

ANATOMIA DO OLHAR URBANO

*Modelo F-P-S — Uma Matriz Filosófica, Pragmática e Sistémica
para a Fotografia Urbana*



Miguel Carlos Lima

*Livro-artefacto do programa Cid@d'ART — Doutoramento em Média-Arte Digital
Universidade do Algarve · Universidade Aberta*

(versão que aguarda conclusão da recolha final e análise de dados)

16 de julho de 2026

Agradecimentos

Este documento não existiria sem o trabalho de equipa que sustenta o projeto Cid@d'ART. Agradeço a Luís Miguel Teixeira (Universidade Católica Portuguesa — CITAR) e a Mirian Nogueira Tavares (Universidade do Algarve — CIAC), coautores do artefacto de 2025 e interlocutores constantes na formalização da Matriz F-P-S; a Maria do Rosário Matos Bernardo (Universidade Aberta) e a Ângela Lacerda-Nobre (ESCE — Instituto Politécnico de Setúbal), coautoras da adaptação do modelo à avaliação da qualidade apresentada na Parte V. Agradeço também a todos os fotógrafos cujo trabalho é discutido neste documento — a leitura crítica que aqui se propõe só é possível porque as suas obras existem, circulam e resistem à simplificação.

Uma nota metodológica: parte do andaime técnico deste documento e do instrumento digital que o acompanha foi aprimorada com recurso a ferramentas de inteligência artificial, usadas de modo circunscrito para apoio à organização de fontes, leitura preliminar de documentos complexos, verificação de coerência e aperfeiçoamento de código. A autoria, a seleção conceptual, a interpretação crítica e a validação final permanecem sob responsabilidade exclusiva do autor.

Resumo

A fotografia urbana contemporânea já não pode ser compreendida por uma lente única: a estética isolada não explica a sua força documental; o documento isolado não explica a sua construção formal; e a circulação social isolada não explica a responsabilidade do olhar. Este documento consolida o Modelo F-P-S — uma matriz Filosófica, Pragmática e Sistémica — como instrumento de análise, criação, curadoria e avaliação da fotografia urbana, situando cada evento fotográfico num campo tridimensional de coordenadas entre -5 e +5 por eixo. O modelo é aplicado a um corpus de fotógrafos portugueses e internacionais, articulado com a tradição teórica da fotografia, testado perante a pós-fotografia e operacionalizado através de um artefacto digital público, com formulário de recolha, registo em base de dados e leitura semântica assistida por *Gemini API*. O contributo central não reside na novidade isolada de cada eixo, mas na sua articulação: a imagem é tratada como evento situado, resultante da relação entre aquilo que pensa, o modo como se produz e o sistema onde circula. Esta versão reforça a unidade bibliográfica, clarifica o lugar metodológico do diário de bordo e deixa em aberto o capítulo de resultados empíricos a integrar após a consolidação da base de dados.

Palavras-chave: fotografia urbana; matriz F-P-S; a/r/tografia; estética fotográfica; pós-fotografia; avaliação da qualidade; metodologia de investigação em artes

Abstract

Contemporary urban photography can no longer be understood through a single lens: aesthetics alone cannot explain its documentary force; documentary record alone cannot explain its formal construction; and social circulation alone cannot explain the responsibility of looking. This document consolidates the F-P-S Model — a Philosophical, Pragmatic and Systemic matrix — as an instrument for analysis, creation, curatorship and evaluation of urban photography, locating each photographic event within a three-dimensional field of coordinates ranging from -5 to +5 on each axis. The model is applied to a corpus of Portuguese and international photographers, articulated with photography theory, tested against post-photographic challenges and operationalised through a public digital artefact, including a data-collection form, database registration and semantic image reading assisted by the *Gemini API*. The main contribution lies not in the isolated novelty of each axis, but in their articulation: the image is treated as a situated event, emerging from the relation between what it thinks, how it is produced and the system in which it circulates. This revised version strengthens bibliographic coherence, clarifies the methodological role of the logbook and reserves an empirical-results chapter to be completed after consolidation of the database.

Keywords: urban photography; F-P-S matrix; a/r/tography; photographic aesthetics; post-photography; quality assessment; arts-based research methodology

Índice geral

Agradecimentos.....	2
Resumo	3
Abstract.....	4
Índice geral.....	5
Lista de siglas e abreviaturas	9
Introdução: A Lente e a Metrópole.....	10
PARTE I — FUNDAÇÕES TEÓRICAS.....	13
1. O Que É Arte? E Porque a Fotografia a Incomodou.....	14
1.1. A tirania da mimese: a arte como imitação perfeita.....	14
1.2. A crise da expressão: onde está a “mão” do artista?	15
1.3. O formalismo e a aceitação modernista.....	15
1.4. A teoria institucional: a arte é o que o “mundo da arte” diz ser	16
2. O Que É Fotografia? Para Além do “Clique”.....	17
2.1. A natureza indicial: a fotografia como vestígio.....	17
2.2. O <i>studium</i> e o <i>punctum</i> : a experiência do espectador.....	17
2.3. A captura e a invenção: a agressividade da câmara	18
2.4. O aparelho e o programa: a fotografia como sistema	18
PARTE II — A TRÍADE DA FOTOGRAFIA URBANA.....	20
3. A Visão Filosófica — A Cidade como Ideia	21
3.1. Ontologia: a “verdade” da rua e o fantasma da realidade	21
3.2. Estética: o sublime cotidiano e o pitoresco acidental.....	22
3.3. Ética: o <i>flâneur</i> e os limites do <i>voyeur</i>	23
3.4. Fenomenologia: a experiência do choque e do estranhamento	23
4. A Visão Pragmática — O Fotógrafo como Agente.....	25
4.1. O processo: a “caça” versus o “projeto”	25

4.2.	A ferramenta: o aparelho como extensão e limitação	26
4.3.	A performance: o corpo do fotógrafo no espaço.....	26
4.4.	A pós-produção: a “segunda criação” no laboratório	26
5.	A Visão Sistêmica — A Imagem em Circulação.....	28
5.1.	O sistema da arte: a canonização do “instantâneo”	28
5.2.	O sistema social: da crítica à “gentrificação visual”	29
5.3.	O sistema urbano: vigilância e re-arquivo	29
PARTE III — PRÁXIS E CORPUS DE FOTÓGRAFOS.....		31
6.	Corpus Unificado de Fotógrafos — Leituras Críticas	32
	Nota metodológica sobre este corpus.....	32
	Precursos e testemunhas históricas.....	32
	Fotojornalismo e testemunho contemporâneo.....	36
	Fotografia urbana e território.....	43
7.	Corpus Unificado de Fotógrafos — Leituras Críticas (continuação).....	56
	Autores maiores da fotografia de autor contemporânea	56
	Corpo, identidade e narrativa	63
	Rua e vida quotidiana contemporânea.....	69
PARTE IV — HORIZONTES E ABISMOS: A IMAGEM URBANA NA ERA PÓS-FOTOGRAFICA.....		72
7.	8. A Cidade Pós-Fotográfica — O Fim do “Isto-Foi”	73
8.	9. O Desafio Filosófico — A Verdade, a Autoria e a Cidade Sintética	75
	8.1. Ontologia: o fim da verdade e a cidade sintética	75
	8.2. Ética: o <i>dataset</i> e o fim do anonimato	75
	8.3. Autoria: o fotógrafo como “curador de <i>prompts</i> ”	76
9.	10. O Desafio Pragmático — O Fotógrafo no Metaverso.....	77
	9.1. O novo “aparelho”: a fotografia computacional e o fim do acaso.....	77
	9.2. A nova performance: o <i>flâneur</i> virtual e a fotografia <i>in-game</i>	77

9.3.	A nova pós-produção: a realidade como síntese	78
10.	11. O Desafio Sistémico — A Saturação Total e o Fim da Circulação	79
10.1.	O sistema social: a saturação e o fim da “gentrificação visual”	79
10.2.	O sistema da arte: a crise de validação	79
10.3.	O sistema urbano: a “câmara total” e o fim da circulação humana.....	80
PARTE V — A MATRIZ F-P-S: UM MODELO ACADÉMICO PARA O EVENTO FOTOGRÁFICO		81
11.	12. A Arquitetura da Tríade — Formalizando a Matriz F-P-S.....	82
11.1.	Justificação: para além da análise unidimensional	82
11.2.	Definição formal: a Matriz Filosófica-Pragmática-Sistémica	82
11.3.	O poder da interseção: a imagem como evento	83
12.	13. O Modelo em Ação — Um Guia de Aplicação.....	85
12.1.	Como ferramenta de análise crítica (para académicos e curadores).....	85
12.2.	Como metodologia de criação (para artistas).....	85
12.3.	Como estrutura pedagógica (para educadores).....	85
13.	14. Validação Externa — A Matriz F-P-S na Avaliação da Qualidade	87
PARTE VI — O ARTEFACTO DIGITAL		91
14.	15. A Análise F-P-S da Fotografia — um Instrumento Científico Vivo.....	92
14.1.	Âmbito e proposta ao visitante.....	92
14.2.	Arquitetura técnica: questionário, EXIF e análise computacional.....	92
14.3.	Recolha de dados e ética da investigação	93
16.	Resultados da Aplicação do Modelo F-P-S — Capítulo em Aberto.....	95
Conclusão: A Resistência do Olho.....		96
Glossário.....		98
Referências Bibliográficas.....		102
ANEXOS.....		2
Anexo A — Mapeamento Completo do Cubo F-P-S		3

Anexo B — Índice Remissivo.....	5
Anexo C — Questionário de Mapeamento F-P-S.....	6
Bloco P: o eixo Pragmático (o Como?)	6
Bloco F: o eixo Filosófico (o Porquê?)	7
Bloco S: o eixo Sistémico (o Contexto?).....	7
O mapa do questionário: cálculo das coordenadas F-P-S.....	8

Lista de siglas e abreviaturas

Sigla	Significado
APA	American Psychological Association (norma de citação, 7. ^a edição)
CAM	Centro de Arte Moderna (Fundação Calouste Gulbenkian)
CITAR	Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (Universidade Católica Portuguesa)
F-P-S	Filosófico-Pragmático-Sistémico (nome do modelo; ordem canónica de leitura das coordenadas)
IA	Inteligência Artificial
ISO	International Organization for Standardization
MAAT	Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (Lisboa)
MEP	Maison Européenne de la Photographie (Paris)
MNAC	Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado
MoMA	Museum of Modern Art (Nova Iorque)
PLMJ	Fundação PLMJ (coleção de arte)
RIQUAL	Rede de Investigadores da Qualidade / Encontro de Investigadores da Qualidade
SGQ	Sistema de Gestão da Qualidade
TQM	Total Quality Management (Gestão da Qualidade Total)
UAb	Universidade Aberta
UAlg	Universidade do Algarve

Introdução: A Lente e a MetrÓpole

Porque é a fotografia urbana um campo de batalha teórico?

A cidade contemporânea é, talvez acima de tudo, uma experiência visual: um palimpsesto de superfícies, gestos e estruturas que se oferece — e por vezes se impõe — ao olhar. Vivemos, em simultâneo, numa *infosfera* em que a própria experiência urbana é mediada, gravada e partilhada num fluxo incessante de imagens (Floridi, 2014). A fotografia tornou-se a língua franca desta relação simbiótica entre o indivíduo, a tecnologia e a metrÓpole: desde o seu nascimento, fotografia e cidade moderna cresceram juntas, dando ao *flâneur* de Baudelaire uma ferramenta para capturar a modernidade e oferecendo à câmara um laboratório inesgotável.

A aparente simplicidade do ato fotográfico urbano — apontar e disparar para o que se vê — esconde, no entanto, um abismo de complexidade teórica. Será uma fotografia urbana um documento fiel do “ar das ruas”, como a tradição da *street photography* reivindica? Uma construção estética subjetiva? Ou um sintoma de sistemas de poder, vigilância e consumo? Este trabalho argumenta que é, de forma indivisível, as três coisas em simultâneo — e que tentar compreendê-la através de uma única lente teórica produz sempre uma leitura redutora: a teoria da arte clássica ilumina a composição e a intenção do autor, mas ignora a natureza indicial e política da fotografia; a teoria documental valoriza a “verdade” do registo, mas não explica o poder conceptual de uma imagem de Andreas Gursky; o discurso sociológico dá conta da circulação e do controlo, mas negligencia a performance do fotógrafo e a experiência do espectador.

Propomos, por isso, uma metodologia tripartida — a Matriz F-P-S¹ —, segundo a qual qualquer imagem urbana significativa só se compreende plenamente na intersecção de três eixos:

¹ Ao longo de todo o documento, as coordenadas de um evento fotográfico são sempre lidas e escritas na ordem (F, P, S) — Filosófico, Pragmático, Sistemico —, que dá nome ao modelo. Esta ordem não deve ser confundida com convenções puramente gráficas de visualização: no instrumento digital associado (cidad.art.miguelcarloslima.com/analise-fps.html), os eixos cartesianos de um cubo 3D estão internamente mapeados como x = Pragmático, y = Filosófico, z = Sistemico; já no diagrama do Cubo F-P-S usado na Parte V (Figura 5.2), o eixo vertical corresponde ao Sistemico e o plano horizontal ao par

A Visão Filosófica (o Porquê): investiga a natureza ontológica, estética e ética da imagem: o que é esta imagem, qual a sua relação com a verdade e a beleza, e qual a responsabilidade de quem fotografa o espaço público.

A Visão Pragmática (o Como): foca o ato, a performance e a técnica: como o corpo do fotógrafo se move na rua e como a escolha do aparelho — da câmara de grande formato ao *prompt* de um modelo generativo — molda o resultado.

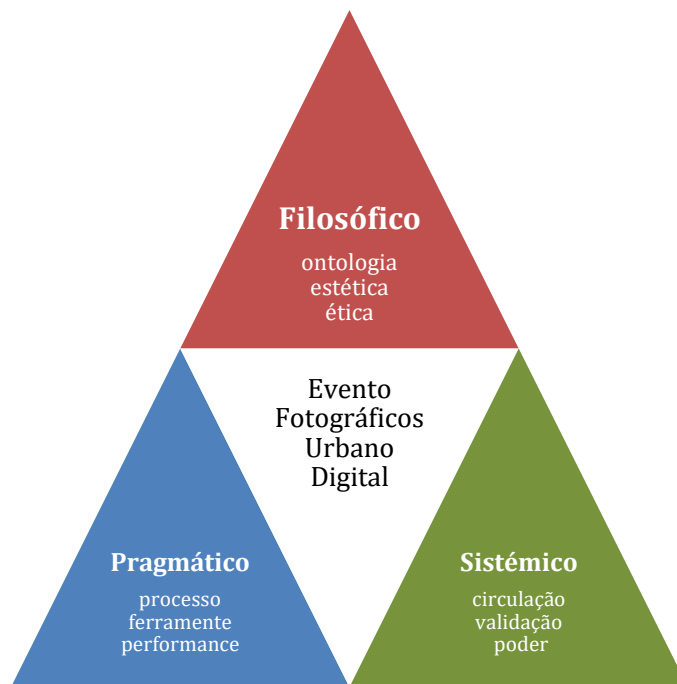
A Visão Sistémica (o Contexto): analisa a imagem como um nó em redes maiores: como circula no sistema da arte, no sistema social e no próprio sistema urbano.

Estas três visões não são compartimentos estanques — é precisamente a sua interdependência que os capítulos da Parte II procuram demonstrar, cada um retomando os pontos em que os anteriores ficam em aberto. Walter Benjamin (1936/1992) já notara que a reprodutibilidade mecânica da fotografia destruía a “aura” da obra de arte tradicional — mas era essa mesma reprodutibilidade que lhe dava o seu poder político e social. A tensão entre perda ontológica (eixo Filosófico) e ganho sistémico de circulação (eixo Sistémico) está já contida nesse argumento seminal: nenhuma das duas leituras, isolada, esgota o fenómeno.

O percurso deste documento segue seis partes. As Partes I e II estabelecem o enquadramento teórico e formalizam a tríade F-P-S sobre a fotografia urbana em geral. A Parte III aplica o modelo a um corpus de trinta e um fotógrafos portugueses e internacionais, organizado por relevância temática. A Parte IV testa a robustez do modelo contra os desafios da imagem gerada por inteligência artificial e da vigilância urbana total. A Parte V formaliza a Matriz F-P-S como instrumento académico — incluindo a sua validação externa numa aplicação à gestão da qualidade de projetos criativos digitais — e a Parte VI descreve o instrumento digital que operacionaliza o modelo como artefacto de investigação vivo. O documento termina com uma conclusão, um glossário, a bibliografia consolidada e, em anexo, os dois diários de bordo que documentam o processo de investigação.

Filosófico/Pragmático. Ambas são escolhas de engenharia ou de desenho de cada visualização, sem relação com a ordem de leitura do nome do modelo ou das suas coordenadas no texto.

A força do Modelo F-P-S está em recusar uma falsa escolha entre teoria da fotografia, prática artística e gestão cultural. A matriz ganha densidade precisamente porque assume que uma imagem urbana não é apenas imagem: é decisão, corpo, técnica, circulação, arquivo e disputa de sentido. Esta formulação aproxima o trabalho de um modelo de investigação-criação maduro, porque permite que o mesmo objeto seja lido por um fotógrafo, por um curador, por um estudante de artes e por um investigador sem perder coerência conceptual.



Interdependência F-P-S no evento fotográfico urbano digital.

Elaboração própria.

PARTE I — FUNDAÇÕES TEÓRICAS

1. O Que É Arte? E Porque a Fotografia a Incomodou

Para compreender a complexa relação da fotografia com a arte, é preciso primeiro perguntar: o que é a arte? A pergunta não tem resposta única — é uma das interrogações mais persistentemente debatidas na história da filosofia —, mas a invenção da fotografia em 1839 não foi uma mera adição de uma nova ferramenta a esse debate: foi a detonação de um dispositivo explosivo no centro do campo de batalha conceptual em que a própria definição de “arte” sempre se joga. A fotografia chegou numa era dominada por duas grandes teorias — a arte como mimese (imitação) e a arte como expressão (romantismo) — e desafiou ambas de forma radical, antes de ser absorvida por duas outras, o formalismo e a teoria institucional, que ainda hoje moldam o modo como se discute a fotografia como prática pragmática (Capítulo 4) inserida em sistemas de validação (Capítulo 5).

1.1. A tirania da mimese: a arte como imitação perfeita

A teoria mais antiga e duradoura da arte no Ocidente é a da mimese. Desde Platão, que via a arte como uma cópia da cópia, até ao Renascimento, o valor de um artista media-se largamente pela sua habilidade técnica em replicar a realidade visível — a pintura era, na fórmula de Alberti (1435/1991), uma “janela aberta para o mundo”. A fotografia, ao atingir em segundos um grau de verosimilhança que um mestre pintor levaria semanas a alcançar, tornou-se instantaneamente a rainha da mimese, criando uma crise existencial para a pintura: se o objetivo da arte era imitar a realidade e uma máquina o fazia melhor, mais rápido e mais barato, qual seria o propósito de continuar a pintar?

Charles Baudelaire, num dos seus ataques mais famosos, viu precisamente este perigo: em 1859, lamentou que a fotografia se tornasse o “refúgio de todos os pintores falhados” e declarou-a “a inimiga mais mortal da arte” (Baudelaire, 1859/1986), por lhe faltar o elemento essencial da imaginação. Foi, no entanto, presciente ao notar que *“se a fotografia for autorizada a suplementar a arte em algumas das suas funções, ela em breve a suplantará ou corromperá totalmente”* (Baudelaire, 1859/1986, p. 87; tradução livre) — previsão correta, mas não do modo temido: ao “libertar” a pintura da sua

obrigação mimética, a fotografia foi o catalisador que empurrou a pintura para o Impressionismo, o Pós-Impressionismo e, eventualmente, a abstração.²

1.2. A crise da expressão: onde está a “mão” do artista?

A segunda grande teoria dominante à data da invenção da fotografia era o Romantismo, que via a arte como expressão: o valor da obra não estava no mundo exterior (mimese), mas no mundo interior do artista — os seus sentimentos, o seu génio (Collingwood, 1938). A fotografia era problemática porque parecia um processo frio e automático: onde estava a “mão” do artista numa imagem produzida por uma máquina na qual a luz incidia sobre químicos? Foi contra esta acusação que surgiu o Pictorialismo — fotógrafos como Alfred Stieglitz, Edward Steichen e Gertrude Käsebier usaram foco suave e processos de impressão manipuláveis (a goma bicromatada, o platinótipo), escolhendo temas alegóricos que imitavam a pintura da época, precisamente para inserir à força a “expressão” que os críticos diziam faltar-lhes — uma escolha pragmática (Capítulo 4) ao serviço de uma ansiedade filosófica.

1.3. O formalismo e a aceitação modernista

Ironicamente, a fotografia só foi largamente aceite como arte autónoma quando a própria teoria da arte se afastou tanto da mimese como da expressão, em direção ao Formalismo. Clive Bell (1914) argumentou que o que define a arte não é o tema ou a emoção do artista, mas a sua “forma significativa”: a combinação de linhas, cores e formas que provoca no espectador uma emoção estética. Esta teoria foi uma bênção para a fotografia — já não importava se era imitação perfeita ou expressão pessoal, importava a composição — e permitiu a fotógrafos como Edward Weston e Paul Strand rejeitar o Pictorialismo e abraçar o que a câmara fazia de melhor: clareza, detalhe e abstração formal. A célebre *Pepper No. 30* (1930), de Weston, não é arte porque se parece com um pimento, nem porque expressa o amor do fotógrafo por vegetais: é arte porque é uma extraordinária composição de forma, luz e textura.

² A edição citada (*Classic Essays on Photography*, Leete’s Island Books, 1980) reproduz o texto de Baudelaire em tradução inglesa; a citação em português é tradução livre do autor deste documento a partir dessa edição, e não de uma edição portuguesa específica do *Salon* de 1859.

1.4. A teoria institucional: a arte é o que o “mundo da arte” diz ser

As teorias anteriores falham perante o Dadaísmo ou a Pop Art. A definição final — e talvez mais cínica — de arte no século XX foi a Teoria Institucional, proposta por Arthur Danto (1964) e George Dickie (1974): a arte é qualquer objeto ou ideia apresentado por um artista e aceite como “arte” por um conjunto de instituições — curadores, galeristas, críticos, colecionadores e museus — a que Danto chamou o *artworld*. Foi este o passo final para a plena aceitação da fotografia, consumado quando o MoMA criou um departamento de fotografia em 1940, sob Beaumont Newhall e, mais tarde, John Szarkowski. Voltaremos a Szarkowski no Capítulo 5, quando a sua exposição “New Documents” (1967) servir de exemplo canónico de como o sistema da arte não se limita a acolher a fotografia — reconfigura-a. A fotografia não incomodou apenas a arte: expôs a fragilidade das suas definições, e foi canonizada pelo mesmo sistema institucional que outrora a rejeitou.

2. O Que É Fotografia? Para Além do “Clique”

Se a arte lutou para definir a fotografia, a fotografia também lutou para se autodefinir. O ato de tirar uma foto parece o mais simples dos gestos; esse gesto é, no entanto, o ponto final de um processo técnico e o ponto de partida de um denso debate filosófico. Para compreender a fotografia urbana, não basta analisar o que ela mostra: é preciso compreender como ela significa. Este capítulo explora quatro conceitos fundamentais — o índice, o *studium* e o *punctum*, a captura e a invenção, o aparelho e o programa — que serão retomados ao longo de todo o documento, sobretudo na formalização do eixo Filosófico (Capítulo 3) e na sua crise pós-fotográfica (Capítulo 9).

2.1. A natureza indicial: a fotografia como vestígio

O que distingue fundamentalmente a fotografia da pintura ou do desenho? Não é a semelhança visual — um pintor hiper-realista pode superá-la. A diferença crucial, articulada pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce, é a natureza de *índice*: ao contrário de um ícone (que se assemelha ao objeto) ou de um símbolo (cuja relação com ele é arbitrária), um índice mantém uma conexão física e existencial com o seu referente — “o fumo é índice do fogo; uma pegada é índice de um pé” (Peirce, 1998, p. 4; tradução livre). A fotografia é um índice: os fotões refletidos nos edifícios, nos rostos e no asfalto tocaram fisicamente a emulsão ou o sensor, deixando um vestígio químico ou eletrônico. André Bazin (1967) chamou a isto a “ontologia da imagem fotográfica” — uma “transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (p. 14; tradução livre) — e é esta qualidade indicial que Roland Barthes (1980/2003) condensaria no conceito de *noema*: o “Isto-foi” (*Ça-a-été*) que estrutura a nossa crença instintiva na verdade fotográfica, mesmo sabendo que a imagem pode ter sido manipulada.

2.2. O *studium* e o *punctum*: a experiência do espectador

Em *A Câmara Clara*, Barthes (1980/2003) propõe uma das mais influentes fenomenologias da recepção fotográfica, dividindo-a em dois conceitos. O *studium* é o interesse cultural, geral e educado numa fotografia — o que compreendemos através do nosso conhecimento e da nossa cultura, intencional da parte do fotógrafo e compreensível da parte do espectador. O *punctum*, pelo contrário, é o detalhe não

intencional que “fere” ou “trespassa” o espectador: “esse acaso que, na fotografia, me trespassa (mas também me fere, me marca)” (Barthes, 1980/2003, p. 27; tradução livre). Retomaremos esta distinção no Capítulo 9: a nossa tese é que a imagem gerada por inteligência artificial, por não conter acaso, só pode produzir *studium* — nunca *punctum*.

2.3. A captura e a invenção: a agressividade da câmara

A linguagem com que falamos de fotografia é inerentemente agressiva: “capturamos”, “disparamos”. Susan Sontag, em *Sobre Fotografia* (1977), explorou esta dimensão predatória: a câmara é uma arma que transforma a realidade em objeto de posse. “*Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se veem a si mesmas, tendo delas um conhecimento que elas nunca podem ter*” (Sontag, 1977, p. 14; tradução livre). Sontag reconhece, no entanto, o movimento oposto: a fotografia como invenção. O fotógrafo não se limita a capturar o que existe — cria significado ao enquadrar, isolando um fragmento da realidade do seu contexto e dando-lhe um sentido novo.

2.4. O aparelho e o programa: a fotografia como sistema

A crítica mais radical à liberdade do fotógrafo vem de Vilém Flusser. Em *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser (1983/2011) argumenta que estaríamos iludidos se pensássemos controlar a câmara: pelo contrário, é o *aparelho* — essa “caixa preta” cujo funcionamento interno não compreendemos — que nos controla a nós, através de um *programa*: um conjunto de possibilidades técnicas que determina, *a priori*, o tipo de imagens que podem ser produzidas. “O fotógrafo torna-se um funcionário do aparelho” (Flusser, 1983/2011, p. 34; tradução livre) — não está a criar imagens do mundo, está a jogar contra o programa, tentando encontrar uma combinação que o aparelho não previu. Este conceito será central na Parte IV, quando o “aparelho” se tornar o algoritmo de IA generativa (Capítulo 9) e a “fotografia computacional” do *smartphone* (Capítulo 10).

Estas quatro ideias — o índice, o *punctum*, a captura e o aparelho — fornecem as ferramentas para dissecar a imagem fotográfica como um vestígio físico, um gatilho emocional, um ato de poder e a execução de um programa técnico. Armados com esta

dupla compreensão — a teoria da arte deste capítulo e a teoria da fotografia do capítulo anterior —, a Parte II aplica este arsenal diretamente ao contexto urbano.

PARTE II — A TRÍADE DA FOTOGRAFIA URBANA

3. A Visão Filosófica — A Cidade como Ideia

A visão filosófica não pergunta “o que é esta cidade?”, mas antes “o que é que esta fotografia me permite pensar sobre esta cidade?”. Se a Visão Pragmática — tratada no capítulo seguinte — descreve o que o fotógrafo faz com o corpo e com o aparelho, e a Visão Sistêmica descreve onde a imagem circula depois de feita, a Visão Filosófica ocupa-se do que a imagem significa e sustenta enquanto proposição sobre o mundo: a sua verdade, a sua beleza, a sua permissão. Este capítulo organiza o eixo Filosófico em quatro dimensões — ontologia, estética, ética e fenomenologia — remetendo, em cada uma, para o modo como a escolha pragmática do fotógrafo e o sistema que recebe a imagem alteram, também eles, o que essa dimensão filosófica significa na prática.

3.1. Ontologia: a “verdade” da rua e o fantasma da realidade

O que é, em essência, uma fotografia urbana? Pela sua natureza indicial (Capítulo 2), é inegavelmente um vestígio: o “isto-foi” de Barthes (1980/2003) é a sua força primordial. O fotógrafo, contudo, nunca capta a “verdade” da cidade — capta um fragmento infinitamente pequeno, selecionado por um enquadramento subjetivo. A fotografia urbana não é, por isso, a verdade, mas a evidência de uma verdade parcial, cuja parcialidade é, ela própria, uma decisão pragmática (o enquadramento, a distância, o instante do disparo) antes de ser uma questão ontológica.

Siegfried Kracauer (1927/1995), num ensaio premonitório, sustenta que a fotografia revela a “verdade” da modernidade precisamente por ser superficial: enquanto a memória humana tende a organizar o passado em narrativas coesas, a imagem fotográfica preserva um “inventário geral” de uma natureza que já não se deixa reduzir a sentido — um arquivo de superfícies que, com o tempo, adquire uma qualidade quase espectral, como o autor sugere ao descrever a fotografia antiga de uma avó já falecida, cuja imagem “vagueia como um fantasma” pelo presente (Kracauer, 1927/1993, pp. 421-436).³

³ Esta ideia é apresentada como paráfrase e não como citação direta com número de página fixo, porque a paginação da edição de referência (*The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard University

Estudo de caso: Eugène Atget

Atget, que fotografou metodicamente as ruas de Paris no início do século XX, é o exemplo canónico desta ontologia. O seu projeto *Vieux Paris* parece pura documentação — um índice de ruas, fachadas e vitrinas prestes a desaparecer. Walter Benjamin (1931/2012), no entanto, viu algo mais: observou que Atget fotografava as ruas “como se fossem o local de um crime”, vazias de pessoas, cheias de evidências. A verdade ontológica das fotografias de Atget não é “isto era Paris”, mas antes “isto é a cena de um crime histórico” — o da modernização que apagava a própria história que a fotografia, paradoxalmente, ajudava a arquivar.

3.2. Estética: o sublime quotidiano e o pitoresco accidental

A estética ocidental tradicional organizava-se em torno do Belo (harmonia, proporção) e do Sublime (grandeza, terror, aquilo que nos subjuga — Burke, 1757/2008). A cidade industrial, com a sua sujidade, o seu caos e a sua escala desumana, raramente se enquadrava no Belo; no máximo, os seus complexos industriais aspiravam ao Sublime. A fotografia, contudo, democratizou a estética: treinou o olho moderno para encontrar valor no pitoresco — o “digno de ser fotografado” — no meio do caos.

Estudo de caso: Saul Leiter e Andreas Gursky

O trabalho de Saul Leiter, pioneiro da cor nos anos 1950 e 1960, é a destilação pura da estética urbana pitoresca: raramente interessado no “momento decisivo” dramático, o seu foco é a abstração encontrada — a mancha de cor de um guarda-chuva vista através de um vidro embaciado, o vapor que sobe de uma sarjeta. Na outra ponta do espectro, Andreas Gursky, da Escola de Düsseldorf, reinventa o Sublime para a era globalizada: imagens como *Paris, Montparnasse* (1993) usam perspectiva elevada, montagem digital e escala gigantesca para produzir uma visão desumana dos sistemas urbanos de habitação, consumo e capital — o espetador já não é subjugado pela Natureza, como no Romantismo, mas pelo Sistema. Não é coincidência que este seja também o fotógrafo em que a escolha pragmática (a pós-produção digital extensiva, ver Capítulo 4) e o

Press, 1995) difere da tradução anterior em *Critical Inquiry*, 19(3), 421–436 (1993), pela qual esta paráfrase foi confirmada.

resultado sistêmico (a circulação da imagem como objeto de mercado de arte de escala recorde, ver Capítulo 5) sejam indissociáveis da própria leitura estética.

3.3. Ética: o *flâneur* e os limites do *voyeur*

Este é o dilema filosófico mais premente da fotografia urbana: o fotógrafo de rua apropria-se da imagem de estranhos sem o seu consentimento, para fins artísticos. Onde termina a observação poética e onde começa a violação? Charles Baudelaire (1863/1995) celebrou o *flâneur* — o “homem das multidões”, o observador que se banha na energia urbana como “um príncipe que goza por toda a parte o seu anonimato” (tradução livre) —, figura que fotógrafos como Henri Cartier-Bresson personificaram: o observador que procura a geometria e a humanidade no fluxo da rua. Susan Sontag (1977) foi mais dura: “fotografar pessoas é violá-las (...) transforma-as em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (p. 14; tradução livre). Entre estes dois polos, o *flâneur* oscila entre observador e caçador — uma oscilação que é, como veremos no Capítulo 4, tanto ética quanto pragmática: a “caça” de Garry Winogrand e a “dissimulação” de Walker Evans são duas respostas pragmáticas distintas ao mesmo dilema ético.

3.4. Fenomenologia: a experiência do choque e do estranhamento

Para o sociólogo Georg Simmel (1903/2002), a experiência urbana moderna é definida pela sobrestimulação sensorial, que leva o indivíduo a desenvolver uma atitude blasé como mecanismo de defesa: a experiência da metrópole é a do choque. A fotografia urbana é a ferramenta perfeita para articular esse estado — pode ser um escudo, na medida em que a câmara apazigua a ansiedade de quem observa o desconhecido (Sontag, 1977), ou pode ser um bisturi que disseca essa mesma alienação, como em *The Americans* (1958), de Robert Frank, cujo grão grosseiro e enquadramentos inclinados não são erro técnico mas escolha pragmática ao serviço de uma tese filosófica sobre o estranhamento — ou, de forma ainda mais radical, nos autorretratos de Vivian Maier em reflexos de montras, onde a pergunta “onde estou eu neste caos urbano?” se torna o próprio tema da obra.

A visão filosófica demonstra, assim, que a fotografia urbana é um ato de pensamento — mas um pensamento que só se realiza através de escolhas pragmáticas concretas (o

instante, o aparelho, a distância ao sujeito) e que só produz efeito através dos sistemas que o recebem e validam. É esta tripla dependência, e não qualquer um dos três eixos isoladamente, que os dois capítulos seguintes desenvolvem.

4. A Visão Pragmática — O Fotógrafo como Agente

Se o capítulo anterior explorou o porquê filosófico da fotografia urbana, este capítulo foca-se no como. A visão pragmática analisa o fotógrafo não como observador passivo ou teórico abstrato, mas como agente físico, um corpo que toma decisões no espaço — decisões que, como se argumentou a propósito de Catrica e de Gursky, não são nunca neutras relativamente ao eixo Filosófico, e que, como se verá no capítulo seguinte, determinam também a forma como a imagem entra nos sistemas que a recebem. Este capítulo dissecta essa prática em quatro fases: o processo, a ferramenta, a performance e a pós-produção.

4.1. O processo: a “caça” versus o “projeto”

Existem, fundamentalmente, duas abordagens pragmáticas à fotografia urbana. A Caça é a prática reativa e intuitiva da street photography clássica, imortalizada por Henri Cartier-Bresson: o fotógrafo mergulha no fluxo urbano, permanecendo em estado de alerta máximo para o momento decisivo — não apenas o pico de uma ação, mas o instante em que a geometria, o gesto e o significado se alinham. Como Cartier-Bresson (1952/2004) definiu, “a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado de um evento e da organização precisa das formas que dão a esse evento a sua expressão adequada” (p. 42; tradução livre). O Projeto, em oposição direta, é proativo, deliberado e conceptual: o fotógrafo não sai para encontrar imagens, sai para fazer imagens que se encaixam numa ideia pré-concebida ou numa tipologia — como na série *Unconscious Places*, de Thomas Struth, em que o autor seleciona metodicamente uma rua e coloca a câmara de grande formato no seu centro, de manhã cedo, sem tráfego, para revelar a “psique” inscrita na própria arquitetura.⁴

⁴ Esta distinção entre Caça e Projeto será determinante na Parte III: os fotógrafos aqui reunidos raramente pertencem a um único polo, e a sua posição no eixo Pragmático do Cubo F-P-S depende precisamente de quanto a sua prática se aproxima de um ou de outro.

4.2. A ferramenta: o aparelho como extensão e limitação

Marshall McLuhan (1964/2001) cunhou a fórmula “o meio é a mensagem”; em nenhum lugar isto é mais verdade do que na pragmática fotográfica. A câmara pequena — a 35mm, ou hoje o *smartphone* — permite mobilidade, descrição e proximidade: é a ferramenta de Daido Moriyama, cuja estética *are-bure-boke* (granulado, tremido, desfocado) nas ruas de Shinjuku não é acidente técnico, mas escolha pragmática ao serviço de uma experiência sensorial caótica da metrópole. A câmara de grande formato impõe o processo oposto: pesada, montada em tripé, força a lentidão — é a ferramenta de Joel Sternfeld em *American Prospects* (1987), cuja imensa profundidade de campo permite “tableaux” urbanos onde o banal e o dramático coexistem com igual nitidez (como em McLean, Virginia, 1978, onde um bombeiro compra uma abóbora enquanto, ao fundo, uma casa arde). A ferramenta não é nunca uma decisão neutra: dita o tipo de prática e, por extensão, aquilo que a Visão Filosófica poderá ler nela.

4.3. A performance: o corpo do fotógrafo no espaço

O ato de fotografar no espaço público é uma performance: o fotógrafo não é um “olho” desencarnado, é um corpo que negoceia regras sociais e gere a sua própria visibilidade — a sociologia de Erving Goffman (1959/1990) sobre a “apresentação do eu” é central aqui. Essa performance pode ser a “dança” de Garry Winogrand, energética e visível, com uma grande-angular que o obrigava a aproximar-se; a “dissimulação” de Walker Evans, que escondia a câmara Contax no casaco para fotografar passageiros do metro de Nova Iorque sem o seu conhecimento (Evans, 1966); ou o “confronto” extremo de Bruce Gilden, que aborda os seus sujeitos de muito perto com um flash potente, transformando a fotografia no registo da reação a essa própria agressão performativa. Cada uma destas performances implica uma posição ética distinta (Capítulo 3) e produz um tipo de imagem sistemicamente legível de forma diferente (Capítulo 5).

4.4. A pós-produção: a “segunda criação” no laboratório

O pragmatismo não termina no disparo. O laboratório — analógico ou digital — é o segundo local de criação, onde a “verdade” da imagem é, de facto, construída. A estética de *The Americans* (1958) foi tão controversa quanto o seu conteúdo: numa América onde a impressão fotográfica era dominada pela “bela impressão” da revista *Life*, as

imagens escuras e de baixo contraste de Robert Frank, reveladas com impressores em Paris, foram uma escolha pragmática deliberada — a “verdade” da sua América alienada não estava apenas na captura, estava na impressão. A pós-produção digital leva esta ideia ao extremo: a pragmática de Andreas Gursky é a de um engenheiro de imagem, que “cose” múltiplas chapas e remove elementos distrativos para revelar a estrutura sistêmica subjacente, cumprindo a profecia de Flusser (1983/2011) de que as “imagens técnicas” são, na verdade, cálculos complexos disfarçados de imagens.

A visão pragmática demonstra que a fotografia urbana é um ato de agência. As escolhas do fotógrafo — o seu plano, a sua ferramenta, a sua performance, o seu método de pós-produção — são as ações que dão corpo às ideias filosóficas do capítulo anterior. O “como” é, em última análise, o que torna o “porquê” visível; falta perguntar para onde essa visibilidade é depois enviada — a pergunta do capítulo seguinte.

5. A Visão Sistémica — A Imagem em Circulação

Chegamos ao terceiro eixo da tríade. Se a visão filosófica explorou o porquê e a visão pragmática o como, a visão sistémica explora o contexto: o que acontece a uma fotografia urbana depois de ser tirada? A resposta é que ela entra num sistema. Uma fotografia não tem significado fixo ou inerente — o seu significado é negociado, ativado e, por vezes, totalmente alterado pelos sistemas através dos quais circula. A mesma imagem de uma rua pode ser arte, prova de crime, publicidade imobiliária ou publicação viral, dependendo do sistema que a adota. Como argumentou a Teoria Institucional (Capítulo 1), o que transforma um objeto em “arte” não é a sua qualidade intrínseca, mas o seu batismo pelo mundo da arte; esta visão é a base da análise sistémica que se segue, organizada em três sistemas: o da Arte, o Social e o Urbano.

5.1. O sistema da arte: a canonização do “instantâneo”

O primeiro sistema é o mais fechado: o mundo da arte, composto por museus, curadores, galerias, bienais e colecionadores com o poder de canonizar — transformar um objeto de uso quotidiano num artefacto cultural valioso. A street photography é o estudo de caso perfeito: durante décadas, o “instantâneo” foi visto como jornalismo, não como “Grande Arte”, até que John Szarkowski, diretor do departamento de fotografia do MoMA entre 1962 e 1991, organizasse em 1967 a exposição “New Documents”, apresentando ao mundo da arte Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand — cujo trabalho, cru e pessoal, parecia quebrar as regras da “bela composição”. A genialidade de Szarkowski foi sistémica: não se limitou a expor as fotografias, forneceu o enquadramento teórico que as redefinía. “O seu objetivo não é reformar a vida, mas conhecê-la” (Szarkowski, 1967, p. 2; tradução livre), escreveu no texto da exposição, reclassificando a prática pragmática e *voyeurística* de Winogrand (Capítulo 4) como investigação filosófica (Capítulo 3) digna do museu.⁵

⁵ A prática de canonização institucional descrita nesta secção será um dos critérios usados, na Parte III, para justificar as coordenadas do eixo Sistémico dos fotógrafos com maior consagração museológica, como Daniel Blaufuks ou Helena Almeida.

5.2. O sistema social: da crítica à “gentrificação visual”

O segundo sistema é o da circulação social e mediática, onde o valor da imagem já não é definido pela sua raridade, mas pela sua reprodutibilidade e impacto (Benjamin, 1936/1992). Tradicionalmente, a fotografia urbana servia neste sistema um propósito documental — expor más condições de vida, apelar à reforma. Martha Rosler, no seu *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75), atacou frontalmente este sistema: em vez de fotografar os sem-abrigo do bairro de Bowery, fotografou fachadas vazias e garrafas, justapondo-as a cartões de texto com gírias para “bêbado” — uma crítica sistémica devastadora ao modo como o documentarismo social tradicional transforma a dor em “bela” composição estética. Hoje, o sistema social dominante é o das redes sociais, sobretudo o Instagram, que redefiniu a fotografia urbana: a cidade já não é um lugar a ser explorado pelo *flâneur* (Capítulo 3), mas um fundo a ser performado para uma audiência algorítmica. A este processo — em que a estética do Instagram (cores saturadas, “paredes instagramáveis”) começa a redesenhar fisicamente a própria cidade, como na Livraria Lello no Porto ou no “Pink Wall” de Los Angeles — chamamos *gentrificação visual*.

5.3. O sistema urbano: vigilância e re-arquivo

Finalmente, o terceiro sistema é o da própria cidade como infraestrutura de gestão, controlo e poder. O *flâneur* que observava (Capítulo 3) tornou-se agora o observado: a cidade moderna usa a imagem fotográfica — CCTV, reconhecimento facial, imagens de satélite — para gerir populações, num “aparelho” (Flusser, 1983/2011) de vigilância total que retomaremos no Capítulo 9 a propósito do Panóptico de Foucault. Trevor Paglen fotografa o próprio sistema de vigilância — bases militares secretas, drones, cabos submarinos — usando a fotografia (um sistema de visibilidade) para expor outro sistema (o da vigilância secreta). E a fotografia não se limita a documentar a gentrificação: é muitas vezes cúmplice nela, como argumentou a socióloga Sharon Zukin (1989) em *Loft Living*, ao mostrar como os artistas — e as suas fotografias de lofts industriais — foram a vanguarda da gentrificação em Nova Iorque. Camilo José Vergara, no seu projeto de longa duração *The New American Ghetto*, oferece o contraponto: fotografando os mesmos locais em guetos urbanos ao longo de décadas, substitui o “momento decisivo” pelo re-arquivo, transformando a fotografia de um

instante numa linha do tempo que mapeia o falhanço de outros sistemas — o económico, o social, o político.

A visão sistémica prova que nenhuma fotografia urbana é inocente: assim que é tirada, é puxada para um mundo da arte que a canoniza, para um sistema social que a viraliza e homogeneíza, ou para um sistema urbano que a usa como ferramenta de controlo ou de mudança económica. Com este terceiro eixo, a tríade Filosófica-Pragmática-Sistémica está completa: a fotografia urbana não é um objeto, mas um evento que acontece na interseção destes três eixos — a tese que a Parte V formalizará como Matriz F-P-S, depois de a Parte III a testar sobre um corpus concreto e a Parte IV a levar aos seus limites.

PARTE III — PRÁXIS E CORPUS DE FOTÓGRAFOS

6. Corpus Unificado de Fotografos — Leituras

Críticas

Nota metodológica sobre este corpus

O que se segue não é uma segunda biografia dos fotógrafos aqui tratados — seria redundante e, nalguns casos, temerário. É uma leitura crítica pessoal, construída a partir da tríade F-P-S formalizada na Parte II, que situa cada obra ou percurso no Cubo F-P-S e o discute à luz das visões filosófica, pragmática e sistémica. As coordenadas atribuídas são sempre uma proposta de leitura, não um veredicto: o próprio modelo, aplicado ao seu autor, preveria que outro leitor, com outro sistema de referência, pudesse legitimamente propor coordenadas distintas.

Esta versão do documento reorganiza as trinta e uma entradas do corpus por relevância temática — não pela fonte documental de onde provieram (o livro-artefacto de 2025, o diário de bordo ou o diretório biográfico de 2026). Seis agrupamentos estruturam a leitura: precursores e testemunhas históricas; fotojornalismo e testemunho contemporâneo; fotografia urbana e território; autores maiores da fotografia de autor contemporânea; corpo, identidade e narrativa; e rua e vida quotidiana contemporânea. Quando um nome surge em mais do que uma fonte, as informações foram fundidas numa única entrada — nunca duplicadas.

Cada entrada segue o mesmo formato: nota biográfica (com fontes verificadas e datadas), posição no Cubo F-P-S com justificação por eixo, leitura crítica pessoal, e referências em APA7 — só as efetivamente usadas nessa entrada, antes de consolidadas na Bibliografia final. Para os fotógrafos sem imagem disponível no arquivo de trabalho desta investigação, optou-se por deixar um espaço reservado, devidamente identificado, em vez de incluir uma reprodução não verificada.

Precursos e testemunhas históricas

Três figuras ancoram o corpus na longa duração da fotografia portuguesa, antes da urbanização acelerada e da fotografia de autor contemporânea: um pioneiro do século

XIX, e dois grandes testemunhas documentais do século XX cuja obra atravessa a transição democrática.

Carlos Relvas



Fonte: <https://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past-exhibitions/carlos-relvas-objekty-vecnosti/>

Carlos Relvas nasceu na Golegã em 1838 e aí faleceu em 1894. Fidalgo apaixonado pela fotografia, foi um dos mais importantes fotógrafos portugueses do século XIX, fotografando a família real portuguesa, a aristocracia e o quotidiano rural da Lezíria do Tejo. Construiu na Golegã um atelier fotográfico de referência — a Casa-Estúdio Carlos Relvas, hoje classificada como Monumento Nacional — e o seu acervo integra o Museu da Fotografia Carlos Relvas (Câmara Municipal da Golegã, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-5, -4, +2)	testemunho puro: antecede qualquer aparato crítico ou conceptual em torno da fotografia, operando na função de	captura de estúdio e de campo com a tecnologia da época — processos húmidos, longas exposições —, sem margem para a	consagração patrimonial durável (Monumento Nacional, museu dedicado), ainda que distinta da consagração do

	registo social e retrato que definia a prática fotográfica do século XIX	“geração” que caracteriza o polo oposto do eixo	sistema da arte contemporâneo
--	--	---	-------------------------------

A inclusão de Relvas no corpus cumpre uma função metodológica precisa: sem um anexo histórico ao século XIX, a Matriz F-P-S correria o risco de parecer um instrumento pensado apenas para a fotografia de autor contemporânea. Relvas mostra que o eixo Sistémico já operava, de forma distinta, antes do “mundo da arte” institucional descrito no Capítulo 5: a validação do seu trabalho veio da corte, da aristocracia e, mais tarde, do património local — não de curadores ou galerias.

Artur Pastor



Fonte: <https://dddelta.com/a-vida-rural-por-artur-pastor/>

Artur Pastor nasceu em Moura em 1922 e faleceu em Lisboa em 1999. É considerado um dos maiores fotógrafos documentais portugueses do século XX; o seu vasto arquivo, adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa, documenta comunidades rurais e urbanas, ofícios tradicionais, festas populares, paisagens e arquitetura entre as décadas de 1940 e 1990 (Arquivo Municipal de Lisboa, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -3, +2)	testemunho humanista de um Portugal em	captura versátil ao longo de décadas —	validação arquivística e patrimonial (o

	desaparecimento, próximo da tradição documental europeia do século XX, mas sem a intenção de crítica social explícita que distingue, por exemplo, a leitura sistémica de Vergara (Capítulo 5)	retrato, paisagem, ofícios — com sensibilidade compositiva, mas sempre subordinada ao registo do real observado	arquivo municipal como sistema de conservação e consulta pública), intermédia entre a consagração do mundo da arte e o simples arquivo privado
--	---	---	--

Pastor ocupa, no corpus, uma posição de charneira entre Relvas e os fotógrafos urbanos da Parte III seguinte: já fotografa a cidade e a mudança do território, mas ainda a partir de um humanismo confiante na transparência do registo, sem a autoconsciência formal que Palla e Costa Martins introduzirão poucos anos depois de o seu arquivo começar a formar-se.

Eduardo Gageiro



Fonte: <http://www.eduardogageiro.com>

Eduardo Gageiro nasceu em Sacavém em 1935 e faleceu em Lisboa em 2025. Foi o mais destacado fotojornalista português do século XX, com uma carreira indissociável da história contemporânea do país: documentou o 25 de Abril de 1974, a descolonização africana e as primeiras décadas da democracia, vencendo o World Press Photo em 1975

— um dos poucos fotógrafos portugueses distinguidos por esse prémio até então (JPN, 2021; Notícias Maia, 2021).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -4, +3)	testemunho histórico direto de acontecimentos fundadores da democracia portuguesa, próximo do polo do puro testemunho, mas com a autoridade moral de quem documentou uma rutura política decisiva	fotojornalismo clássico de reportagem, sem construção prévia do acontecimento	reconhecimento internacional através do World Press Photo e influência reconhecida sobre gerações de fotojornalistas portugueses

Gageiro é ao corpo de fotojornalistas contemporâneos (secção seguinte) o que Palla e Costa Martins são ao corpo de autores urbanos: uma referência fundadora contra a qual as práticas posteriores se medem, explicitamente ou não. A sua obra prova que o testemunho jornalístico mais direto pode, ainda assim, alcançar consagração sistémica de tipo internacional — o eixo Sistémico não pertence só à fotografia de autor.

Fotojornalismo e testemunho contemporâneo

Este agrupamento reúne seis fotógrafos cuja prática se organiza, sobretudo, em torno do testemunho direto de acontecimentos — políticos, sociais, humanitários — e da sua validação por um sistema de imprensa e de prémios internacionais que funciona em paralelo ao sistema da arte descrito no Capítulo 5.

Alfredo Cunha



Fonte: <https://www.publico.pt/2020/04/25/fotogaleria/alfredo-cunha-401142>

Alfredo Cunha é um dos mais reconhecidos fotojornalistas portugueses, com uma longa carreira ligada ao Jornal de Notícias. A sua obra abrange décadas da história contemporânea de Portugal, do pós-25 de Abril de 1974 à atualidade, e atravessa também a publicidade e a fotografia comercial — “eu não faço a distinção dos artistas. Para mim é fotografia”, afirma o próprio (Renascença, 2022). A Série PH da Imprensa Nacional dedicou-lhe um volume, ao lado de Helena Almeida, Paulo Nozolino e Jorge Molder.

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -3, +3)	testemunho histórico com amplitude de género pouco comum — do fotojornalismo à publicidade —, o que	reportagem tradicional ao longo de décadas, com versatilidade técnica entre géneros	canonização através da Série PH (INCM), que o coloca ao lado de nomes do polo mais conceptual do corpus

	relativiza a fronteira entre testemunho e construção comercial da imagem		(secção “Autores maiores”)
--	--	--	----------------------------

Cunha é um caso interessante de fronteira: a sua recusa em distinguir “arte” de “fotojornalismo” ou “publicidade” é, em si, uma posição filosófica implícita sobre a unidade da prática fotográfica — uma que a Matriz F-P-S, ao tratar cada eixo independentemente do género do encomendante, consegue acomodar sem forçar uma hierarquia entre “fotografia de autor” e “fotografia de encomenda”.

João Pina



Fonte: <https://www.joao-pina.com/tarrafal>

João Pina nasceu em Portugal em 1980 e é fotógrafo documental e fotógrafo jornalista de referência internacional, diplomado em Fotojornalismo e Fotografia Documental pelo International Center of Photography, Nova Iorque (2005). A sua prática centra-se nos direitos humanos e na história política, com projetos de longa duração sobre a Operação Condor — a rede de perseguição política das ditaduras sul-americanas dos anos 1970 — e sobre o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, ligado à história da própria família do fotógrafo (Columbia University School of the Arts, s.d.; ICP, s.d.). É autor de *Por Teu Livre Pensamento* (2007), *Condor* (2014), *46750* (2018) e *Tarrafal* (2024), e foi Nieman Fellow em Harvard (2017-18).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-2, -4, +3)	testemunho com intenção crítica explícita e biograficamente investida — o oposto do testemunho “neutro” que a tradição fotojornalística por vezes reivindica	reportagem documental clássica, de longo prazo, com imersão continuada no terreno	validação por instituições de grande prestígio internacional (Cannes, Open Society Foundations, Harvard), que ultrapassa a circulação jornalística imediata

A obra de Pina mostra que o eixo Filosófico de um trabalho fotojornalístico não é automaticamente -5: quando a motivação pessoal e política do fotógrafo é tão explícita como no caso do Tarrafal, o testemunho aproxima-se da crítica sem deixar de ser, pragmaticamente, reportagem de longo prazo.

Daniel Rodrigues



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

Daniel Rodrigues é fotojornalista português de projeção internacional, com uma carreira marcada pela cobertura de zonas de conflito e missões humanitárias em África. Em 2013, venceu o World Press Photo na categoria Daily Life com uma fotografia de futebol captada na Guiné-Bissau durante uma missão humanitária, trabalho

posteriormente distinguido no Prémio Estação Imagem; a sua obra é descrita como próxima da tradição de Sebastião Salgado (Fotografia-DG, 2020).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -4, +2)	testemunho humanitário direto, sem aparato crítico explícito além da escolha do tema	reportagem clássica em contexto de conflito e crise humanitária	reconhecimento internacional pontual (World Press Photo, World Photographic Cup), mais especializado do que sistémico em sentido amplo

A comparação com Sebastião Salgado, sugerida pela própria receção crítica do seu trabalho, é instrutiva: como Salgado, Rodrigues aposta na composição formal dentro do registo humanitário, uma escolha pragmática que eleva estas imagens acima do simples “documento” sem as deslocar para o polo conceptual do corpus.

Mário Cruz



Fonte: <https://www.mario-cruz.com/>

Mário Cruz é fotojornalista da Agência EPA (European Pressphoto Agency) e um dos fotógrafos portugueses com maior reconhecimento internacional no fotojornalismo contemporâneo, distinguido no World Press Photo em 2016 e novamente em 2019 — um dos raros portugueses premiados mais de uma vez (Domestika, 2021).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -4, +3)	testemunho de acontecimentos políticos, sociais e culturais, sem construção conceptual prévia	reportagem de agência internacional, com competência reconhecida para captar o momento de tensão máxima	circulação global assegurada pela EPA, reforçada por dois prémios World Press Photo — o nível mais alto de reconhecimento sistémico dentro do fotojornalismo de agência

A dupla distinção internacional de Cruz justifica um S mais elevado do que o de colegas com apenas um prémio: no fotojornalismo de agência, a repetição do reconhecimento é, ela própria, um indicador sistémico distinto do reconhecimento pontual.

Nuno André Ferreira



Fonte: <https://www.cmjornal.pt/portugal/detalhe/fotografo-nuno-andre-ferreira-da-agencia-lusa-vence-premio-rei-de-espanha-de-jornalismo>

Nuno André Ferreira nasceu em Leiria e reside em Viseu, onde é correspondente da Agência Lusa. A sua carreira fotojornalística é marcada pela atenção às realidades locais e regionais, sobretudo aos desastres naturais. Venceu o 3.º lugar do World Press Photo 2021, categoria Spot News, com a fotografia Fogo na Floresta, captada durante os incêndios de Oliveira de Frades em 2020 (JPN, 2021).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -4, +1)	testemunho de spot news, sem mediação conceptual	captura de reação imediata a um acontecimento em curso, género spot news	reconhecimento internacional pontual através de agência regional, mais modesto em alcance sistémico do que o de fotógrafos de agências globais

A inclusão de um correspondente regional junto a nomes de circulação internacional ampla é deliberada: mostra que o eixo Sistémico admite gradações finas mesmo dentro do mesmo género (fotojornalismo de spot news), e que o valor S=+1 não é um demérito, apenas uma leitura mais rigorosa da escala de circulação efetiva.

Luís Godinho



Fonte: <https://visao.pt/atualidade/cultura/2024-05-11-o-fotografo-portugues-que-captura-a-alma-com-a-camara-e-assim-coleciona-premios/>

Luís Godinho, nascido em Angra do Heroísmo, nos Açores, é fotógrafo e docente. Após uma carreira inicial em engenharia e gestão ambiental, dedicou-se à reportagem humanitária, acompanhando missões da fundação AMI (Assistência Médica Internacional) em África. Foi galardoado pela Federação Europeia de Fotógrafos durante seis anos consecutivos e ensina fotografia em escolas profissionais dos Açores (Visão, 2024).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, -4, +1)	testemunho humanitário com inflexão pessoal e espiritual explícita — “para mim fica fácil chegar a um sítio inóspito qualquer e tirar uma fotografia”, nas suas próprias palavras (Visão, 2024) —, o que o afasta ligeiramente do polo mais neutro do testemunho	reportagem humanitária clássica em contexto de missão	reconhecimento profissional continuado (Federação Europeia de Fotógrafos), mais corporativo do que mediático em larga escala

O percurso de Godinho — de uma formação em engenharia ambiental para a fotografia humanitária — é um lembrete de que a Visão Pragmática (Capítulo 4) inclui também a trajetória biográfica que leva alguém a escolher o “aparelho” fotográfico como instrumento de intervenção social, e não apenas a técnica em si.

Fotografia urbana e território

O agrupamento mais extenso do corpus reúne dez fotógrafos cuja obra parte da observação direta da cidade, do subúrbio ou do território — o núcleo histórico da fotografia urbana que dá título a este documento — mas que a organizam através de graus muito distintos de construção formal e de consciência sistémica.

Victor Palla e Costa Martins



Fonte: <https://www.fundacaopl.mj.com/pt/colecao/artistas/victor-palla-e-costa-martins/1013/>

Victor Manuel Palla e Carmo (Lisboa, 1922–2006) foi arquiteto, artista gráfico, designer, editor, fotógrafo, pintor, ceramista, escritor, tradutor e galerista — figura multidisciplinar da cultura visual portuguesa do século XX (Arquivo Municipal de Lisboa, s.d.; Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.; Fundação PLMJ, s.d.-a). Manuel Costa Martins (Lisboa, 1922–1996), também arquiteto, partilhou com Palla a autoria plena de *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, publicado em 1959 após cerca de três anos de trabalho sobre a cidade (Fundação PLMJ, s.d.-b; Siza, 2018). A obra, construída como “poema gráfico”, combina fotografia, paginação, poesia, desenho e ritmo cinematográfico, propondo uma leitura fragmentária, humanista e experimental da Lisboa dos anos 1950 (Palla & Martins, 1959; Siza, 2018). O contributo de Costa Martins é estrutural para a conceção do livro, e a sua canonização posterior — hoje referência maior do fotolivro português — deve ser entendida como reconhecimento

da dupla, e não apenas de Victor Palla (Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.; Museu de Lisboa, 2018; Siza, 2018).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -3, +4)	parte da observação direta e testemunhal da cidade	organiza a captação numa estrutura gráfica e editorial muito consciente — o “poema gráfico”	canonizado como referência maior do fotolivro português, num percurso sistémico que vai de S $\approx$ -5 em 1959 a S=+4 hoje

É talvez o estudo de caso mais bem escolhido de todo o corpus, precisamente porque a sua posição sistémica muda tão radicalmente com o tempo. Prova, melhor do que qualquer argumento abstrato, a tese central deste modelo: o valor de uma fotografia não está só na imagem, mas na relação entre a imagem e o sistema que a recebe, ou a rejeita. Fica, no entanto, uma pergunta desconfortável por fechar: será que a canonização retroativa de Palla e Martins não é, ela própria, uma forma de gentrificação visual do passado — uma nostalgia que embeleza a pobreza que a obra retratava?

Paulo Catrica



Paulo Catrica, da série Subtopia — paisagem das New Towns britânicas.

Fonte: paulocatrica.pt. <https://paulocatrica.pt/>

Paulo Catrica nasceu em Lisboa em 1965. Estudou Fotografia na Ar.Co, licenciou-se em História pela Universidade Lusíada, concluiu mestrado em Image and Communication no Goldsmiths College e doutorou-se em Photography Studies pela University of Westminster, com investigação centrada no programa britânico das New Towns (NO·NO, s.d.; Catrica, 2012). É autor de séries e publicações como *Periferias* (1998), *Liceus* (2006), *Opera* (2005-2010) e, de modo particularmente estruturante, *Subtopia*, sobre as New Towns de Stevenage, Harlow, Cumbernauld, Runcorn e Milton Keynes (Caticra, 2006, 2012). Em *Subtopia*, o autor identifica a câmara de grande formato colorido (5×4 polegadas) como condição técnica da nitidez e da aparência documental das suas imagens — reconhecendo, na linha de Flusser, que o aparelho condiciona o campo de possibilidades do fotógrafo (Caticra, 2012; Flusser, 1983/2011).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, +3, +4)	parte de uma observação direta, documental e topográfica da paisagem construída	o aparelho, o formato, o tripé, a lentidão e o controlo ótico são parte ativa da construção conceptual da obra — a ferramenta não é neutra	lê a arquitetura e o urbanismo como sistemas de poder, memória, planeamento e uso social, próximo da categoria de “não-lugar” de Augé, hoje reavaliada à luz da gentrificação

Caticra é, no corpus, o exemplo mais nítido de como uma prática pragmática de lentidão extrema (a câmara de banco ótico) pode elevar um projeto de captura documental (F=-4) a uma posição filosófica de forte construção conceptual (P=+3) — mostrando que os dois eixos não competem, articulam-se. O subúrbio, em Caticra, não é vazio ou resto: é arquivo material de decisões políticas e urbanísticas.

André Cepeda



André Cepeda, da série Ballad of Today (2020).

Fonte: Cristina Guerra Contemporary Art. <https://www.cristinaguerra.com/artist/cepeda-andre/>

André Cepeda nasceu em Coimbra em 1976. Autodidata, iniciou-se na fotografia aos 13 anos através dos Encontros de Fotografia de Coimbra; mudou-se para Bruxelas em 1994, contactando com o Espace Photographique Contretype, e regressou a Portugal em 1997 para trabalhar no arquivo fotográfico do Centro Português de Fotografia, no Porto (Residency Unlimited, s.d.). Trabalha frequentemente com câmara de grande formato 4×5, filme de 16mm e registos sonoros. Entre os seus projetos contam-se *Ontem* (2010), *Rien* (2012), *Depois* (2016) e *Ballad of Today* (2020), este último apresentado no MAAT com curadoria de Urs Stahel; participou na representação portuguesa na 16.^a Bienal de Arquitetura de Veneza (2018) (MAAT, 2020; La Biennale di Venezia, 2018).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -4, +2)	o testemunho é altamente construído: a luz fraca, a ruína menor, o objeto encontrado funcionam como dispositivos de	câmara de grande formato, prática lenta, frontal e sensível à textura física e social do espaço	consciência sistémica moderada, alcançada sobretudo através do fotolivro e de instituições como o

	atenção, não como registro ingénuo		MAAT e a Bienal de Veneza
--	---------------------------------------	--	------------------------------

A proximidade do Testemunho não reduz a densidade crítica da obra de Cepeda: mostra que o quotidiano, quando observado com rigor formal e demora fenomenológica, se torna argumento silencioso sobre desigualdade, abandono e apagamento urbano. É o “Poeta do Quotidiano” do corpus — a melancolia como forma de pensamento visual sobre a cidade em mudança.

Augusto Brázio



Augusto Brázio, fotografia da prática documental e de retrato.

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

Augusto Brázio nasceu em Brinches, concelho de Serpa, em 1964. Estudou na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e iniciou o seu percurso fotográfico no início dos anos 1990, no campo da imprensa, onde desenvolveu trabalho documental e de retrato (Brázio, s.d.; RTP Arquivos, 2014).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, -3, -1)	forma de testemunho documental humanista, prolongando no presente uma linhagem que dialoga	prática de imprensa e retrato, próxima da captura direta mas com atenção compositiva	circulação mais discreta, sem a consagração museológica de outros pares do corpus urbano

	com Palla e Costa Martins		
--	------------------------------	--	--

Brázio funciona no corpus como lembrete de que nem todo o testemunho humanista contemporâneo alcança a mesma visibilidade sistémica que os arquétipos fundadores: o valor S=-1 não diminui a qualidade filosófica ou pragmática do trabalho, apenas regista com rigor a sua circulação efetiva.

André Príncipe



André Príncipe, fotografia da prática analógica em filme.

Fonte: Akio Nagasawa Gallery. <https://www.akionagasawa.com/en/artist/andre-principe/GINZA/>

André Príncipe nasceu no Porto — 1976, segundo o diretório biográfico consultado durante o diário de bordo desta investigação, ou 1977, segundo a nota biográfica mais recente compilada para este documento⁶ —, vive e trabalha em Lisboa. Estudou Psicologia na Universidade do Porto e formou-se em Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (2001). É cofundador da Pierre von Kleist Editions, referência europeia na auto-edição fotográfica, e a sua obra em filme analógico explora o quotidiano, a intimidade e a memória com uma abordagem lírica, despojada e

⁶ Discrepância assumida, não resolvida por falta de uma fonte primária consultável no momento de fecho desta versão: recomenda-se confirmação junto do próprio artista ou da sua editora antes de qualquer publicação que dependa deste dado.

deliberadamente resistente às lógicas de espetacularidade digital (Príncipe, s.d.; LensCulture, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistêmico)
(-5, -4, +2)	a “pura Captura” não deve ser confundida com imagem bruta ou sem construção: a captura é central porque a fotografia nasce de uma relação direta com o mundo visto e vivido	processo analógico, lírico e despojado, resistente à espetacularidade digital	consagração através da Pierre von Kleist Editions e de exposições internacionais (Rencontres d’Arles), moderada face aos pares mais institucionalizados do corpus

A dupla função de Príncipe — fotógrafo e editor fundador de uma referência europeia da auto-edição — é rara no corpus: ele não depende inteiramente de sistemas de validação externos (galerias, museus), porque ajudou a construir o seu próprio sistema de circulação. Isto justifica um S moderado (+2), nem tão baixo como Brázio, nem tão alto como os museus internacionais que consagram Blaufuks ou Helena Almeida.

Valter Vinagre



Valter Vinagre, fotografia de território e paisagem transformada.

Fonte: Fundação PLMJ. <https://www.fundacaoplmi.com/pt/colecao/obras-de-arte/caminho-de-ferro/2371/>

Valter Vinagre nasceu em Avelãs de Caminho, Anadia, em 1954, vive e trabalha entre Idanha-a-Nova e Mucifal, Sintra. Estudou Fotografia no Ar.Co, em Lisboa, entre 1986 e 1989 (Valter Vinagre, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, +3, +3)	continua fortemente ligado à captura, à observação direta e à inscrição fotográfica do real	a construção formal e a escolha do dispositivo revelam uma consciência pragmática próxima da de Paulo Catrica, ainda que aplicada a um território diferente	circulação institucional consolidada (Fundação PLMJ, Direção-Geral das Artes)

A aproximação a Catrica é válida, mas deve ser formulada com precisão: ambos trabalham a relação entre território, imagem e transformação humana do espaço, mas Catrica aproxima-se mais da arquitetura e do planeamento, enquanto Vinagre mantém uma ligação mais rural e biográfica à paisagem que fotografa.

Nuno Cera



Nuno Cera, fotografia de arquitetura e condição urbana.

Fonte: Fundação PLMJ. <https://www.fundacaoplmj.com/en/collection/artists/nuno-cera/870/>

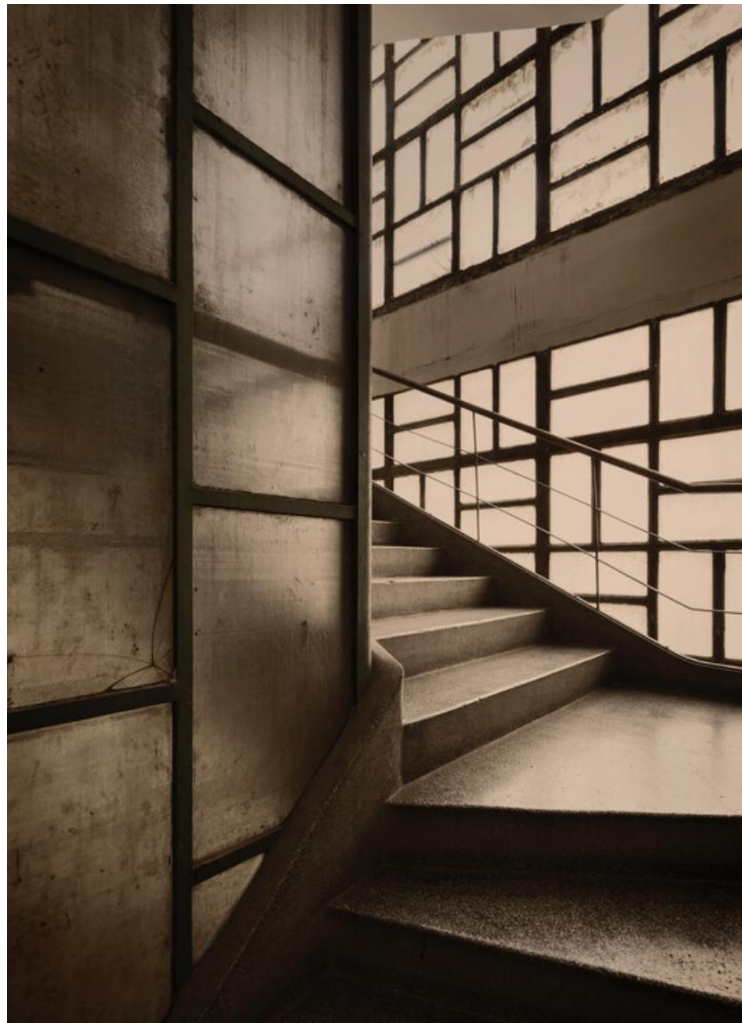
Nuno Cera nasceu em Beja em 1972, vive e trabalha em Lisboa. É fotógrafo e videoartista, com obra situada entre arte e documento, dedicada às condições

espaciais, à arquitetura e às transformações urbanas (Fundação PLMJ, s.d.; MAAT, 2022).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, +2, +3)	continua ligado à captura e ao contacto com lugares reais	reconhece a importância dos dispositivos formais e da montagem na construção da imagem	circulação por instituições de referência (MAAT, Trienal de Arquitetura de Lisboa)

A descrição de Cera como artista do “não-lugar” e do “sublime” das infraestruturas modernas é pertinente como interpretação crítica, mas deve ser formulada com prudência: as fontes consultadas não sustentam uma associação explícita e biográfica a essas categorias teóricas, apenas a temática arquitetónica e urbana do seu trabalho.

Inês d’Orey



Inês d’Orey, da série Porto Interior — espaço público e semipúblico.

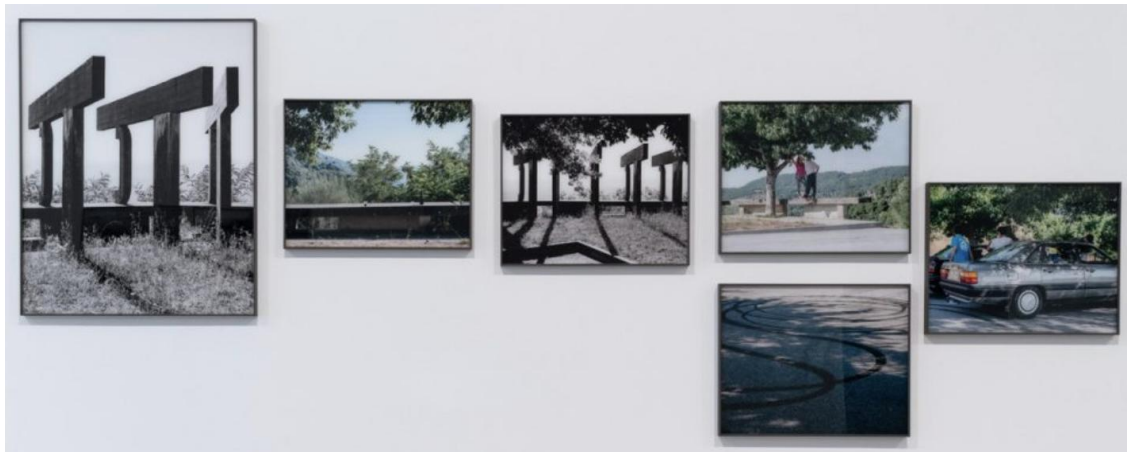
Fonte: ArchDaily. <https://www.archdaily.com/987238/brutalist-interiors-inside-the-buildings-of-belgrade>

Inês d'Orey nasceu no Porto em 1977 e estudou Fotografia no London College of Printing (2002). Desenvolve uma prática centrada na relação entre fotografia, arquitetura, cidade, património e memória, com projetos como Porto Interior, Beograd Concrete, Antecâmara e Soul Complex (d'Orey, s.d.-a, s.d.-b; ArchDaily, 2022).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, +3, +3)	proximidade ao testemunho, partindo da captura direta de lugares reais	forte consciência formal, tipológica e expositiva na reorganização do material captado	circulação por galerias e plataformas internacionais de fotografia (LensCulture, PHmuseum, Footnote Centre)

A inclusão de Inês d'Orey no corpus é especialmente pertinente porque alarga a fotografia urbana para além da rua e da fachada exterior: o urbano, no seu trabalho, é muitas vezes interior, silencioso e sem corpo visível, mostrando outra face do território que a tríade F-P-S também deve conseguir descrever.

Duarte Amaral Netto



Duarte Amaral Netto, espaço vazio como palco narrativo.

Fonte: [duartenetto.com](https://www.duartenetto.com). <https://www.duartenetto.com>

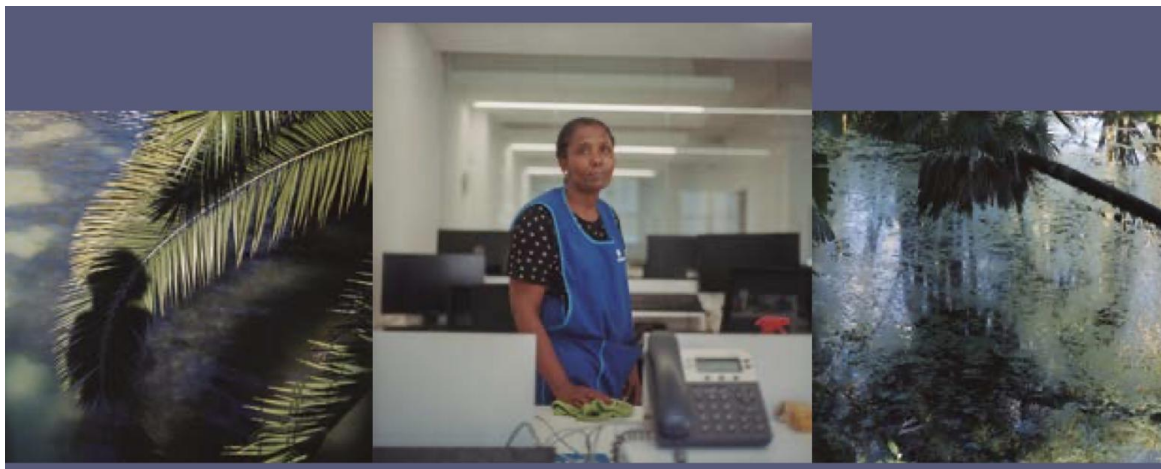
Duarte Amaral Netto nasceu em Lisboa em 1976. Estudou Fotografia no Ar.Co (1996-2000), frequentou o primeiro Curso de Fotografia da Fundação Calouste Gulbenkian e concluiu pós-graduação em Teoria da Cultura Visual. Desde 1999 fotografa espaços

vazios pelo seu potencial narrativo enquanto palco, transformando interiores e paisagens comuns em zonas de expectativa, ficção e memória (Amaral Netto, s.d.-a, s.d.-b).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, +2, +2)	mantém ligação forte à captura e ao real, mas nunca se limita ao testemunho imediato	constrói uma narrativa a partir do espaço vazio, numa posição intermédia entre documento e ficção	circulação por instituições e residências artísticas de dimensão média

A importância de Duarte Amaral Netto no corpus reside na sua posição intermédia: não pertence plenamente à fotografia urbana topográfica, nem à fotografia de ruína, nem ao retrato encenado, mas atravessa estas categorias, mostrando os limites de qualquer tipologia rígida de géneros dentro da fotografia urbana.

Lara Jacinto



Lara Jacinto, da série Chegada.

Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa (2024).

Lara Jacinto nasceu em Leiria em 1982, vive e trabalha no Porto. Licenciada em Design, estudou Fotografia no Instituto Português de Fotografia. A sua inclusão no corpus é sustentada sobretudo por Chegada, série integrada na exposição O Cerco de Lisboa, no Arquivo Municipal de Lisboa — Fotográfico, entre dezembro de 2023 e março de 2024 (Arquivo Municipal de Lisboa, 2024; Encontros da Imagem, 2021).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-4, +3, +3)	prática documental fortemente ancorada na captura e no contacto com o real	atravessada por uma consciência formal e sistémica clara na construção da série	circulação institucional através do Arquivo Municipal de Lisboa e dos Encontros da Imagem

Lara Jacinto funciona como uma das presenças mais politicamente diretas do corpus: aproxima-se de Valter Vinagre e Paulo Catrica pela leitura territorial e social do espaço, mas distingue-se por uma urgência documental ligada a acontecimentos contemporâneos específicos, e não a uma investigação de longo prazo sobre um território estável.

7. Corpus Unificado de Fotógrafos — Leituras Críticas (continuação)

Autores maiores da fotografia de autor contemporânea

Este agrupamento reúne cinco fotógrafos cuja consagração internacional e cuja densidade conceptual justificam um estatuto próximo do dos quatro arquétipos fundadores do livro-artefacto de 2025 — ainda que aqui não lhes seja atribuído um epíteto de arquétipo, para não confundir a reorganização por relevância com uma hierarquia rígida de nomenclatura.

Paulo Nozolino



Arles, 2013. Prova de gelatina de prata sobre alumínio. 120 x 80 cm

Fonte: <https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/paulo/>

Paulo Nozolino nasceu em Lisboa em 1955. Formou-se no London College of Printing, tendo iniciado a sua atividade fotográfica em Londres ainda na década de 1970; instalou-se depois em Paris, onde viveu desde finais dos anos 1980, período em que

desenvolveu longas séries de viagem pelo mundo árabe e pela Europa do pós-Guerra Fria. Regressou a Portugal em 2002, na sequência da antológica Nada, na Maison Européenne de la Photographie, em Paris; em 2005, o Museu de Serralves, no Porto, dedicou-lhe a exposição Far Cry — a primeira grande antológica de um fotógrafo português nessa instituição (Galeria Quadrado Azul, s.d.; Steidl, s.d.). É autor de livros como Penumbra (1996), Solo (1998), Far Cry (2005), Bone Lonely (2011) e Loaded Shine (2017-2018), e foi distinguido, entre outros, com o Prémio Kodak (1988), a Bolsa Villa Médicis Hors-les-Murs (1994), o Grand Prix de la Ville de Vevey (1995) e o Prémio Nacional de Fotografia (2006).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-2, -5, +4)	testemunho existencial com forte inflexão subjetiva e poética — a “escuridão” da obra é construção estética e existencial deliberada, não pretensão de neutralidade documental	captura pura: analógico, Leica, recusa deliberada de qualquer geração ou manipulação — o eixo mais extremo do corpus estudado	consagração explícita: Steidl, Serralves, Maison Européenne de la Photographie, prémios nacionais e internacionais

A sua prática — a preto e branco, em analógico, deliberadamente resistente à aceleração digital — organiza-se em torno de um imaginário de sombra e violência latente, descrito pelo próprio como a única forma honesta de mostrar “a realidade” tal como a experiencia. É um dos casos mais claros de todo o corpus de uma escolha pragmática — a fidelidade radical ao analógico — elevada a posição filosófica: recusar a “geração” da imagem não é apenas um gosto técnico, é uma tese sobre o que a fotografia deve à experiência vivida do fotógrafo.

Jorge Molder



Série "Waiters" 1986

Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/works/waiters-139636/>

Jorge Molder nasceu em Lisboa em 1947. Licenciado em Filosofia, construiu desde os anos 1980 uma obra centrada em autorretratos a preto e branco — frequentemente perturbadores e fragmentados — que investigam a identidade, o corpo e a estranheza do próprio eu, para além do autorretrato convencional. Foi diretor do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1993 e 2009 e representou Portugal na Bienal de São Paulo (1994) e na Bienal de Veneza (1999); o seu trabalho integra as coleções do CAM Gulbenkian, da Fundação de Serralves, do Museu Nacional de Arte Contemporânea e da Maison Européenne de la Photographie (Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(+3, +2, +4)	investigação filosófica e introspectiva sobre a identidade e a estranheza do eu, com inflexão claramente conceptual — a formação em Filosofia do autor não é um detalhe biográfico acessório	autorretrato construído e controlado, repetido em série, mais próximo da encenação deliberada do que da captura espontânea	consagração institucional muito elevada — direção do CAM Gulbenkian, representação de Portugal em duas bienais internacionais de referência

A dupla condição de Molder — artista e, durante dezasseis anos, diretor de um dos principais centros de arte contemporânea portugueses — é rara no corpus: ele não é apenas validado pelo sistema da arte descrito no Capítulo 5, ajudou a construí-lo a partir de dentro. Isso não invalida a leitura do seu próprio trabalho, mas exige que se reconheça a proximidade pouco comum entre autor e sistema neste caso específico.

Daniel Blaufuks



Daniel Blaufuks, da série/livro Terezín (2010).

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

Daniel Blaufuks nasceu em Lisboa em 1963, no seio de uma família marcada pela experiência histórica do exílio judaico europeu, e desenvolveu uma prática entre

fotografia, cinema, vídeo, texto, livro de artista, instalação e arquivo. Estudou na Ar.Co, em Lisboa, no Royal College of Art, em Londres, e doutorou-se pela University of Wales, com investigação sobre fotografia e cinema em relação com W. G. Sebald e Georges Perec (Galerias Municipais, 2019; Vera Cortês, s.d.). A obra-chave Terezín nasceu de uma viagem em 2007, motivada por uma fotografia encontrada em Austerlitz, de Sebald; como livro, foi publicada em 2010 pela Steidl, com DVD e 126 imagens em tritono (Art Books *Online*, s.d.; Blaufuks, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-2, +5, +5)	não está no polo positivo por adesão abstrata à tecnologia, mas porque investiga os modos como a memória se fabrica, se conserva e se transforma em narrativa visual — o testemunho do trauma histórico permanece presente, daí F não descer a valores mais negativos	depende inteiramente da montagem, da mediação, do arquivo, do livro e do vídeo — o polo mais extremo de construção pragmática do corpus, ao lado de Tabarra	consagração museológica internacional (Centro Cultural de Belém, International Center of Photography, circulação em Paris, Nova Iorque, Berlim, Tel Aviv)

Blaufuks antecipa, antes da popularização da IA generativa (Capítulo 9), um problema ético hoje central: quem tem o direito de reutilizar imagens, documentos e fragmentos de arquivo para construir uma nova verdade sobre a história? A diferença é que, em Blaufuks, essa operação não surge como extração automática de dados, mas como montagem crítica, consciente da precariedade da imagem e da instabilidade do testemunho.

Edgar Martins



Edgar Martins, *No Man is an Island on show*

Fonte: <https://edgarmartins.com/2025/11/21/no-man-is-an-island-on-show-macam-lisbon/>

Edgar Martins nasceu em Lisboa em 1977, cresceu em Macau e mudou-se para o Reino Unido em 1996, onde concluiu um Master of Arts em Fotografia e Belas-Artes no Royal College of Art. A sua obra conceptual navega entre a ciência, a arquitetura e a narrativa visual, explorando temas como física quântica, astronomia, infraestruturas de controlo e monitorização do mundo natural (Edgar Martins, s.d.; LensCulture, s.d.). Em 2009, foi objeto de polémica pública quando o New York Times Magazine assinalou manipulação digital não divulgada num ensaio documental sobre casas abandonadas na crise financeira americana — episódio que o próprio fotógrafo e a revista discutiram publicamente sobre os limites entre fotografia documental e construção da imagem. Expôs no Tate Modern (Londres) e no Centre Pompidou (Paris), e venceu o galardão World Photographer of the Year em 2023 pelo projeto Our War.

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(+4, +3, +3)	investigação conceptual sobre epistemologia da imagem, ciência e infraestrutura —	combina captura de grande formato com pós-produção e composição digital assumidas — a	consagração museológica internacional de topo (Tate, Centre Pompidou), moderada

	muito próximo do polo da crítica, na linha do questionamento pós-fotográfico da verdade documental (Capítulo 9)	polémica de 2009 tornou pública, de forma incómoda, a tensão pragmática entre captura e construção que outros autores do corpus gerem com mais discrição	pela própria controvérsia sobre os limites éticos da manipulação em contexto documental
--	---	--	---

O caso de Edgar Martins é o mais instrutivo do corpus para pensar a fronteira entre os eixos Pragmático e Sistémico: a mesma escolha técnica (a composição digital de múltiplas exposições) foi lida como falha ética quando publicada num jornal com pacto documental implícito, e como virtude conceptual quando exposta num museu de arte — prova de que o valor de uma prática pragmática depende sempre do sistema que a recebe.

Helena Almeida



Helena Almeida, Sente-me, Ouve-me, Vê-me, 1979-1980

Fonte: <https://www.publico.pt/2018/09/26/culturaipsilon/noticia/cinco-obras-fundamentais-de-helena-almeida-1845406>

Helena Almeida nasceu em Lisboa em 1934 e faleceu em 2018. Filha do escultor Leopoldo de Almeida, estudou na Escola de Belas-Artes de Lisboa e é considerada pioneira mundial da “performance fotográfica”: usou o próprio corpo como suporte e veículo da obra, unindo fotografia, pintura e performance em séries como *Pintura Habitada* e *Estudo para um Enriquecimento Interior*, onde traços de tinta azul, fios negros ou fragmentos do próprio corpo materializam o gesto pictórico dentro da imagem fotográfica (Cristina Guerra Contemporary Art, s.d.). Representou Portugal na Bienal de Veneza e o seu trabalho integra coleções de referência internacional.

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(+4, +3, +5)	inquirição filosófica radical sobre a relação entre corpo, imagem e autoria — “a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra”, na fórmula com que é frequentemente citada — muito próxima do polo da pura crítica conceptual	performance staged e fotografada com elevado controlo formal, frequentemente combinada com intervenção pictórica direta sobre a superfície fotográfica	consagração internacional máxima do corpus: representação de Portugal na Bienal de Veneza e cotações de mercado recorde para uma artista portuguesa

Helena Almeida ocupa, neste documento, a posição sistémica mais elevada de todo o corpus — e fá-lo sem nunca ter praticado fotografia urbana de rua no sentido estrito. A sua inclusão é deliberada: mostra que a Matriz F-P-S não exige que a “cidade” apareça literalmente na imagem para que a obra seja relevante para uma teoria da fotografia urbana — o corpo em Helena Almeida é, ele próprio, um território, e o espaço doméstico onde grande parte da sua obra foi produzida é tratado com o mesmo rigor espacial que Catrica dedica ao subúrbio.

Corpo, identidade e narrativa

Cinco fotógrafos cuja obra desloca a fotografia urbana e territorial para o registo do corpo, da identidade e da narrativa pessoal — um campo que a Parte II tratou sobretudo através da ética do retrato (Capítulo 3) e que aqui ganha um corpus próprio.

José Pedro Cortes



José Pedro Cortes, da série Things Here and Things Still to Come.

Fonte: Palm Studios. <https://palmstudios.co.uk/feature/jose-pedro-cortes/>

José Pedro Cortes nasceu no Porto em 1976, vive e trabalha em Lisboa. Concluiu um Master of Arts in Photography no Kent Institute of Art and Design, Reino Unido, e regressou a Portugal em 2005 após três anos em Londres. Entre as suas publicações contam-se *Silence* (2005), *Things Here and Things Still to Come* (2011), *Costa* (2013), *One's Own Arena* (2015) e *A Necessary Realism* (2018) (Galeria Francisco Fino, s.d.; Palm Studios, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, -1, +1)	a ambiguidade é tratada como valor estrutural da obra, não como indefinição crítica — nem captura documental pura, nem construção conceptual excessivamente programática	processo próximo da observação direta, mas com seleção e sequenciamento muito trabalhados em livro	circulação por galerias e editoras de referência da fotografia de autor europeia (Pierre von Kleist, Robert Morat Galerie)

Cortes trabalha a relação entre corpo, lugar e intimidade numa zona intermédia da Matriz F-P-S que é, precisamente, a mais difícil de descrever em prosa crítica convencional: nem documento, nem ficção, mas um território ambíguo que o modelo

F-P-S consegue situar com precisão numérica onde a linguagem discursiva tende a hesitar.

Tito Mouraz



Tito Mouraz, da série The House of the Seven Women.

Fonte: 1854 Photography. <https://www.1854.photography/2018/03/tito-mouraz/>

Tito Mouraz nasceu em Portugal em 1977, vive e trabalha no Porto, e concluiu o curso de Artes Visuais e Fotografia na Escola Superior Artística do Porto em 2010, expondo regularmente desde 2009 em Portugal e no estrangeiro (Fundação PLMJ, s.d.; Mouraz, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, -2, +1)	a inclusão no corpus exige justificação explícita: a obra não pertence ao núcleo mais evidente da fotografia urbana de rua, nem opera prioritariamente no espaço metropolitano	observação próxima do território rural e da memória familiar, com construção editorial cuidada em livro (The House of the Seven Women)	circulação por editoras internacionais de referência (Dewi Lewis) e publicações especializadas

Mouraz alarga deliberadamente o âmbito deste corpus para além da cidade em sentido estrito, para a paisagem rural e a memória doméstica — um lembrete de que a Matriz

F-P-S nasceu para a fotografia urbana mas descreve, com a mesma precisão, tensões entre testemunho e construção em qualquer território fotografado.

Pauliana Valente Pimentel



Pauliana Valente Pimentel, da série *Quel Pedra (That Stone)*.

Fonte: *Burn Magazine* (2018).

Pauliana Valente Pimentel nasceu em Lisboa em 1975, vive em Lisboa e trabalha regularmente em diversos países. Tem uma formação inicial pouco habitual no campo artístico: licenciou-se e concluiu mestrado em Geologia pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa antes de se dedicar à fotografia (Ciência Vitae, s.d.). Entre os seus livros e projetos contam-se VOL I (Pierre von Kleist) e *Quel Pedra (That Stone)*, sobre a comunidade LGBTQ+ em Cabo Verde (Burn Magazine, 2018; Dazed, 2018).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, +2, +2)	parte ainda de uma lógica forte de testemunho e captura relacional, mas atravessada por uma construção pragmática e sistémica mais consciente do que em muitos casos documentais	ensaio visual híbrido entre retrato, cinema, diário e reportagem autoral	circulação por festivais e publicações internacionais especializadas em fotografia contemporânea e cultura visual

Pauliana Valente Pimentel é um dos casos mais subestimados do corpus, porque antecipa debates hoje centrais na fotografia contemporânea internacional — identidade de género, representação de comunidades vulneráveis, ética do retrato, autoria partilhada — a partir de uma posição, no Cubo F-P-S, que nem o polo do testemunho puro nem o da crítica conceptual descrevem sozinhos.

Patrícia Almeida



Patrícia Almeida, obra da editora GHOST.

Fonte: Fundação PLMJ. <https://www.fundacaoplmj.com/pt/colecao/obras-de-arte/esculturas/2107/>

Patrícia Almeida nasceu em Lisboa em 1970 e faleceu em 2017. Desenvolveu uma obra entre fotografia documental, livro de artista, instalação, vídeo, edição, arquivo e reflexão política sobre a imagem contemporânea. A partir de 2011, com a fundação da editora GHOST em colaboração com David-Alexandre Guéniot, o livro de artista tornou-se eixo decisivo da sua prática (Fundação PLMJ, s.d.; GHOST, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-2, +4, +4)	mantém contacto com situações e lugares reais, mas transforma o quotidiano em campo de desmontagem visual e política — já não é	edição e livro de artista como instrumento de pensamento visual, não apenas de apresentação	reconhecimento institucional consolidado (Fundação PLMJ, Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa Nacional)

	simples captura, mas também não abandona o documental		
--	---	--	--

A relevância de Patrícia Almeida no corpus reside precisamente na passagem entre fotografia documental e pensamento crítico da imagem: a sua obra não abandona o quotidiano, transforma-o. O banal e o político tornam-se, em GHOST, duas faces da mesma operação editorial.

João Tabarra



João Tabarra, obra de encenação crítica (instalação/projeção).

Fonte: Cristina Guerra Contemporary Art. <https://www.cristinaguerra.com/en/exhibition/joao-tabarra---chroma-travel/>

João Tabarra nasceu em Lisboa em 1966, vive e trabalha em Lisboa. Estudou Fotografia no Ar.Co e começou por desenvolver atividade em fotojornalismo e edição de imagem, antes de deslocar a sua prática para um território artístico marcado pela encenação, a política e a ficção crítica (Fundação PLMJ, s.d.; Museu Nacional de Arte Contemporânea, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(0, +5, +4)	F=0 não significa ausência de posição filosófica, mas suspensão deliberada entre captura e geração, entre testemunho e	o polo mais extremo de construção pragmática do corpus, ao lado de Blaufuks — encenação total, imagem inteiramente fabricada	circulação por galerias e museus de referência (Cristina Guerra Contemporary Art, Museu Nacional de Arte Contemporânea)

	construção, entre documento e ficção — o ponto zero é a condição própria da fotografia encenada como género crítico autónomo		
--	--	--	--

A singularidade de Tabarra no corpus reside precisamente na sua posição: a sua passagem pelo fotojornalismo é relevante não como origem documental que a obra posterior abandona, mas como conhecimento técnico que a encenação crítica explora deliberadamente. É o caso mais claro de todo o corpus de que F=0 não é indefinição, é uma posição filosófica por direito próprio.

Rua e vida quotidiana contemporânea

Dois fotógrafos fecham o corpus no território mais imediatamente reconhecível da fotografia urbana: a rua contemporânea, captada com os instrumentos e os circuitos de circulação do século XXI — a fotografia de viagem editorial e a street photography nativa das redes sociais.

Joel Santos



Joel Santos, da obra India - The Color of Contrast

Fonte: <https://www.joelsantos.net/india-color-of-contrast>

Joel Santos nasceu em Lisboa em 1978. Licenciado em Economia, com mestrado em Economia e Gestão de Ciência e Tecnologia, tornou-se fotógrafo de viagem, realizador de documentários televisivos e escritor. Fotografou comunidades da Etiópia, do Níger e do Sudão do Sul, pescadores de corvos-marinheiros na China e caçadores de águias na Mongólia; publicou mais de onze livros fotográficos e mais de sessenta documentários para a SIC. Venceu o prémio Travel Photographer of the Year em 2016 e é Canon Ambassador (EMEA) desde 2012 (Canon Europe, s.d.; Santos, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, -2, +2)	testemunho de tradições e culturas em risco de desaparecimento, próximo do humanismo documental, com alguma romantização típica do género da fotografia de viagem	captura editorial de elevada produção — expedições, equipa, planeamento — mas ainda fundamentalmente de registo, não de construção	circulação comercial e mediática ampla (National Geographic, GEO, The Guardian, Canon), mais próxima do sistema social e de mercado do que do sistema da arte institucional

Joel Santos representa, no corpus, o polo da fotografia de viagem profissionalizada: uma prática de grande alcance mediático e comercial, mas cuja validação sistémica passa por canais distintos dos que consagram Blaufuks ou Helena Almeida — prova de que o eixo Sistémico não é uma escala única de prestígio, mas uma descrição de qual sistema, especificamente, recebe e valida a imagem.

Rui Palha



Rui Palha, Casa da Música, Porto

Fonte: <https://leicaliker.com/2013/08/17/18-rui-palha-lisbon-portugal-street-photographer/>

Rui Palha é um dos mais reconhecidos fotógrafos de rua portugueses, com base em Lisboa. O seu trabalho capta o quotidiano urbano — gestos anónimos, geometrias da cidade, histórias não contadas nos espaços públicos — com um olhar simultaneamente preciso e poético. Foi publicado no LensCulture e no The Guardian, e mantém presença ativa em redes sociais e plataformas de fotografia (LensCulture, s.d.; Palha, s.d.).

Coordenadas F-P-S	F (Filosófico)	P (Pragmático)	S (Sistémico)
(-3, -4, -1)	testemunho poético do quotidiano urbano, próximo da tradição clássica do <i>flâneur</i> , com alguma inflexão estética que o afasta do testemunho mais neutro	captura clássica de street photography — a “caça” descrita no Capítulo 4, sem construção prévia do momento	circulação predominantemente digital e de redes sociais, mais implícita e menos institucionalizada do que a validação museológica de outros fotógrafos do corpus

Rui Palha é o caso do corpus mais próximo da “gentrificação visual” descrita no Capítulo 5: a sua visibilidade deve-se sobretudo à circulação em plataformas digitais e redes sociais, não a uma canonização museológica — o que justifica um S negativo, não por menor qualidade da obra, mas por uma leitura rigorosa de que tipo de sistema, exatamente, a valida.

PARTE IV — HORIZONTES E ABISMOS: A IMAGEM URBANA NA ERA PÓS-FOTOGRAFICA

7. 8. A Cidade Pós-Fotográfica — O Fim do “Isto-Foi”

Nas partes anteriores, operámos sob um pressuposto fundamental: que a fotografia, na sua essência, é um vestígio. Seja um documento humanista (Palla e Costa Martins), uma tipologia conceptual (Catrica) ou um arquivo de trauma (Blaufuks), a imagem fotográfica foi sempre o resultado de um encontro físico entre a luz, um objeto no mundo e um meio de captura — a sua ontologia, como vimos no Capítulo 2, assenta no noema de Barthes (1980/2003): a certeza de que “Isto-foi”. Esta parte do documento argumenta que essa era terminou: entrámos na era da pós-fotografia.

O termo, popularizado pelo teórico e artista catalão Joan Fontcuberta, não significa “o que vem depois da fotografia”, mas um estado em que a fotografia perdeu a sua “suposta veracidade” (Fontcuberta, 2016, p. 11; tradução livre). A imagem pós-fotográfica já não é primariamente uma captura: é uma geração. Já não é um vestígio: é um cálculo. Fontcuberta (2016) argumenta que, nesta era, as imagens já não são “janelas para o mundo”, mas “ecrãs” onde a informação é processada — a fotografia tradicional era definida pela sua indicialidade (Peirce, 1998); a pós-fotografia é definida pela sua computação. O “aparelho” de Flusser (1983/2011), essa “caixa preta” que nos programava, foi substituído por um aparelho ainda mais opaco: o algoritmo.⁷

O agente desta rutura ontológica é a Inteligência Artificial generativa. Plataformas como o *Midjourney* ou o *Stable Diffusion* representam o momento exato em que o “Isto-foi” colapsa: pela primeira vez, é possível gerar uma imagem com todas as características estéticas de uma “fotografia urbana” de uma cidade que nunca existiu, de um evento que nunca ocorreu e de pessoas que nunca nasceram. Uma IA treinada com o arquivo de Garry Winogrand (Capítulo 5) pode produzir um número infinito de “novas” fotografias de rua ao seu estilo — imagens que têm o *studium* de Winogrand (reconhecemos o estilo, a época, a composição) mas carecem do *punctum* (Capítulo 2), pois não há acaso, não há momento: são uma simulação de “Isto-foi”, um “Isto-nunca-foi”.

⁷ A literatura académica sobre fotografia em ambientes virtuais e de jogo — retomada na Secção 10.2 — é hoje consolidada; ver, por exemplo, Poremba (2007) sobre a remediação da fotografia no espaço do videogame, ou Möring e De Mutiis (2019) para uma síntese mais recente do campo.

Esta rutura tem consequências fascinantes e devastadoras: o colapso do valor probatório do documento fotográfico; a interrogação sobre o propósito do *flâneur* (Capítulo 3) quando a IA pode gerar a “fotografia de rua” perfeita; e, paradoxalmente, uma revalorização do processo analógico — a fotografia física torna-se “prova” de que um fotógrafo esteve fisicamente num lugar, tese que Paulo Nozolino (Parte III) já antecipava pragmaticamente antes de a IA generativa a tornar filosoficamente urgente. Os três capítulos seguintes aplicam a tríade F-P-S a este novo horizonte: o desafio Filosófico (verdade, autoria, cidade sintética), o Pragmático (o fotógrafo no Metaverso) e o Sistémico (saturação total e vigilância).

8. 9. O Desafio Filosófico — A Verdade, a Autoria e a Cidade Sintética

Se a era pós-fotográfica é definida pelo colapso do “Isto-foi”, então as suposições filosóficas da Parte II sobre a imagem urbana devem ser reexaminadas. Este capítulo aplica o eixo Filosófico às novas tecnologias: o que é uma fotografia de IA? Quem é o seu autor? E qual a ética de “fotografar” um mundo sintético ou de transformar a cidade real num dispositivo de vigilância total?

8.1. Ontologia: o fim da verdade e a cidade sintética

A imagem gerada por IA não é um índice (Capítulo 2), nem um ícone, mas um *simulacro*. Jean Baudrillard (1981/1994) definiu o simulacro não como simples cópia, mas como “hiper-realidade” — uma realidade gerada por modelos que precede o real e o substitui: “o simulacro nunca é aquilo que esconde a verdade — é a verdade que esconde o facto de que não há nenhuma” (p. 1; tradução livre). Uma imagem de *Midjourney* de “uma rua de Lisboa chuvosa” não se refere a nenhuma rua real: é um cálculo estatístico do que, com base em milhões de imagens de treino, uma “rua de Lisboa” deveria parecer. Se aplicarmos isto ao projeto Subtopia de Paulo Catrica (Parte III) — uma investigação filosófica sobre a ontologia do território real, conduzida com uma câmara de grande formato que é, ela própria, uma escolha pragmática de lentidão e precisão —, percebemos que a IA vira o método de Catrica do avesso: com um *prompt* como “subúrbio anónimo português, luz neutra, estilo tipológico”, é possível gerar um número infinito de “novas” fotografias de Catrica. O “não-lugar” de Catrica era um lugar real de ausência; o “não-lugar” da IA é uma ausência de lugar.⁸

8.2. Ética: o *dataset* e o fim do anonimato

A ética da fotografia urbana sempre esteve ligada ao espaço público (Capítulo 3); os novos desafios levam esta questão a dois extremos opostos. A ética do *dataset* diz

⁸ Este exercício comparativo não pretende diminuir a obra de Catrica — pelo contrário, mostra que a autenticidade da sua investigação depende precisamente daquilo que a IA não pode replicar: o compromisso físico e temporal de estar no lugar fotografado.

respeito à apropriação sintética: se “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (Sontag, 1977, p. 14; tradução livre), a IA generativa introduz uma apropriação massiva não do sujeito na rua, mas do trabalho de todos os fotógrafos que vieram antes — os *datasets* que treinam estas IAs reúnem milhares de milhões de imagens da internet, muitas delas obra de uma vida de fotógrafos, sem permissão, pagamento ou atribuição. A ética da vigilância, por sua vez, diz respeito ao fim do anonimato: o projeto Lisboa, Cidade Triste e Alegre (Parte III) só foi filosoficamente possível porque Palla e Costa Martins eram *flâneurs*, dependentes do seu anonimato para captar a vida da rua. Esse anonimato terminou. A “cidade inteligente”, com as suas redes de CCTV e reconhecimento facial, transforma a cidade no Panóptico de Michel Foucault (1975/1977): “a visibilidade é uma armadilha” (p. 200; tradução livre). O fotógrafo urbano do século XXI já não é o *flâneur* — é, como todos os outros, um habitante do próprio Panóptico que a sua câmara ajudou a construir (Capítulo 5).

8.3. Autoria: o fotógrafo como “curador de *prompts*”

A Teoria Institucional (Capítulo 1) definiu a arte pelo seu autor e pelo seu “mundo da arte”; a IA desafia isto de forma radical, numa atualização direta do desafio de Flusser (1983/2011). Se o fotógrafo era já um “funcionário do aparelho”, jogando contra o “programa” da câmara, na era da IA o aparelho é o próprio modelo generativo, e o programa é o *prompt* — a criatividade desloca-se da performance física (Capítulo 4) para um ato de linguística. O fotógrafo torna-se um “curador de *prompts*”. A prática de Daniel Blaufuks (Parte III), cuja autoria reside na montagem e curadoria crítica de arquivos reais, oferece o contraponto exato: o utilizador de IA é um “autor-invocador” que extrai de um arquivo estatístico; Blaufuks é um autor que desconstrói um arquivo histórico. O primeiro é um ato de abolição da história; o segundo, um ato da sua desconstrução crítica.

9. 10. O Desafio Pragmático — O Fotógrafo no Metaverso

Se o capítulo anterior estabeleceu a rutura filosófica, este investiga as suas consequências pragmáticas: como se transforma o ato de fotografar a cidade quando o aparelho, o espaço e o corpo (Capítulo 4) são redefinidos?

9.1. O novo “aparelho”: a fotografia computacional e o fim do acaso

O “aparelho” de Flusser (1983/2011), que no século XX era a câmara, evoluiu: hoje, o aparelho dominante é o software que a controla. Quando um *smartphone* “tira” uma foto urbana, não regista um único instante — num milissegundo, captura múltiplas exposições, analisa rostos e texturas, e sintetiza uma imagem “otimizada”. O “erro” estético que Palla e Costa Martins (Parte III) usaram para transmitir a sua Lisboa — o grão, o alto contraste — é hoje “ruído” a eliminar algoritmicamente; a distinção entre captura e pós-produção (Capítulo 4) desapareceu, pois o aparelho edita antes que o fotógrafo veja. O acaso, coração da street photography, foi pragmaticamente abolido.

9.2. A nova performance: o *flâneur* virtual e a fotografia *in-game*

O que acontece à performance do fotógrafo urbano (Capítulo 4) quando o corpo é removido da rua? O “autor-invocador” da IA generativa tem uma performance estática: um ato de digitação, não uma caminhada de dez quilómetros. Os videojogos de mundo aberto tornaram-se, entretanto, os novos territórios da fotografia de rua: a *fotografia in-game* é uma prática emergente, hoje estudada academicamente — Cindy Poremba (2007) analisou a remediação da fotografia no espaço do videojogo, e trabalho mais recente sintetiza o campo sob a designação de “fotografia virtual” (Möring & De Mutiis, 2019) —, em que o fotógrafo se move num espaço, procura ângulos e luz, agindo como um *flâneur* (Capítulo 3), mas num mundo que é, ele próprio, um simulacro total (Baudrillard, 1981/1994). A prática de Paulo Catrica (Parte III) era lenta, física e topográfica: ia ao subúrbio real para investigar a sua ontologia. O fotógrafo *in-game* “visita” um subúrbio sintético, um código — a performance de Catrica é uma

investigação física do território; a performance no Metaverso é a exploração de um simulacro.

9.3. A nova pós-produção: a realidade como síntese

No Capítulo 4, vimos a pós-produção como interpretação (o laboratório analógico) ou construção (a pós-produção digital de Andreas Gursky). Na era pós-fotográfica, a pós-produção torna-se síntese: a própria realidade é apenas mais uma camada num processo de software. A prática pragmática de Blaufuks (Parte III) era a montagem de arquivos reais para desconstruir a memória; a nova prática pós-fotográfica permite a síntese de arquivos falsos — gerar “found footage” de um evento histórico que nunca aconteceu, completo com grão de filme e “erros” de câmara de época. A prática de Blaufuks era usar o arquivo para questionar a memória; a nova prática pragmática é fabricar a memória.

10. 11. O Desafio Sistémico — A Saturação Total e o Fim da Circulação

Se o desafio filosófico é o colapso da verdade e da autoria, e o desafio pragmático é a desmaterialização do ato fotográfico, o desafio sistémico é a consequência final: a saturação total. O Capítulo 5 definiu os sistemas — Arte, Social, Urbano — como as redes que dão significado à fotografia urbana; investigamos agora como reagem quando são inundados por imagens sintéticas e, em simultâneo, ultrapassados por um sistema de vigilância total.

10.1. O sistema social: a saturação e o fim da “gentrificação visual”

A “gentrificação visual” (Capítulo 5) ainda dependia de uma ligação indicial a um lugar real que as pessoas queriam visitar. O novo sistema social, alimentado por IA, não precisa de lugares reais — pode criar “lugares” sintéticos mais “instagramáveis” do que qualquer local real. Como argumenta Fontcuberta (2016), na era pós-fotográfica o problema já não é produzir imagens, mas gerir o seu dilúvio; neste sistema de saturação, os valores filosóficos de verdade ou beleza (Capítulo 3) tornam-se irrelevantes perante o único valor que resta — o engagement algorítmico.

10.2. O sistema da arte: a crise de validação

O sistema da arte (Capítulo 1 e 5) baseia-se em dois pilares: a autoria e a escassez. A IA ataca ambos. Se um utilizador gera uma imagem com o *prompt* “uma tipologia de Paulo Catrica de um subúrbio em Marte”, quem é o artista — o utilizador, a IA, ou o próprio Catrica, cujo trabalho pode ter treinado o modelo? O sistema construído por curadores como Szarkowski (Capítulo 5) para validar a visão humana não tem ferramentas para validar um *prompt*. Para sobreviver, o sistema da arte terá de se reorientar: deixará de validar apenas o produto final — a estética que a IA pode dominar — para validar o processo humano: a crítica conceptual por trás do *prompt*, ou a curadoria do arquivo, como em Blaufuks.

10.3. O sistema urbano: a “câmara total” e o fim da circulação humana

O Panóptico (Foucault, 1975/1977) torna o *flâneur* filosoficamente impossível; sistemicamente, isto significa que a cidade se torna, ela própria, o fotógrafo urbano definitivo. A “cidade inteligente” é, na prática, um aparelho fotográfico total: os sensores e as redes de câmaras são a sua caixa preta. O trabalho de re-arquivo de Camilo José Vergara (Capítulo 5) é agora automatizado — o sistema urbano arquiva-se a si mesmo, em tempo real. A prática humanista de Palla e Costa Martins, circular pela cidade para descobrir a sua verdade humana, torna-se obsoleta: o sistema já não precisa de humanos para se descobrir a si próprio, produz os seus próprios dados através da vigilância. O fotógrafo humano deixa de ser o olho da cidade para se tornar mais um ponto de dados no arquivo da cidade.

A tríade que usámos para analisar a fotografia do século XX foi levada, nesta parte, ao seu ponto de rutura. A Parte V formaliza-a como instrumento académico — precisamente porque a análise da IA, da vigilância total e do simulacro provou que as ferramentas de análise tradicionais já não bastam.

PARTE V — A MATRIZ F-P-S: UM MODELO ACADÉMICO PARA O EVENTO FOTOGRÁFICO

11. 12. A Arquitetura da Tríade — Formalizando a Matriz F-P-S

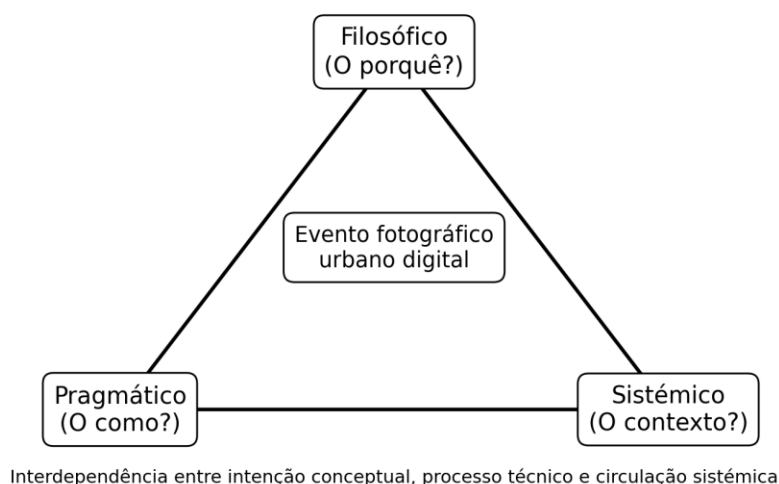
Nas partes anteriores, utilizámos um andaime metodológico — a tríade Filosófica, Pragmática e Sistémica — para construir a análise. Percorremos a história das teorias (Parte I), aplicámo-la ao contexto urbano (Parte II), dissecámos a práxis de um corpus de trinta e um fotógrafos (Parte III) e testámos a sua robustez contra os desafios existenciais da era pós-fotográfica (Parte IV). Esta parte do documento move a tríade do seu papel de ferramenta implícita para o seu estatuto de principal contributo académico: formaliza-a como a Matriz Filosófica-Pragmática-Sistémica (F-P-S), um modelo interdisciplinar para a análise do que propomos definir como o “evento fotográfico”.

11.1. Justificação: para além da análise unidimensional

A crítica de fotografia tem historicamente pecado pela unidimensionalidade. Uma análise formalista pode elogiar a composição de Paulo Catrica sem compreender que essa estética resulta de uma crítica sistémica ao urbanismo e de uma escolha pragmática de aparelho; uma análise sociológica pode ver na “gentrificação visual” apenas a opressão do algoritmo, ignorando a agência e a intenção filosófica de quem cria a imagem. Estes modelos falham porque veem a fotografia como objeto — uma impressão, um ficheiro. A nossa tese, sustentada ao longo de todo este documento, é que a fotografia é um evento: um nó de intenções, ações e redes de poder. A sua necessidade tornou-se absoluta na Parte IV — uma análise estética da imagem de IA é inútil sem compreender o *prompt* e o *dataset*; uma análise da “caça” fotográfica é ingénua sem compreender a filosofia do Panóptico.

11.2. Definição formal: a Matriz Filosófica-Pragmática-Sistémica

A Matriz F-P-S exige que qualquer evento fotográfico seja investigado através de três eixos interdependentes, com coordenadas entre -5 e +5. O valor do modelo não está em preencher cada eixo isoladamente, mas em compreender as suas tensões e interseções.



Interdependência entre os três eixos da Matriz F-P-S em torno do evento fotográfico urbano digital.

Fonte: Lima, Teixeira, Tavares, Bernardo & Lacerda-Nobre (2026); elaboração própria.

Eixo Filosófico (o Porquê?): a natureza, a ética e a ideia da imagem — ontologia (verdade, índice, simulacro), estética (o belo, o sublime, o pitoresco), ética (o *flâneur* versus o *voyeur*, o Panóptico) e autoria (o artista, o curador de *prompts*).

Eixo Pragmático (o Como?): o ato, a performance e a materialidade — o processo (caça versus projeto), a ferramenta (o aparelho, o software, o *prompt*), a performance (o corpo, o gesto, a fotografia *in-game*) e a pós-produção (laboratório, síntese).

Eixo Sistemático (o Contexto?): a circulação, o poder e a rede — o sistema da arte (validação, curadoria), o sistema social (saturação, gentrificação visual, *datasets*) e o sistema urbano (vigilância, infraestrutura).

11.3. O poder da interseção: a imagem como evento

O verdadeiro poder analítico da Matriz F-P-S não está na sua divisão, mas na sua interseccionalidade. No caso de Palla e Costa Martins (Parte III), a sua filosofia humanista foi expressa através de uma prática de *flâneur*; o resultado foi a rejeição inicial pelo sistema da arte de 1959, que não estava preparado para esta interseção — o modelo explica tanto o seu fracasso sistémico original como a sua canonização posterior. No caso da imagem de IA (Parte IV), uma nova prática — o *prompting* — causa uma crise filosófica na autoria e na ontologia; essa prática só é possível devido a

um sistema de *datasets* massivos, que por sua vez alimenta um sistema social de saturação. O modelo demonstra que não se pode alterar uma componente sem afetar as outras: a tecnologia nunca é neutra, reescreve a filosofia e reconfigura o poder.

12. 13. O Modelo em Ação — Um Guia de Aplicação

O capítulo anterior formalizou a arquitetura teórica da Matriz F-P-S; este move-se da teoria para a prática. A Matriz foi concebida para ser usada de três formas: como ferramenta de análise crítica, como metodologia de criação e como estrutura pedagógica.

12.1. Como ferramenta de análise crítica (para acadêmicos e curadores)

O primeiro uso do modelo é a desconstrução: a capacidade de olhar para um projeto fotográfico — seja um livro de Palla e Costa Martins ou uma imagem de IA — e compreender porque funciona, ou falha, em múltiplos níveis. Em vez de perguntar “gosto disto?” ou “qual é o tema?”, o crítico deve perguntar, por cada eixo: no Filosófico, qual é a natureza desta imagem, índice ou simulacro, e qual a sua posição ética; no Pragmático, foi uma caça ou um projeto, e como o aparelho moldou o resultado; no Sistemático, como é validada, e qual a sua relação com o poder urbano. Ao responder a estas perguntas, o crítico constrói uma análise tripartida que revela a complexidade do evento fotográfico, em vez de apenas descrever a sua superfície.

12.2. Como metodologia de criação (para artistas)

Para o artista, o modelo é uma ferramenta proativa: um mapa conceptual para o desenvolvimento de um projeto, que transforma uma intenção vaga numa obra consciente. Usar a Matriz F-P-S como metodologia significa tomar decisões intencionais em cada eixo antes de começar a fotografar — definir primeiro a tese filosófica (porquê fotografar isto?), depois a prática pragmática que a serve (como?), e só então o sistema de circulação mais adequado a essa intenção (para onde?). Um projeto sobre a fabricação da memória urbana que use IA generativa ganha profundidade quando pensado desta forma, em vez de nascer de um impulso técnico isolado (“vou usar IA”).

12.3. Como estrutura pedagógica (para educadores)

Para o educador, a Matriz F-P-S desmantela os silos tradicionais do ensino da fotografia (a técnica num semestre, a história noutro), propondo uma pedagogia interseccional

em que nenhum eixo é ensinado sem os outros: uma aula sobre retrato urbano começa pela ética do retrato (Filosófico), liga-se ao contexto de circulação — Instagram ou museu? (Sistémico) — e só depois ensina a técnica (Pragmático) como resposta consciente às questões anteriores. O estudante não aprende apenas “como” tirar um retrato: aprende “porquê” o tira e “para onde” ele vai.

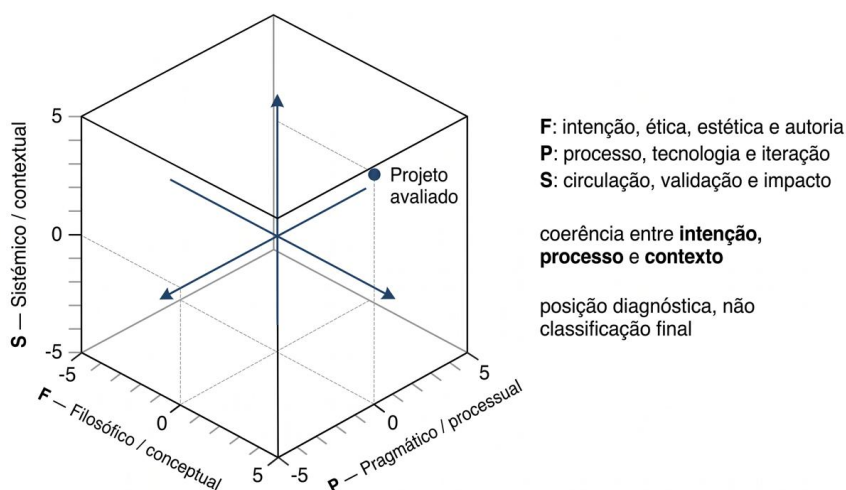
Como prova de conceito e roteiro para futura investigação, o Anexo A deste documento aplica o Cubo F-P-S ao mapeamento completo do corpus de trinta e um fotografos apresentado na Parte III. O capítulo seguinte relata uma validação externa da matriz, obtida fora do campo da fotografia: a sua adaptação à avaliação da qualidade de projetos criativos digitais.

13. 14. Validação Externa — A Matriz F-P-S na Avaliação da Qualidade

Um modelo académico ganha solidez quando resiste à tradução para um campo disciplinar distinto daquele em que nasceu. Em 2026, a Matriz F-P-S foi adaptada, em coautoria com investigadores de gestão da qualidade, para a avaliação de projetos criativos digitais, e apresentada no XVI Encontro de Investigadores da Qualidade (RIQUAL) sob o título “A Matriz F-P-S como Ferramenta de Avaliação da Qualidade em Projetos Criativos Digitais” (Lima, Teixeira, Tavares, Bernardo & Lacerda-Nobre, 2026). Este capítulo resume essa adaptação e o que ela revela sobre os limites e a generalização do modelo proposto neste documento.⁹

A proposta parte de uma constatação: a avaliação da qualidade em projetos criativos digitais está insuficientemente articulada com os modelos tradicionais de gestão da qualidade, sobretudo quando o objeto de avaliação cruza fotografia urbana, media-arte digital e inteligência artificial. A adaptação traduz cada eixo da Matriz F-P-S numa dimensão avaliativa: o eixo Filosófico corresponde à qualidade conceptual (o projeto sabe o que pretende afirmar? há coerência entre intenção, forma e ética?); o eixo Pragmático corresponde à qualidade processual (como foi produzido? com que ferramentas, documentação e iteração?); e o eixo Sistémico corresponde à qualidade contextual (como circula, é legitimado e produz efeitos o projeto?).

⁹ A comunicação foi assinada com Luís Miguel Teixeira (Universidade Católica Portuguesa — CITAR), Mirian Nogueira Tavares (Universidade do Algarve — CIAC), Maria do Rosário Matos Bernardo (Universidade Aberta) e Ângela Lacerda-Nobre (ESCE — Instituto Politécnico de Setúbal) — ver Agradecimentos.



O Cubo F-P-S como instrumento de mapeamento qualitativo de um projeto criativo digital — posição diagnóstica, não classificação final.

Fonte: Lima, Teixeira, Tavares, Bernardo & Lacerda-Nobre (2026).

A passagem da fotografia urbana para a gestão da qualidade é uma decisão forte porque obriga o modelo a abandonar o conforto da crítica artística e a responder a uma pergunta operacional: em que condições uma matriz conceptual ajuda efetivamente a tomar decisões, comparar projetos e melhorar processos? Esta transferência não dilui a identidade artística do trabalho; pelo contrário, demonstra que a investigação em média-arte digital pode produzir ferramentas úteis sem se reduzir a instrumentalismo.

É importante distinguir a escala qualitativa proposta nesta adaptação — de 1 a 5, usada para avaliar a consistência de cada critério — do Cubo F-P-S em si, que não atribui uma nota final nem hierarquiza projetos: a sua função é diagnóstica e interpretativa, mapeando a posição do projeto entre polos de orientação (captura e geração, testemunho e crítica, consciência sistémica implícita e explícita), tal como ao longo de todo este documento. A matriz avalia consistência; o cubo representa posicionamento.¹⁰

¹⁰ Note-se a diferença de convenção gráfica face à Figura 5.1 e ao Capítulo “Introdução” deste documento: nesta representação do artigo RIQUAL, o eixo vertical corresponde ao Sistêmico e o plano

A Tabela 5.1 apresenta a matriz operacional completa, com critérios, perguntas orientadoras, evidências principais e escala qualitativa por eixo.

Eixo	Dimensão de qualidade	Crítérios de avaliação	Perguntas orientadoras	Evidências principais	Escala qualitativa
Filosófico	Qualidade conceptual	Intenção, coerência estética, autoria, ética, relação com verdade, memória, ficção ou simulação	O projeto explicita o que pretende problematizar? Existe coerência entre intenção, forma e enquadramento ético? A autoria é assumida de modo claro e responsável?	Statement artístico, enquadramento teórico, decisões curatoriais, justificação ética, referências visuais e conceptuais	1 = intenção ausente ou contraditória; 3 = intenção identificável, mas parcialmente desenvolvida; 5 = elevada coerência conceptual, estética e ética
Pragmático	Qualidade processual	Adequação técnica, documentação, <i>workflow</i> , prototipagem, pós-produção, iteratividade e controlo de risco	Os meios escolhidos são adequados ao propósito do projeto? O processo é documentado e verificável? Existem testes, versões ou mecanismos de melhoria?	Cronograma, protótipos, testes, versões, documentação técnica, decisões de pós-produção, gestão de dados e registo de alterações	1 = processo frágil ou não documentado; 3 = processo funcional, mas com documentação limitada; 5 = processo robusto, documentado, iterativo e tecnicamente consistente
Sistémico	Qualidade contextual	Circulação, acessibilidade, legitimação, direitos, públicos, sustentabilidade, plataformas e	O projeto compreende os contextos em que circula? Considera públicos, acessibilidade, direitos e	Plano de circulação, estratégia de mediação, acessibilidade, consentimentos, direitos de imagem,	1 = contexto ignorado ou problemático; 3 = contexto reconhecido, mas pouco integrado; 5 = elevada

horizontal ao par Filosófico/Pragmático — mais uma confirmação de que a ordem de leitura do nome do modelo (F-P-S) é estável, mesmo quando a convenção gráfica de cada visualização varia.

		impacto cultural ou social	mediação? Reconhece os sistemas de poder, validação e visibilidade que o atravessam?	documentação de plataforma, análise de públicos e impacto esperado	consciência sistêmica, com estratégias claras de circulação, mediação e impacto
--	--	-------------------------------	---	---	---

Matriz operacional de avaliação F-P-S: critérios, evidências e escala qualitativa (adaptado de Lima et al., 2026).

Como exemplo exploratório de aplicação, os autores consideram o projeto artístico “Memórias do Futuro” (Lima, Tavares & Teixeira, 2026), desenvolvido a partir de fotografias digitais do Sanatório de Mont’Alto, posteriormente processadas com IA generativa para reimaginar a ruína arquitetônica como espaço revitalizado por princípios de sustentabilidade. À luz da Matriz F-P-S, o eixo filosófico permite avaliar a coerência entre memória, ruína, sustentabilidade e especulação visual; o eixo pragmático permite analisar o processo de captura, curadoria humano-máquina e geração por IA; e o eixo sistêmico permite discutir a exposição *in situ*, a mediação tecnológica e o paradoxo entre discurso ecológico e pegada ambiental da própria IA. Os autores sublinham que esta aplicação não constitui validação empírica da matriz, mas demonstra a sua utilidade como instrumento de organização de evidências e identificação de tensões entre intenção, processo e circulação (Lima et al., 2026).

Os limites da proposta são assumidos com igual clareza pelos próprios autores: a matriz possui validade conceptual e argumentativa, mas carece ainda de validação empírica com avaliadores reais e projetos distintos; a escala qualitativa pode gerar divergências interpretativas em obras experimentais ou ambíguas; e existe o risco de burocratização caso a matriz seja usada como lista fechada de verificação. Para este documento, a validação RIQUAL tem um valor específico: mostra que a tríade F-P-S não é uma idiosincrasia da crítica de fotografia, mas uma estrutura suficientemente robusta para ser reconhecida — e discutida — por uma comunidade científica de gestão da qualidade alheia ao campo da teoria da fotografia.

PARTE VI — O ARTEFACTO DIGITAL

14. 15. A Análise F-P-S da Fotografia — um Instrumento Científico Vivo

Um modelo acadêmico que se pretenda mais do que um exercício teórico deve poder ser colocado à prova fora do texto que o formaliza. Este capítulo descreve o instrumento digital público que operacionaliza a Matriz F-P-S — disponível em cidad.art.miguelcarloslima.com/analise-fps.html, integrado no portefólio de investigação Cid@d'ART — e que constitui, ele próprio, um artefacto de investigação: não uma ilustração do modelo, mas um dispositivo que recolhe dados reais sobre a sua aplicação.

14.1. Âmbito e proposta ao visitante

A página apresenta-se como “instrumento científico” e convida o visitante a carregar uma fotografia, responder a um questionário curto e receber um relatório que situa a imagem no Cubo F-P-S — o mesmo modelo académico formalizado na Parte V. O âmbito é explicitado com rigor: o instrumento analisa exclusivamente fotografias — imagens capturadas por câmara ou geradas e tratadas como fotografia, incluindo fotografia computacional, *in-game* ou gerada por IA quando apresentada enquanto tal — e não deve ser usado para pintura, ilustração, desenho, vídeo ou outros meios visuais, delimitação que decorre diretamente da discussão sobre os limites do modelo feita no Capítulo 9.

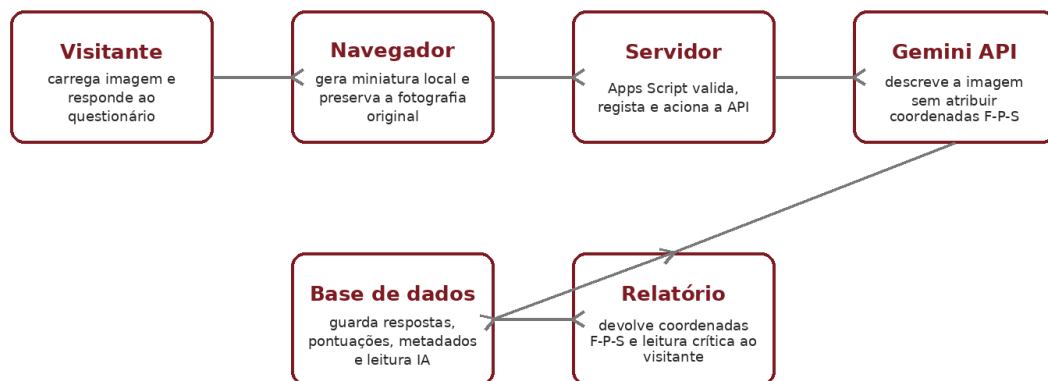
O texto de apresentação reproduz, de forma sintética e acessível a um público não especializado, a arquitetura dos três eixos: o Filosófico (o Porquê?), de -5 (Puro Testemunho) a +5 (Pura Crítica); o Pragmático (o Como?), de -5 (Pura Captura) a +5 (Pura Geração); e o Sistémico (o Contexto?), de -5 (Implícito/Inconsciente) a +5 (Explícito/Crítico) — a mesma escala usada em cada uma das trinta e uma entradas do corpus na Parte III.

14.2. Arquitetura técnica: questionário, EXIF e análise computacional

O instrumento aplica um questionário de quinze itens, organizado em três blocos de cinco perguntas, mantendo a ordem canónica F-P-S: F1-F5 para o eixo Filosófico, P1-

P5 para o Pragmático e S1-S5 para o Sistémico. A fotografia original permanece no navegador do visitante; quando é ativada a leitura semântica, apenas uma miniatura comprimida é enviada para o servidor, com finalidade descritiva e não classificatória. Esta separação é decisiva: a API Gemini descreve indícios visuais — composição, ambiente, presença humana, sinais de síntese ou contexto provável — mas não atribui as coordenadas F-P-S, que resultam do questionário e da interpretação crítica.

O *website* funciona, assim, como artefacto *online* de investigação-criação: recolhe respostas, pontuações, metadados técnicos não intrusivos e leitura semântica assistida; devolve ao visitante um relatório legível; e alimenta uma base de dados que permitirá, numa fase posterior, observar padrões de aplicação do modelo. As imagens e capturas do próprio *website* devem ilustrar este artefacto no corpo final da tese, não como decoração, mas como evidência visual da sua arquitetura metodológica e da sua inscrição pública.



Matriz F-P-S – Recolha análise assistida e retorno crítico online.

Fonte: Lima, Teixeira, Tavares, Bernardo & Lacerda-Nobre (2026).

14.3. Recolha de dados e ética da investigação

Cada submissão é registada numa folha de cálculo do investigador, através de uma aplicação *Web Google Apps Script*, sem dependência de serviços comerciais de terceiros e sem limite mensal realista de submissões — uma escolha de engenharia deliberada, depois de esgotado o plano gratuito de um serviço de terceiros usado numa fase anterior do projeto. Os dados recolhidos alimentam a investigação de doutoramento do autor; a fotografia original nunca abandona o navegador do visitante, e apenas a

miniatura comprimida usada na leitura semântica por IA é processada, uma única vez, do lado do servidor, sem ser guardada.

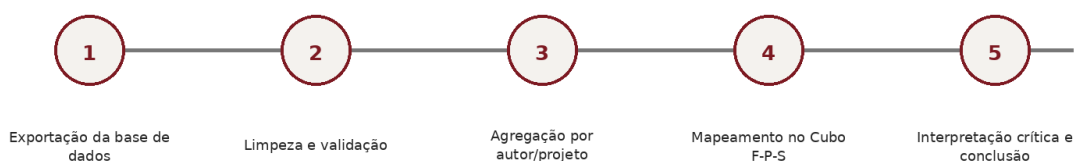
O livro completo — a versão de 2025 do artefacto público, coautorado com Luís Miguel Teixeira e Mirian Nogueira Tavares — está disponível para download na mesma página, com a fundamentação teórica da tríade, os estudos de caso portugueses da primeira versão e o questionário original em que este instrumento se baseia (reproduzido, atualizado, no Anexo C deste documento). O instrumento e o livro relacionam-se, assim, como artefacto e texto fundador: o visitante que aplica o questionário ao vivo está a repetir, sobre a sua própria fotografia, o mesmo exercício de leitura crítica que a Parte III deste documento aplica ao corpus de trinta e um fotografos.

16. Resultados da Aplicação do Modelo F-P-S — Capítulo em Aberto

Este capítulo fica deliberadamente reservado para a análise dos dados recolhidos pela base de dados associada ao formulário F-P-S. A sua função não é repetir a fundamentação teórica, já desenvolvida nas Partes I a V, mas demonstrar a capacidade operacional do modelo quando confrontado com usos reais: fotografias submetidas, respostas ao questionário, coordenadas calculadas, leitura semântica assistida por *Gemini API* e padrões emergentes de distribuição no Cubo F-P-S.

O tratamento previsto deverá incluir, no mínimo, a descrição da amostra, critérios de exclusão, limpeza de dados, distribuição por eixo, casos-limite, comparação entre leitura humana e leitura assistida, limitações éticas e interpretação dos resultados à luz da tese central: a fotografia urbana como evento situado. A conclusão deverá retomar este capítulo para indicar se a aplicação confirma, tensiona ou obriga a reformular algum aspeto da matriz.

A integrar após recolha suficiente — fixando-se, em harmonia com a tese, o limiar de relevância em mais de 500 registos válidos: tabela de resultados da base de dados, gráficos de distribuição F-P-S, leitura dos casos extremos e síntese interpretativa para a conclusão final.



A preencher após recolha: distribuição F-P-S, dispersão por eixo, padrões por género/autor, limitações amostrais e leitura qualitativa dos casos-limite.

Matriz F-P-S – Recolha análise dos dados recolhidos

Fonte: Lima, Teixeira, Tavares, Bernardo & Lacerda-Nobre (2026).

Conclusão: A Resistência do Olho

Ao longo deste documento, empreendemos uma viagem que nos levou da luta da fotografia para ser arte (Parte I) à sua natureza teórica (Parte II) e à sua práxis num corpus de trinta e um fotógrafos portugueses e internacionais, de Carlos Relvas a Helena Almeida (Parte III). Essa viagem levou-nos a um presente vertiginoso (Parte IV), um “abismo” pós-fotográfico onde a imagem urbana parece esmagada entre dois polos: o simulacro infinito da IA, que pode gerar uma cidade sintética perfeita, abolindo a verdade do “Isto-foi”; e a vigilância total do Panóptico, que transforma a cidade real num aparelho que se autodocumenta, tornando o *flâneur* humano obsoleto.

Confrontados com máquinas que produzem imagens de forma mais eficiente e mais abrangente do que qualquer ser humano, a pergunta que paira sobre este documento é: o que resta ao fotógrafo artístico urbano? A resposta não está em tentar vencer a máquina no seu próprio jogo — não podemos ser mais rápidos, nem mais “perfeitos”. A resposta reside naquilo que a máquina é ontologicamente incapaz de fazer: pode calcular, mas não pode experienciar; pode processar um *dataset* de milhões de imagens de dor, mas não pode sentir a ética de um encontro; pode simular o *studium*, o código cultural, mas não pode encontrar o *punctum*, o acaso que trespassa (Barthes, 1980/2003).

A era pós-fotográfica não é, por isso, o fim da fotografia — é o fim da sua inocência. Força-a a abandonar a pretensão de verdade objetiva e a abraçar a sua única função irredutível: ser um ato de consciência humana. Na Parte V, formalizámos o nosso modelo de análise, a Matriz F-P-S, como ferramenta para essa consciência, e mostrámos, através da sua validação externa na avaliação da qualidade (Parte V) e da sua operacionalização num instrumento digital vivo (Parte VI), que a tríade resiste à tradução para fora do texto que a formaliza. A conclusão deste documento é que o futuro da fotografia artística reside na aplicação intencional desse modelo como um ato de resistência.

Síntese a completar após a recolha empírica (mais de 500 registos válidos, conforme o limiar definido na tese): inserir aqui a leitura final do capítulo 16 — Resultados —.

explicitando de que modo os dados do formulário validam, deslocam ou refinam a Matriz F-P-S.

A nova filosofia: a ética do testemunho cético: Perante o simulacro, o fotógrafo já não é o fornecedor da verdade, mas o seu investigador. A câmara torna-se uma ferramenta filosófica para questionar a realidade, para desconstruir o arquivo — como Daniel Blaufuks — e para expor as costuras do *dataset*.

A nova prática: o corpo como prova: Perante a desmaterialização do Metaverso, a resistência pragmática é a insistência no corpo. O ato de caminhar, de sentir, de estar fisicamente presente torna-se a própria performance artística — a “falha” humana que a fotografia computacional corrige torna-se um ato político, a assinatura da presença humana, como em Paulo Nozolino.

O novo sistema: o contexto contra a saturação: Perante a saturação do sistema social, o fotógrafo resiste criando contexto. O seu trabalho já não é “conteúdo” para o *feed*, mas uma obra que exige lentidão — o fotolivro, a instalação, a exposição, formas que forcem o espectador a sair do fluxo e a entrar num espaço de contemplação.

A fotografia artística urbana não morreu. Apenas se tornou mais difícil e mais necessária. O seu valor já não reside naquilo que mostra, mas naquilo que prova: que num mundo de simulação e vigilância, um ser humano decidiu olhar. O fotógrafo urbano já não é o espelho da cidade, nem apenas o seu poeta. Na era pós-fotográfica, é o resistente — o último *flâneur* num mundo que quer abolir as ruas, a última testemunha num mundo que prefere o simulacro. O seu ato de levantar a câmara já não é um ato de captura; é um ato de afirmação: “Eu estive aqui. Eu vi. Eu senti.” — e isso, o aparelho jamais poderá fazer.

Glossário

A/r/cografia — Proposta metodológica de Pedro Alves da Veiga (2020) que estende a a/r/tografia à investigação criativa em contexto digital, articulando artista, investigador e professor com a criação enquanto processo de conhecimento situado. Enquadra, no diário de bordo (Anexo D), a metodologia de investigação seguida ao longo de todo o projeto Cid@d'ART.

A/r/tografia — Metodologia de investigação baseada nas artes que integra os papéis de artista (art), investigador (research) e professor (teacher/education) num mesmo sujeito investigador, tornando a prática criativa parte legítima do método, e não apenas o seu objeto de estudo.

Aparelho (Apparatus) — Termo cunhado por Vilém Flusser (Capítulo 2, Capítulo 9). Refere-se não apenas à câmara, mas a todo o complexo técnico-industrial por trás dela. Flusser argumenta que o fotógrafo não controla o aparelho: é um “funcionário” que joga contra as possibilidades pré-definidas pelo seu “programa”. Na era pós-fotográfica, o aparelho torna-se o algoritmo de IA.

Caça vs. Projeto — Distinção pragmática (Capítulo 4) entre duas abordagens opostas à prática fotográfica: a Caça, prática reativa e intuitiva do street photographer (Henri Cartier-Bresson, Palla e Costa Martins); e o Projeto, prática conceptual e deliberada do “Arquiteto” (Paulo Catrica, Escola de Düsseldorf).

Cubo F-P-S — Representação tridimensional que situa um evento fotográfico segundo as suas três coordenadas F, P e S, entre -5 e +5 por eixo. Distingue-se da Matriz F-P-S por ter função diagnóstica e interpretativa — mapeia posicionamento — e não avaliativa ou classificatória (Parte V).

Dataset (Conjunto de Dados) — Na era pós-fotográfica (Parte IV), a matéria-prima da Inteligência Artificial Generativa: o vasto arquivo de imagens, muitas vezes apropriadas da Internet sem permissão, usado para treinar um modelo de IA.

Flâneur — Figura conceptual celebrada por Charles Baudelaire (Capítulo 3, Capítulo 9): o “homem das multidões”, o observador que deambula anonimamente pela

metrópole. É o arquétipo filosófico do street photographer humanista; a vigilância total torna-o filosoficamente impossível na era pós-fotográfica.

Fotografia Computacional — Prática pós-fotográfica (Capítulo 10) que se tornou norma nos *smartphones*: usa software para capturar e sintetizar múltiplas exposições e dados, fundindo o ato de captura com a pós-produção e corrigindo automaticamente o acaso e a “falha” humana.

Fotografia In-Game — Prática de fotografar dentro de mundos virtuais de videojogos, estudada academicamente desde meados dos anos 2000 (Porembe, 2007). Discutida no Capítulo 10 como paradigma da performance fotográfica descorporizada.

Gentrificação Visual — Termo proposto neste documento (Capítulo 5, Capítulo 11) para descrever o processo em que a estética visual popularizada por plataformas digitais (sobretudo o Instagram) começa a redesenhar fisicamente o espaço urbano.

Índice (Natureza Indicial) — Conceito da semiótica de C. S. Peirce (Capítulo 2, Capítulo 9): ao contrário de um ícone (que se assemelha) ou de um símbolo (arbitrário), um índice tem uma ligação física direta ao seu objeto. A fotografia tradicional é um índice porque a luz tocou fisicamente o sensor ou o filme.

Isto-Foi (Ça-a-été) — O noema da fotografia, segundo Roland Barthes (Capítulo 2, Capítulo 8): a certeza ontológica de que olhamos para uma fotografia e sabemos que o sujeito, naquele instante, esteve realmente diante da câmara. É o pilar filosófico que a imagem de IA — o “Isto-nunca-foi” — derruba.

Matriz F-P-S (Filosófica-Pragmática-Sistémica) — O modelo académico central proposto e formalizado neste documento (Parte V). Argumenta que a fotografia não é um objeto, mas um evento que só pode ser compreendido na interseção de três eixos: Filosófico (o Porquê), Pragmático (o Como) e Sistémico (o Contexto).

Mimese — Teoria clássica da arte como imitação da realidade (Capítulo 1). A fotografia desafiou radicalmente esta teoria no século XIX, ao imitar a realidade de forma mais eficiente do que a mão do pintor.

Momento Decisivo — Conceito seminal de Henri Cartier-Bresson (Capítulo 4): a base pragmática da “Caça”, o instante em que o significado de um evento e a geometria da composição se alinham.

Mundo da Arte (*Artworld*) — Conceito da Teoria Institucional de Arthur Danto e George Dickie (Capítulo 1, Capítulo 5): a rede de curadores, galerias, museus e críticos com o poder de validar um objeto como “arte”.

Não-Lugar (*Non-Place*) — Termo do antropólogo Marc Augé, central para a leitura da fotografia urbana que foca a periferia — como Subtopia, de Paulo Catrica.

Panóptico — Conceito de Michel Foucault (Capítulo 9, Capítulo 11), baseado num design de prisão em que um vigilante central pode ver todos os prisioneiros sem que estes saibam se estão a ser observados. Descreve a “cidade inteligente” como sistema urbano de vigilância total.

Pictorialismo — Primeiro grande movimento de fotografia artística (Capítulo 1), tentativa pragmática de fazer a fotografia ser aceite pelo sistema da arte, imitando a estética da pintura.

Pós-Fotografia — Termo popularizado por Joan Fontcuberta que descreve o estado atual da imagem (Parte IV): não significa “depois” da fotografia, mas uma era em que a imagem perdeu a sua ligação à “verdade” indicial.

Punctum e Studium — Conceitos-chave de Roland Barthes (Capítulo 2): o *studium* é o interesse cultural, geral e intencional numa fotografia; o *punctum* é o detalhe accidental que “fere” um espectador específico. A IA, sem acidentes, só pode produzir *studium*.

Simulacro — Conceito central de Jean Baudrillard (Capítulo 9, Capítulo 10): uma “hiper-realidade” gerada por modelos que se torna mais “real” que o próprio real, substituindo-o.

Sublime (0) — Categoria filosófica e estética (Capítulo 3), tradicionalmente ligada a Edmund Burke: a experiência de grandeza que subjuga o espectador. A fotografia urbana contemporânea (Andreas Gursky) criou um “novo sublime” tecnológico e sistémico.

Tipologia (Typology) — Prática pragmática (Capítulo 6, Capítulo 7) central para o arquétipo do “Arquiteto Conceptual”: fotografar metodicamente o mesmo tipo de objeto sob as mesmas condições, revelando a estrutura sistémica subjacente.

Voyeur — Contraponto ético (Capítulo 3) ao *flâneur*: o observador predatório que usa a câmara como “arma” para “violar” ou “possuir simbolicamente” os seus sujeitos, muitas vezes sem consentimento (Sontag, 1977).

Referências Bibliográficas

- Alberti, L. B. (1991). On painting. Penguin Classics. (Obra original publicada em 1435)
- Amaral Netto, D. (s.d.-a). About. <https://www.duartenetto.com/portuguese-contemporary-fine-art-photographer/>
- Amaral Netto, D. (s.d.-b). Spaces. <https://www.duartenetto.com/project/hp/>
- ArchDaily. (2022, 24 de agosto). Brutalist interiors: Inside the buildings of Belgrade. <https://www.archdaily.com/987238/brutalist-interiors-inside-the-buildings-of-belgrade>
- Arquivo Municipal de Lisboa. (2024). O Cerco de Lisboa [Brochura de exposição]. Câmara Municipal de Lisboa. https://arquivomunicipal.lisboa.pt/fileadmin/arquivo_municipal/atividades/eventos/Cerco_de_Lisboa/brochura_site.pdf
- Arquivo Municipal de Lisboa. (s.d.). Arquivo fotográfico de Artur Pastor. <https://www.arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>
- Arquivo Municipal de Lisboa. (s.d.). Palla, Víctor. 1922–2006, arquiteto. X-arqWeb. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/x-arqweb/Result.aspx?id=15444&type=Autoridade>
- Art Books Online. (s.d.). Daniel Blaufuks — Terezín. <https://en.artbooksonline.eu/art-08774>
- Augé, M. (1995). Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity (J. Howe, Trad.). Verso. (Obra original publicada em 1992)
- Azoulay, A. (2008). The civil contract of photography (R. Mazali & R. Danieli, Trans.). Zone Books.
- Barthes, R. (2003). A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Edições 70. (Obra original publicada em 1980)
- Baudelaire, C. (1986). The Salon of 1859: The modern public and photography. Em Classic essays on photography (pp. 83–89). Leete's Island Books. (Obra original publicada em 1859)
- Baudelaire, C. (1995). O pintor da vida moderna. Em Sobre a modernidade. Paz e Terra. (Obra original publicada em 1863)
- Baudrillard, J. (1994). Simulacra and simulation (S. F. Glaser, Trad.). University of Michigan Press. (Obra original publicada em 1981)
- Bazin, A. (1967). The ontology of the photographic image. Em What is cinema? (Vol. I, pp. 9–16). University of California Press.
- Bell, C. (1914). Art. Chatto & Windus.
- Benjamin, W. (1992). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Em Sobre arte, técnica, linguagem e política (Vol. 1). Relógio D'Água. (Obra original publicada em 1936)
- Benjamin, W. (2012). Pequena história da fotografia. Em Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política (Vol. 1). Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1931)
- Blaufuks, D. (s.d.). Terezín. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text/fotoespanha.html>
- Blaufuks, D. (2010). Terezín. Steidl.
- Brázio, A. (s.d.). Portfolio. <https://augustobrazio.com/>

- Burke, E. (2008). Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo. Editora da Unicamp. (Obra original publicada em 1757)
- Burn Magazine. (2018). Pauliana Valente Pimentel: Quel Pedra (That Stone). <https://www.burnmagazine.org/essays/2018/08/pauliana-valente-pimentel-quel-pedra-that-stone/>
- Bértolo, J. (2022). A conversation with André Príncipe & José Pedro Cortes (Pierre von Kleist). *Compendium: Journal of Comparative Studies / Revista de Estudos Comparatistas*, 2, 140–150. <https://doi.org/10.51427/com.jcs.2022.0022>
- Canon Europe. (s.d.). Joel Santos. <https://www.canon-europe.com/pro/ambassadors/joel-santos/>
- Cartier-Bresson, H. (2004). O momento decisivo. Em *Fotografar*. Edições 70. (Obra original publicada em 1952)
- Catrica, P. (2012). Subtopia: Photography, architecture and the New Towns programme [Tese de doutoramento, University of Westminster]. WestminsterResearch. <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/8z4y8/subtopia-photography-architecture-and-the-new-towns-programme>
- Ciência Vitae. (s.d.). Pauliana Valente Pimentel. <https://www.cienciavitae.pt/portal/pt/3D18-330D-4834>
- Collingwood, R. G. (1938). *The principles of art*. Oxford University Press.
- Columbia University School of the Arts. (s.d.). This is who we are: João Pina. <https://arts.columbia.edu/news/who-we-are-joao-pina>
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence*. Yale University Press.
- Cristina Guerra Contemporary Art. (2003). João Tabarra: Chroma Travel. <https://www.cristinaguerra.com/en/exhibition/joao-tabarra---chroma-travel/>
- Cristina Guerra Contemporary Art. (s.d.). Helena Almeida. <https://www.cristinaguerra.com/artists/almeida-helena/>
- Cristina Guerra Contemporary Art. (s.d.). Jorge Molder. <https://www.cristinaguerra.com/artists/molder-jorge/>
- Câmara Municipal da Golegã. (s.d.). Museu Carlos Relvas. <https://www.cm-golega.pt/museu-carlos-relvas>
- Danto, A. C. (1964). *The artworld*. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Dazed. (2018, 19 de outubro). Photographing the LGBTQ+ community finding freedom by West Africa's seaside. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41486/1/pauliana-valente-quel-pedra-pride-self-love-cape-verdes-lgbtq-community>
- Deming, W. E. (1986). *Out of the crisis*. MIT Press.
- Dewi Lewis Publishing. (s.d.). Tito Mouraz: The House of the Seven Women. <https://www.dewilewis.com/products/the-house-of-the-seven-women>
- Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Cornell University Press.
- Domestika. (2021, 25 de abril). Descubra os fotógrafos de língua portuguesa premiados no World Press Photo 2021. <https://www.domestika.org/pt/blog/7449-descubra-os-fotografos-de-lingua-portuguesa-premiados-no-world-press-photo-2021>

- d'Orey, I. (s.d.-a). Biography / Biografia. <https://www.inesdorey.com/index.php?%2Finfo%2Fbiography--biografia%2F=>
- d'Orey, I. (s.d.-b). Porto Interior. <https://www.inesdorey.com/index.php?%2Fprojectos%2Fporto-interior%2F=>
- Edgar Martins. (s.d.). Edgar Martins — photographer. <https://edgarmartins.com/>
- Encontros da Imagem. (2021). Lara Jacinto. <https://encontrosdaimagem.com/2021/exhibitions.php?id=118>
- European Parliament & Council of the European Union. (2024). Regulation (EU) 2024/1689 of 13 June 2024 laying down harmonised rules on artificial intelligence (Artificial Intelligence Act). Official Journal of the European Union, L 2024/1689.
- Evans, W. (1966). Many are called. Houghton Mifflin.
- Floridi, L. (2014). The fourth revolution: How the infosphere is reshaping human reality. Oxford University Press.
- Flusser, V. (2011). Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Relógio D'Água. (Obra original publicada em 1983)
- Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía. Galaxia Gutenberg.
- Fotografia-DG. (2020, 22 de abril). Grandes fotógrafos portugueses. <https://www.fotografia-dg.com/grandes-fotografos-portugueses/>
- Foucault, M. (1977). Discipline and punish: The birth of the prison (A. Sheridan, Trad.). Pantheon Books. (Obra original publicada em 1975)
- Frank, R. (2008). The Americans. Steidl. (Obra original publicada em 1958)
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). Jorge Molder. Centro de Arte Moderna. <https://gulbenkian.pt/cam/artist/jorge-molder/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). Victor Palla. História das Exposições. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1022/>
- Fundação PLMJ. (s.d.). João Tabarra. <https://www.fundacaopl.mj.com/en/collection/artists/joao-tabarra/764/>
- Fundação PLMJ. (s.d.). Nuno Cera. <https://www.fundacaopl.mj.com/en/collection/artists/nuno-cera/870/>
- Fundação PLMJ. (s.d.). Patrícia Almeida. <https://www.fundacaopl.mj.com/pt/colecao/artistas/patricia-almeida/887/>
- Fundação PLMJ. (s.d.). Tito Mouraz. <https://www.fundacaopl.mj.com/en/collection/artists/tito-mouraz/1005/>
- Fundação PLMJ. (s.d.). Valter Vinagre. <https://www.fundacaopl.mj.com/pt/colecao/artistas/valter-vinagre/1007/>
- Fundação PLMJ. (s.d.-a). Victor Palla. Coleção — Artistas. <https://www.fundacaopl.mj.com/pt/colecao/artistas/victor-palla/1014/>
- Fundação PLMJ. (s.d.-b). Victor Palla e Costa Martins. Coleção — Artistas. <https://www.fundacaopl.mj.com/en/collection/artists/victor-palla-e-costa-martins/1013/>
- Galeria Francisco Fino. (s.d.). José Pedro Cortes: Biography. <https://www.franciscofino.com/artists/32-jose-pedro-cortes/biography/>

- Galeria Quadrado Azul. (s.d.). Paulo Nozolino.
<https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/paulo/>
- Galerias Municipais. (2019). Daniel Blaufuks: Hoje, nada [Folha de sala]. EGEAC/Galerias Municipais.
https://galeriasmunicipais.pt/wp-content/uploads/2020/05/Folha_de_Sala_EN_Daniel-Blaufuks.pdf
- GHOST. (s.d.). Patrícia Almeida. <https://ghost.pt/Patricia-Almeida>
- Goffman, E. (1990). A apresentação do eu na vida quotidiana. Relógio D'Água. (Obra original publicada em 1959)
- Google AI for Developers. (2026). *Gemini API* documentation. Google.
<https://ai.google.dev/gemini-api/docs>
- Google Arts & Culture. (s.d.). Patrícia Almeida. Fundação Calouste Gulbenkian.
<https://artsandculture.google.com/story/patr%C3%ADcia-almeida/QAWH794vRF9HsQ>
- Hesmondhalgh, D. (2019). The cultural industries (4.^a ed.). SAGE.
- International Center of Photography. (2016). Transmissions of dispersion: Daniel Blaufuks.
<https://www.icp.org/perspective/transmissions-of-dispersion-daniel-blaufuks>
- International Center of Photography. (s.d.). João Pina. <https://www.icp.org/users/joaopina>
- International Organization for Standardization. (2015). ISO 9000:2015: Quality management systems — Fundamentals and vocabulary.
- Jacinto, L. (s.d.). About. <https://www.larajacinto.com/about/>
- JPN — Jornalismo Porto Net. (2021, 12 de março). Fotojornalista português é nomeado para o World Press Photo 2021. <https://www.jpn.up.pt/2021/03/12/fotojornalista-portugues-e-nomeado-para-o-world-press-photo-2021/>
- Kracauer, S. (1993). Photography (T. Y. Levin, Trad.). *Critical Inquiry*, 19(3), 421–436.
<https://doi.org/10.1086/448684> (Obra original publicada em 1927)
- La Biennale di Venezia. (2018). Biennale Architettura 2018: Portugal.
<https://www.labiennale.org/en/architecture/2018/national-participations/portugal>
- LensCulture. (s.d.). André Príncipe. <https://www.lensculture.com/andreprincipe>
- LensCulture. (s.d.). Edgar Martins. <https://www.lensculture.com/edgar-martins>
- LensCulture. (s.d.). Rui Palha. <https://www.lensculture.com/ruipalha>
- Lima, M. C., Tavares, M. N., & Teixeira, L. (2026). Memórias do futuro — um diálogo com o passado sustentável. Em *Proceedings of the 2025 12th International Conference on Digital and Interactive Arts* (Artigo 9). Association for Computing Machinery.
<https://doi.org/10.1145/3773699.3773715>
- Lima, M. C., Teixeira, L. M., Tavares, M. N., Bernardo, M. R. M., & Lacerda-Nobre, A. (2026). A Matriz F-P-S como ferramenta de avaliação da qualidade em projetos criativos digitais: Uma proposta metodológica a partir da fotografia urbana [Comunicação]. XVI Encontro de Investigadores da Qualidade (RIQUAL).
- MAAT. (2020). André Cepeda: Ballad of Today. <https://www.maat.pt/en/exhibition/andre-cepeda-ballad-today>
- MAAT. (2022). Nuno Cera: Distant Lights. <https://www.maat.pt/en/exhibition/nuno-cera-distant-lights>
- Manovich, L. (2018). AI aesthetics. Strelka Press.

- McLuhan, M. (2001). Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding media). Cultrix. (Obra original publicada em 1964)
- Moriyama, D. (2008). Moriyama, Daido: The complete. Setagaya Art Museum.
- Mouraz, T. (s.d.). Bio / CV. <https://www.titomouraz.com/en/about/>
- Museu de Lisboa. (2018). Lisboa, Cidade Triste e Alegre: Arquitetura de um Livro. Museu de Lisboa/EGEAC. <https://museudelisboa.pt/en/events/2594-lisbon-sad-and-joyful-city/>
- Museu Nacional de Arte Contemporânea. (s.d.). João Tabarra (1966). <https://museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/texto/8>
- Möring, S., & De Mutiis, M. (2019). Camera ludica: Reflections on photography in video games. Em *Intermedia games — games inter media: Video games and intermediality*. Bloomsbury Academic.
- Newhall, B. (1982). The history of photography: From 1839 to the present. Museum of Modern Art.
- Notícias Maia. (2021, 15 de abril). Fotógrafo português vence prémio do World Press Photo. <https://www.noticiasmaia.com/fotografo-portugues-vence-premio-do-world-press-photo/>
- NO-NO. (s.d.). Paulo Catrica. <https://www.no-no.pt/en/artists/paulo-catrica>
- Oakland, J. S. (2014). Total quality management and operational excellence: Text with cases (4.^a ed.). Routledge.
- Paglen, T. (2009). Blank spots on the map: The dark geography of the Pentagon's secret world. Dutton.
- Palha, R. (s.d.). Rui Palha. <https://www.ruipalha.com>
- Palla, V., & Martins, M. C. (1959). Lisboa, Cidade Triste e Alegre. Edição dos Autores/Círculo do Livro.
- Palm Studios. (s.d.). José Pedro Cortes. <https://palmstudios.co.uk/feature/jose-pedro-cortes/>
- Peirce, C. S. (1998). What is a sign? Em *The essential Peirce: Selected philosophical writings* (Vol. 2, pp. 4–10). Indiana University Press.
- Pina, J. (s.d.). About. <https://www.joao-pina.com/about>
- Poremba, C. (2007). Point and shoot: Remediating photography in gamespace. *Games and Culture*, 2(1), 49–58. <https://doi.org/10.1177/1555412006295397>
- Príncipe, A. (s.d.). André Príncipe. <https://andreprincipe.com>
- Renascença. (2022, 7 de novembro). Alfredo Cunha. “Se tirasse uma fotografia à minha vida, mostraria um miúdo feliz”. <https://rr.pt/noticia/vida/2022/11/07/alfredo-cunha-se-tirasse-uma-fotografia-a-minha-vida-mostraria-um-miudo-feliz/306983/>
- Residency Unlimited. (s.d.). André Cepeda. <https://residencyunlimited.org/residencies/andre-cepeda/>
- Ritchin, F. (2009). After photography. W. W. Norton.
- Ritchin, F. (2023). The looming specter of artificially generated photographs. *Vanity Fair*.
- Rosler, M. (2004). Decoys and disruptions: Selected writings, 1975-2001. MIT Press.
- RTP Arquivos. (2014, 31 de março). Augusto Brázio. Entre Imagens. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/augusto-brazio/>
- Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013). Notes on the margins of metadata: Concerning the undecidability of the digital image. *Photographies*, 6(1), 151–158.

- Santos, J. (s.d.). About. <https://www.joelsantos.net/about>
- Simmel, G. (2002). A metrópole e a vida mental. Em Georg Simmel: Sociologia (E. F. de Sousa, Org.). Ática. (Obra original publicada em 1903)
- Siza, T. (2018). Lisboa, cidade triste e alegre, de Victor Palla & Costa Martins. *Studium*, 41, 46–56.
- Sontag, S. (1977). On photography. Farrar, Straus and Giroux.
- Steidl. (s.d.). Paulo Nozolino. <https://steidl.de/Artists/Paulo-Nozolino-0911375055.html>
- Sternfeld, J. (1987). American prospects. Times Books.
- Struth, T. (1987). Unconscious places. Schirmer/Mosel.
- Szarkowski, J. (1967). New documents [Texto de exposição]. Museum of Modern Art.
- Szarkowski, J. (2007). The photographer's eye. Museum of Modern Art. (Obra original publicada em 1966)
- UNESCO. (2022). Recommendation on the ethics of artificial intelligence. UNESCO. (Adotada em 23 de novembro de 2021)
- Valter Vinagre. (s.d.). About. <https://www.valtervinagre.com/about>
- Vera Cortês. (s.d.). Daniel Blaufuks. <https://www.veracortes.com/artists/daniel-blaufuks/>
- Visão. (2024, 11 de maio). O fotógrafo português que captura a alma com a câmara — e assim coleciona prémios. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2024-05-11-o-fotografo-portugues-que-captura-a-alma-com-a-camara-e-assim-coleciona-premios/>
- Zukin, S. (1989). Loft living: Culture and capital in urban change. Rutgers University Press.

Zylinska, J. (2020). *AI art: Machine visions and warped dreams*. Open Humanities Press.

ANEXOS

Os anexos seguintes têm paginação própria e independente da paginação contínua do corpo principal deste documento, reiniciada em cada página como “A-1”, “A-2”, e assim sucessivamente.

Anexo A — Mapeamento Completo do Cubo F-P-S

Esta tabela consolida as coordenadas F-P-S atribuídas a cada uma das trinta e uma entradas do corpus desenvolvido na Parte III, agrupadas pelo mesmo critério temático usado nessa parte. É o equivalente, atualizado e corrigido, ao Apêndice B do livro-artefacto de 2025.

Fotógrafo	F	P	S	Agrupamento	Justificação sumária
Carlos Relvas	-5	-4	2	Precursores	testemunho puro do século XIX, captura de estúdio, consagração patrimonial
Artur Pastor	-4	-3	2	Precursores	testemunho humanista do Portugal em desaparecimento
Eduardo Gageiro	-4	-4	3	Precursores	testemunho histórico direto, World Press Photo 1975
Alfredo Cunha	-4	-3	3	Fotojornalismo	testemunho histórico com amplitude de género, canonizado pela Série PH
João Pina	-2	-4	3	Fotojornalismo	testemunho com intenção crítica explícita, prémios internacionais
Daniel Rodrigues	-4	-4	2	Fotojornalismo	testemunho humanitário, World Press Photo 2013
Mário Cruz	-4	-4	3	Fotojornalismo	testemunho de agência, dois World Press Photo
Nuno André Ferreira	-4	-4	1	Fotojornalismo	testemunho de spot news, correspondente regional premiado
Luís Godinho	-3	-4	1	Fotojornalismo	testemunho humanitário com inflexão espiritual pessoal
Victor Palla e Costa Martins	-4	-3	4	Urbano/Território	testemunho humanista organizado em poema gráfico, canonização tardia
Paulo Catrica	-4	3	4	Urbano/Território	observação topográfica com aparelho de grande formato como construção conceptual
André Cepeda	-4	-4	2	Urbano/Território	testemunho construído do quotidiano e do abandono
Augusto Brázio	-4	-3	-1	Urbano/Território	testemunho documental humanista de circulação discreta
André Príncipe	-5	-4	2	Urbano/Território	captura analógica lírica, cofundador da Pierre von Kleist Editions
Valter Vinagre	-4	3	3	Urbano/Território	captura rural com forte construção formal

Nuno Cera	-3	2	3	Urbano/Território	arquitetura e condição urbana entre arte e documento
Inês d'Orey	-4	3	3	Urbano/Território	interior urbano e património, forte consciência tipológica
Duarte Amaral Netto	-3	2	2	Urbano/Território	espaço vazio como palco narrativo entre documento e ficção
Lara Jacinto	-4	3	3	Urbano/Território	urgência documental contemporânea, Arquivo Municipal de Lisboa
Paulo Nozolino	-2	-5	4	Autores maiores	testemunho existencial, fidelidade analógica radical
Jorge Molder	3	2	4	Autores maiores	investigação filosófica do eu, direção do CAM Gulbenkian
Daniel Blaufuks	-2	5	5	Autores maiores	montagem crítica de arquivo e memória histórica
Edgar Martins	4	3	3	Autores maiores	investigação conceptual científica, polémica de 2009 no NYT
Helena Almeida	4	3	5	Autores maiores	performance fotográfica pioneira, Bienal de Veneza
José Pedro Cortes	-3	-1	1	Corpo/Identidade	ambiguidade estrutural entre documento e construção
Tito Mouraz	-3	-2	1	Corpo/Identidade	memória rural e familiar, edição internacional
Pauliana Valente Pimentel	-3	2	2	Corpo/Identidade	ensaio visual híbrido sobre identidade e género
Patrícia Almeida	-2	4	4	Corpo/Identidade	desmontagem visual e política do quotidiano, editora GHOST
João Tabarra	0	5	4	Corpo/Identidade	fotografia encenada como género crítico autónomo
Joel Santos	-3	-2	2	Rua/Quotidiano	fotografia de viagem editorial de grande circulação comercial
Rui Palha	-3	-4	-1	Rua/Quotidiano	street photography de circulação predominantemente digital

Tabela 1 — Mapeamento completo do Cubo F-P-S para as trinta e uma entradas do corpus (Parte III).

Os três arquétipos pós-fotográficos discutidos na Parte IV — “Influencer Urbano”, “Esteta Sintético” e “Desconstrutor de IA” — não constam desta tabela por não corresponderem a um único autor identificável, mas a posições-limite do próprio sistema; a sua leitura crítica está desenvolvida no capítulo correspondente.

Anexo B — Índice Remissivo

Este índice remete para as Partes e Capítulos onde cada conceito ou autor é discutido com maior profundidade, em vez de números de página fixos — uma escolha editorial deliberada num documento concebido para permanecer editável: números de página perdem validade a cada revisão de conteúdo, ao passo que a remissão estrutural permanece estável.

Termo / Autor	Ver
<i>A/r/tografia e a/r/cografia</i>	Introdução; Glossário; Anexo D
<i>Aparelho (Flusser)</i>	Capítulo 2; Capítulo 9; Capítulo 10
<i>Baudrillard, Jean (simulacro)</i>	Capítulo 9; Capítulo 10
<i>Barthes, Roland (punctum, studium, isto-foi)</i>	Capítulo 2; Capítulo 3; Conclusão
<i>Cubo F-P-S</i>	Capítulo 12; Anexo A; Anexo C
<i>Danto, Arthur (teoria institucional)</i>	Capítulo 1; Capítulo 5; Capítulo 11
<i>Flusser, Vilém</i>	Capítulo 2; Capítulo 9; Capítulo 10; Capítulo 11
<i>Fontcuberta, Joan (pós-fotografia)</i>	Capítulo 8; Capítulo 11
<i>Foucault, Michel (Panóptico)</i>	Capítulo 9; Capítulo 11
<i>Gentrificação visual</i>	Capítulo 5; Capítulo 11; Glossário
<i>Instrumento digital (analise-fps.html)</i>	Parte VI
<i>Matriz F-P-S, definição formal</i>	Capítulo 12
<i>Questionário F-P-S</i>	Anexo C
<i>RIQUAL, validação externa</i>	Capítulo 14 (Parte V)
<i>Sontag, Susan (voyeur)</i>	Capítulo 3; Capítulo 9
<i>Szarkowski, John</i>	Capítulo 1; Capítulo 5

Anexo C — Questionário de Mapeamento F-P-S

Este questionário, reproduzido do livro-artefacto de 2025 e usado como base do instrumento digital descrito na Parte VI, destina-se a fotógrafos e artistas visuais que queiram mapear a sua prática e intenção no Cubo F-P-S. Para cada uma das quinze afirmações seguintes, classifique o seu grau de concordância numa escala de -5 (discordo totalmente) a +5 (concordo totalmente), sendo 0 neutro, ambíguo ou não aplicável.

Nota de notação: neste anexo, e apenas aqui, as coordenadas de cálculo são designadas X (Pragmático), Y (Filosófico) e Z (Sistémico) — a mesma convenção usada no instrumento digital (Parte VI) para fins de cálculo interno. A ordem de leitura e apresentação do modelo, em todo o resto do documento, permanece F-P-S.¹¹

Bloco P: o eixo Pragmático (o Como?)

Este eixo mede a sua prática, de Pura Captura (-5) a Pura Geração (+5).

P1. A minha prática depende fundamentalmente do meu encontro físico e real com o mundo. A câmara é um “certificado de presença”. [-5] ... [0] ... [+5]

P2. O acidente, o acaso e o “momento decisivo” são elementos que procuro ativamente e que são fundamentais para a minha imagem. [-5] ... [0] ... [+5]

P3. Considero o software, o *prompt* de IA ou o código como as minhas principais “ferramentas” fotográficas, equivalentes ou superiores à câmara. [-5] ... [0] ... [+5]

P4. A minha pós-produção não é correção; é síntese ou construção. Uso-a para criar ativamente uma nova realidade, não para interpretar uma existente. [-5] ... [0] ... [+5]

P5. Considero a prática de fotografar em mundos virtuais (fotografia *in-game*, Metaverso) uma forma de prática fotográfica legítima. [-5] ... [0] ... [+5]

¹¹ Esta arquitetura é documentada em detalhe, incluindo o processo de decisão e as alternativas rejeitadas, no diário técnico do artefacto (Anexo E), que constitui prova de trabalho complementar ao diário de bordo principal (Anexo D).

Bloco F: o eixo Filosófico (o Porquê?)

Este eixo mede a sua intenção, de Puro Testemunho (-5) a Pura Crítica (+5).

F1. O meu objetivo principal é estético ou emocional. Procuro a beleza, a poesia, a melancolia ou o sublime no quotidiano. [-5] ... [0] ... [+5]

F2. O meu trabalho foca-se na experiência fenomenológica. Interessa-me mais o sentimento de um lugar do que a sua análise política. [-5] ... [0] ... [+5]

F3. A minha intenção principal é crítica. O meu trabalho é uma ferramenta para desconstruir ou questionar ativamente estruturas de poder, a política ou a própria história. [-5] ... [0] ... [+5]

F4. O conceito ou a “ideia” por trás do projeto é mais importante do que a imagem final. A fotografia é uma ilustração da minha tese. [-5] ... [0] ... [+5]

F5. Acredito que a minha fotografia não é um reflexo da verdade. O meu trabalho é uma reflexão sobre a impossibilidade de representar a realidade. [-5] ... [0] ... [+5]

Bloco S: o eixo Sistémico (o Contexto?)

Este eixo mede a sua consciência sistémica, de Implícito (-5) a Explícito (+5).

S1. A minha plataforma de circulação principal é o *feed* (por exemplo, Instagram). O engagement algorítmico e o alcance do público em massa são métricas importantes para mim. [-5] ... [0] ... [+5]

S2. Fotografo o que me interessa, sem me preocupar ativamente se a minha estética contribui para fenómenos como a gentrificação visual. [-5] ... [0] ... [+5]

S3. Prefiro circular o meu trabalho em formatos “lentos” (fotolivro, instalação em galeria, slideshow longo) que ativamente resistem à saturação do sistema social. [-5] ... [0] ... [+5]

S4. O meu trabalho é uma crítica direta a um sistema (o mundo da arte, o sistema urbano de vigilância, os *datasets* de IA, os media). [-5] ... [0] ... [+5]

S5. Acredito que o contexto onde a minha imagem é mostrada (uma galeria, um outdoor, o Instagram) é uma parte fundamental do significado da obra. [-5] ... [0] ... [+5]

O mapa do questionário: cálculo das coordenadas F-P-S

Para encontrar a sua posição no Cubo F-P-S, calcule a pontuação média para cada eixo (X, Y, Z), usando os pesos (+1 ou -1) da tabela seguinte — o peso indica se a concordância com a questão “puxa” para o lado negativo ou positivo do eixo.

Questão	Eixo	Peso	Justificação
P1	X (Pragmático)	-1	Concordar com a “presença física” puxa para -X (Captura).
P2	X (Pragmático)	-1	Concordar com o “acaso” puxa para -X (Captura).
P3	X (Pragmático)	+1	Concordar com o <i>prompt</i> como ferramenta puxa para +X (Geração).
P4	X (Pragmático)	+1	Concordar com “síntese” puxa para +X (Geração).
P5	X (Pragmático)	+1	Concordar com <i>in-game</i> /Metaverso puxa para +X (Geração).
F1	Y (Filosófico)	-1	Concordar com “estética/emoção” puxa para -Y (Testemunho).
F2	Y (Filosófico)	-1	Concordar com “fenomenologia” puxa para -Y (Testemunho).
F3	Y (Filosófico)	+1	Concordar com “crítica” puxa para +Y (Crítica).
F4	Y (Filosófico)	+1	Concordar com “conceito > imagem” puxa para +Y (Crítica).
F5	Y (Filosófico)	+1	Concordar com a “impossibilidade da verdade” puxa para +Y (Crítica).
S1	Z (Sistémico)	-1	Concordar com a importância do <i>feed</i> puxa para -Z (Implícito).
S2	Z (Sistémico)	-1	Concordar com a “inconsciência” puxa para -Z (Implícito).
S3	Z (Sistémico)	+1	Concordar com “formatos lentos” puxa para +Z (Explícito).
S4	Z (Sistémico)	+1	Concordar com a “crítica direta ao sistema” puxa para +Z (Explícito).
S5	Z (Sistémico)	+1	Concordar que “contexto = significado” puxa para +Z (Explícito).

Tabela 2 — Cálculo das coordenadas F-P-S a partir das respostas ao questionário.

Coordenada X = $((P1 \times -1) + (P2 \times -1) + P3 + P4 + P5) / 5$

Coordenada Y = $((F1 \times -1) + (F2 \times -1) + F3 + F4 + F5) / 5$

Coordenada Z = $((S1 \times -1) + (S2 \times -1) + S3 + S4 + S5) / 5$

Após preencher o questionário e calcular as três coordenadas, o resultado é um ponto no espaço 3D — por exemplo, (F=+1.2, P=-3.8, S=+4.0). Esta coordenada é a “assinatura” F-P-S de quem responde, e permite-lhe, tal como a um investigador, situar a sua prática face ao corpus mapeado no Anexo A.