta a pegar na máquina para fotografar, pela quarta década seguida, desta feita para os Cadernos de Imagens de 2007 e 2009, que, editados pela Secção de Fotografia do Cineclube conheceram exposições colectivas no Museu de Alberto Sampaio. Os Cadernos de Imagens são um sonho antigo do Cineclube e da sua Secção de Fotografia, fundada em 2003²⁹, que traduzem uma ideia que colhe absoluto consenso entre todos: compreende-se que a cidade descobre que precisa de falar, está cansada dos postais sem pessoas do seu centro, existe para além dele e sai à procura.

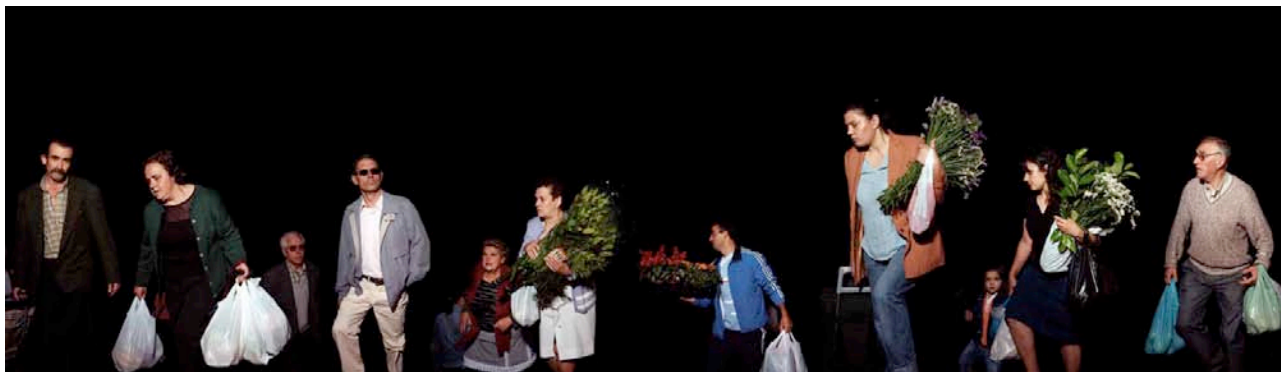


Ricardo Rodrigues, Vimaranenses, 2007. Cadernos de Imagens I

²⁹ A Secção de Fotografia do Cineclube de Guimarães foi fundada em Maio de 2003 por Ricardo Rodrigues, Miguel Oliveira e Eduardo Brito. De então até 2010, realizou seis cursos de iniciação à fotografia a preto e branco, três exposições e editou dois Cadernos de Imagens.

Na nota de abertura de *Vimaranenses, As Mãos e As Máquinas*, segunda edição dos Cadernos de Imagens, dava-se conta do projecto, desde o seu início, ter vontade de contornar a “predominante e essencial imagem do património histórico construído”, retratando outra “realidade humana e física”³⁰ da cidade.

Miguel Oliveira, inclusivamente, elimina toda a construção do seu painel de *Vimaranenses*, desligando-os do seu contexto espacial. São só eles, tal como são, contra fundo preto e nada mais.



Miguel Oliveira, Vimaranenses, 2007, Cadernos de Imagens I.

Guimarães, nos Cadernos de Imagens, surge como cidade definitiva e como cenário. Lugar onde acontecem coisas. Onde há mais histórias que história. E esse é o grande trunfo dos Cadernos: em cada trabalho, há sempre uma *cidade imaginada*.



Catarina Laranjeiros, As Mãos e as Máquinas, 2009. Cadernos de Imagens II

Sempre acompanhadas de textos essenciais para uma cidade *objecto subjectivo*, para usar uma expressão de

30 In Cadernos de Imagens, Edição II, *Vimaranenses: As Mãos e as Máquinas*, Ed. Cineclube de Guimarães, pág. 6.

Jorge Gaspar a propósito de Coimbra³¹, as edições dos Cadernos de Imagens conferem uma liberdade total aos seus autores, a quem é lançado um tema e um prazo de entrega, e nada mais. Só esta imensa liberdade criativa explica que a sua segunda edição, dedicada ao trabalho, e intitulada *Vimaranenses: as Mãos e as Máquinas* conjugue trabalhos tão díspares como os de Miguel Oliveira e Catarina Laranjeiro.

Os Cadernos de Imagens já têm um lugar importante na memorização visual de Guimarães no início do Século XXI. São a mais forte marca desta ideia de *cidade imaginada* que se procurou transmitir. Encenam histórias, propõem narrativas, motivam releituras. Apresentam novas convenções de espaço, num exercício que, podendo ser qualificado de alternativo é, sobretudo, complementar às práticas dominantes. Vive perfeita e indiferentemente bem com elas. A par dos exemplos acima apontados, os Cadernos de Imagens apresentam as cidades imaginadas que começam a aparecer.

Breve epílogo.

G. W. Sebald põe Austerlitz a dizer: “sempre me fascinou o trabalho fotográfico, (...), o momento em que as sombras da realidade, por assim dizer, emergem do nada para o papel exposto, como as recordações que assomam em nós a meio da noite e que depois, quando tentamos agarrá-las, logo se ensombram de novo, da mesma maneira que uma prova fotográfica que se deixou no banho de revelador durante demasiado tempo”³². Algures entre as sombras e as recordações estão as cidades imaginadas à espera que lhes contem a história.

31 GASPAR, Jorge, in Coimbra, Ed. CAV, 2003, pág. 22.

32 SEBALD, W. G. in Austerlitz, Ed. Teorema, pág. 72.

Agradecimentos: Laboratório das Artes, Sociedade Martins Sarmento, Museu de Alberto Sampaio, Convívio, Associação Cultural e Recreativa, Cineclube de Guimarães – Secção de Fotografia, Muralha, Associação de Defesa do Património, Museu da Imagem, Braga.

António Amaro das Neves, Carlos Mesquita, Carlos Lobo, Isabel Fernandes, Inês D'Orey, José Bastos, José Nobre, Luís Fernandes, Mariana Pinto dos Santos, Pedro Medeiros, Ricardo Rodrigues, Rui Gonçalves, Rui Prata, Rui Silva, Francisco Brito e Joana Gama.

A Cidade Imaginada foi apresentada no Projecto Apolo, do Laboratório das Artes, em Guimarães, no dia 26 de Março de 2010. Foi revista, rescrita e ampliada em Dezembro de 2010 para apresentação no âmbito do projecto As Imagens da República. É dedicada à memória da minha avó, Maria da Conceição de Oliveira Mota Pinto dos Santos.