

**2016**

**Joana Margarida  
de Barros e Silva  
Morgado**

**Realidades reconstruídas**

**Ensaio visual a partir de desestruturação imagética**



**2016**

**Joana Margarida  
de Barros e Silva  
Morgado**

**Realidades reconstruídas**

**Ensaio visual a partir de desestruturação imagética**

Projecto apresentado ao IADE-U, Instituto de Arte, Design e Empresa — Universitário, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Design Visual, realizado sob a orientação científica do Doutor Armando Vilas-Boas, Professor Auxiliar do IADE-U.



## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Armando Vilas-Boas pelo desafio, pela motivação e crescimento.

Aos meus pais pelos momentos inesquecíveis que a elaboração deste trabalho nos proporcionou.

Aos meus amigos pela partilha e companheirismo.

A todos os que percorreram e/ou cruzaram caminhos comigo e me inspiraram a traduzir em arte aquilo que sou e sinto.



## **Júri**

Presidente

**Doutor Fernando Jorge Matias Sanches Oliveira**

Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e Empresa —  
Universitário

Arguente

**Doutor Eduardo Cintra Torres**

Professor Auxiliar do Faculdade de Ciências Humanas da Univer-  
sidade Católica

Orientador

**Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas**

Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e Empresa —  
Universitário



**Palavras-chave**

Não-lugar; identidade; fotografia; cultura visual; percepção

**Resumo**

Olhares e percepções foi o mote para este trabalho de investigação. Pretendeu-se demonstrar que diferentes olhares e percepções do espaço quotidiano conduzem a alterações dramáticas na definição de um não-lugar.

Através de conceitos existentes, quebraram-se barreiras estereotipadas, procurando que a liberdade intrínseca de *sentir* e *ver* pudesse exprimir novas realidades do espaço circundante. Por meio de reconstruções imagéticas, procurámos desafiar o observador a explorar o seu eu individual e social a tirar ilações do papel que cada espaço ocupa ou pode ocupar quer na sua vida quotidiana quer na realização das suas necessidades enquanto ser existencial. Este trabalho almeja permitir a cada indivíduo a manifestação da sua capacidade de adaptação a novas possibilidades de pensamento livre.

Os resultados alcançados traduzem-se num conjunto de imagens reconstruídas de acordo com as noções de design e cultura visual, em sintonia com uma expressão artística própria.

Cada fotografia escolhida é fruto de um sentir profundo aquando da sua captação, por forma a construir um alfabeto visual e/ou emocional na leitura dos não-lugares. Concluímos que os não-lugares fornecem infinitas possibilidades de percepção e são acolhedores de simbologia, humanidade e vida, disponíveis para o valor intrínseco que cada indivíduo lhes queira atribuir.



**Keywords**

*Non-place; identity; photography; visual culture; perception*

**Abstract**

*This research aimed for a new way of seeing and perceiving. It was intended to show that different ways of seeing and perceiving everyday places lead to dramatic changes regarding the definition of a non-place.*

*Through existing concepts stereotypical barriers were broken, seeking intrinsic freedom from seeing and feeling in order to express new realities of the surrounding space. Over imagery reconstructions we aimed to challenge the observer to explore his individual and social self and draw conclusions about the role that each place occupies or may occupy both in his everyday life as in the realization of his needs as an existential being.*

*This project allows for each individual to express their ability to adapt to new free thinking possibilities.*

*The results achieved translate into a unique set of images, reconstructed according to design and visual culture concepts with a very specific artistic expression.*

*Each photo chosen is the result of a deep series of feelings that intend to build a visual and/or emotional alphabet when reading non-places.*

*It is possible to conclude that non-places provide never ending possibilities of perception and shelter to symbolism, humanity and life, available to the intrinsic value that each individual wishes to assign them.*



## Sumário

Índice de figuras	15
1. INTRODUÇÃO	21
2. REVISÃO DA LITERATURA	27
2.1. Identidade	31
2.2. Espaço	33
2.3. Lugar	36
2.4. Não-lugar	39
2.5. Globalização, sobremodernidade e superabundância	43
2.5.1. Lugares e não-lugares virtuais	45
2.5.2. Dos lugares aos não-lugares — leitura artística	47
2.6. Comunicação visual — (re)visão e (re)aprendizagem	48
2.7. Estudos de caso	53
3. DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO	79
3.1. Processo	83
3.2. Resultado Final	85
3.3. Livro	183
4. CONCLUSÕES	187
5. BIBLIOGRAFIA	191



## Índice de figuras

<i>Figura 1</i> — Extraída da colecção Urban Geometry de Nuno Andrade. Disponível em <a href="https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry">https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry</a>	54
<i>Figura 2</i> — Extraída da colecção Urban Geometry de Nuno Andrade. Disponível em <a href="https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry">https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry</a>	54
<i>Figura 3</i> — Extraída da colecção Urban Geometry de Nuno Andrade. Disponível em <a href="https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry">https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry</a>	55
<i>Figura 4</i> — Extraída da colecção Urban Geometry de Nuno Andrade. Disponível em <a href="https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry">https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry</a>	55
<i>Figura 5</i> — Extraída da colecção Urban Geometry de Nuno Andrade. Disponível em <a href="https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry">https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry</a>	56
<i>Figura 6</i> — Extraída da colecção Urban Geometry de Nuno Andrade. Disponível em <a href="https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry">https://www.behance.net/gallery/11504013/Urban-Geometry</a>	56
<i>Figura 7</i> — Extraída do catálogo digital <i>Non Places</i> . Disponível em <a href="https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63">https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63</a>	58
<i>Figura 8</i> — Extraída do catálogo digital <i>Non Places</i> . Disponível em <a href="https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63">https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63</a>	58
<i>Figura 9</i> — Extraída do catálogo digital <i>Non Places</i> . Disponível em <a href="https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63">https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63</a>	59
<i>Figura 10</i> — Extraída do catálogo digital <i>Non Places</i> . Disponível em <a href="https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63">https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63</a>	59
<i>Figura 11</i> — Extraída do catálogo digital <i>Non Places</i> . Disponível em <a href="https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63">https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63</a>	60
<i>Figura 12</i> — Extraída do catálogo digital <i>Non Places</i> . Disponível em <a href="https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63">https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63</a>	60
<i>Figura 13</i> — Extraída da página <i>Noga Gallery of Contemporary Art</i> . Disponível em <a href="http://www.nogagallery.com/exhibition/pla">http://www.nogagallery.com/exhibition/pla</a>	61

ces-that-were-not/	
<i>Figura 14</i> — Extraída da página <i>Noga Gallery of Contemporary Art</i> . Disponível em <a href="http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/">http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/</a>	62
<i>Figura 15</i> — Extraída da página <i>Noga Gallery of Contemporary Art</i> . Disponível em <a href="http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/">http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/</a>	63
<i>Figura 16</i> — Extraída da página online de Ricardo Salgad, Escrita Performativa. Disponível em <a href="https://escritaperformativa.wordpress.com/o-lugar-do-nao-lugar">https://escritaperformativa.wordpress.com/o-lugar-do-nao-lugar</a>	64
<i>Figura 17</i> — Extraída da página online de Ricardo Salgad, Escrita Performativa. Disponível em <a href="https://escritaperformativa.wordpress.com/o-lugar-do-nao-lugar">https://escritaperformativa.wordpress.com/o-lugar-do-nao-lugar</a>	64
<i>Figura 18</i> — Extraída do programa <i>Non-Place/Place: a sonic exchange</i> . Disponível em <a href="http://danielneumann.org/sites/default/files/pdf/201211_non-place-place_program.pdf">http://danielneumann.org/sites/default/files/pdf/201211_non-place-place_program.pdf</a>	66
<i>Figura 19</i> — Extraída da página <i>ARTnews</i> . Disponível em <a href="http://www.artnews.com/2013/07/15/architect-of-the-absurd/">http://www.artnews.com/2013/07/15/architect-of-the-absurd/</a>	68
<i>Figura 20</i> — Extraída da página <i>The Red List</i> . Disponível em <a href="http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1175-view-belgium-profile-aly-francis.html">http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1175-view-belgium-profile-aly-francis.html</a>	69
<i>Figura 21</i> — Extraída da página <i>WENTRUP Gallery</i> . Disponível em <a href="http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/">http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/</a>	70
<i>Figura 22</i> — Extraída da página <i>WENTRUP Gallery</i> . Disponível em <a href="http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/">http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/</a>	71
<i>Figura 23</i> — Extraída da página <i>WENTRUP Gallery</i> . Disponível em <a href="http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/">http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/</a>	71
<i>Figura 24</i> — Extraída da página <i>WENTRUP Gallery</i> . Disponível em <a href="http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/">http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/selected-works/</a>	72
<i>Figura 25</i> — Extraída da página <i>Noga Gallery of Contemporary Art</i> . Disponível em <a href="http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/">http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/</a>	72
<i>Figura 26</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-	73

dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	
<i>Figura 27</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	74
<i>Figura 28</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	74
<i>Figura 29</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	75
<i>Figura 30</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	75
<i>Figura 31</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	76
<i>Figura 32</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	76
<i>Figura 33</i> — Extraída da página <i>Noga Gallery of Contemporary Art</i> . Disponível em <a href="http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/">http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/</a>	77
<i>Figura 34</i> — Extraída do canal oficial de YouTube da banda Col-dplay. Disponível em <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI">https://www.youtube.com/watch?v=BN-TC7uZYrI</a>	77
<i>Figura 35</i> — <i>Horizonte, 2015</i>	87
<i>Figura 36</i> — <i>Saída, 2015</i>	89
<i>Figura 37</i> — <i>Salto, 2015</i>	91
<i>Figura 38</i> — <i>Tecto, 2015</i>	93
<i>Figura 39</i> — <i>Flores, 2016</i>	95
<i>Figura 40</i> — <i>Bolonha, 2016</i>	97
<i>Figura 41</i> — <i>Fuga, 2016</i>	99
<i>Figura 42</i> — <i>Túnel, 2015</i>	101
<i>Figura 43</i> — <i>Inverno, 2016</i>	103
<i>Figura 44</i> — <i>Metro, 2016</i>	105
<i>Figura 45</i> — <i>Escadas, 2016</i>	107

<i>Figura 46 — Refúgio, 2016</i>	109
<i>Figura 47 — Corredor, 2015</i>	111
<i>Figura 48 — Vazio, 2016</i>	113
<i>Figura 49 — Raízes, 2016</i>	115
<i>Figura 50 — Espaço, 2016</i>	117
<i>Figura 51 — Solário, 2016</i>	119
<i>Figura 52 — Perspectiva, 2015</i>	121
<i>Figura 53 — Viagem, 2016</i>	123
<i>Figura 54 — Texas, 2016</i>	125
<i>Figura 55 — Lago, 2016</i>	127
<i>Figura 56 — Reflexos, 2016</i>	129
<i>Figura 57 — Constelação, 2015</i>	131
<i>Figura 58 — Brasília, 2016</i>	133
<i>Figura 59 — Serralves, 2015</i>	135
<i>Figura 60 — Torre, 2016</i>	137
<i>Figura 61 — Torpedo, 2016</i>	139
<i>Figura 62 — Odisseia, 2016</i>	140-141
<i>Figura 63 — Carrossel, 2016</i>	143
<i>Figura 64 — Alice, 2016</i>	145
<i>Figura 65 — Matrix, 2016</i>	146-147
<i>Figura 66 — Universo, 2016</i>	149
<i>Figura 67 — Nave, 2016</i>	150-151
<i>Figura 68 — Lótus, 2016</i>	153
<i>Figura 69 — Mandelbrot, 2016</i>	155
<i>Figura 70 — Beaubourg, 2016</i>	157
<i>Figura 71 — Platão, 2016</i>	159
<i>Figura 72 — Duna, 2016</i>	161
<i>Figura 73 — Velocidade, 2016</i>	163
<i>Figura 74 — Tempestade, 2016</i>	164-165
<i>Figura 75 — Pelorinho, 2016</i>	167
<i>Figura 76 — Vórtice, 2016</i>	169
<i>Figura 77 — Depois, 2016</i>	171
<i>Figura 78 — Cosmos, 2016</i>	173
<i>Figura 79 — Convergência, 2016</i>	175
<i>Figura 80 — Saturno, 2016</i>	177
<i>Figura 81 — Babel, 2016</i>	179
<i>Figura 82 — Siddhartha, 2016</i>	181

<i>Figura 83 — Representação à escala do livro pp. 1-23</i>	183
<i>Figura 84 — Representação à escala do livro pp. 24-47</i>	184
<i>Figura 85 — Representação à escala do livro pp. 48-62</i>	185



## **1. INTRODUÇÃO**



«Um dia, talvez, de um outro planeta, virá um sinal. E, por um efeito de solidariedade cujos mecanismos o etnólogo estudou em pequena escala, o conjunto do espaço terrestre tornar-se-á um lugar. Ser terreno significará alguma coisa. [...] É no anonimato do não-lugar que se experimenta solitariamente a comunidade dos destinos humanos.» (Augé, 2012, p. 102)

Consideramos que a experiência do espaço é em si mesma uma experiência constitutiva da obra de arte e que, a partir do momento em que a vivência passa a ser feita num não-lugar, é a própria percepção da obra que sofre alteração e modificação. Na tese de Marc Augé, que demonstra que a passagem do homem moderno em não-lugares vai perdendo a sua identidade e o seu centro metafísico, vamos pretender demonstrar que não é uma perda mas antes uma transferência da centralidade metafísica para estes espaços. Queremos meditar sobre o papel fundamental que os não-lugares podem ter na leitura humana, considerados até agora como espaços onde esta leitura não é possível mas provando que podem ter vida própria, identidade e história, tornando ainda mais ténue a linha que separa lugar de não-lugar. Como um pintor que interpreta uma paisagem de determinada forma, através da sua própria leitura da “realidade”, do que está perante os seus olhos, do que existe fisicamente mas que está vulnerável a interpretações variadas consoante o receptor que o consome. A leitura ganha um papel prioritário na obra, deixando para trás a obra em si. Há que constatar, ainda, os conceitos de globalização, sobremodernidade e superabundância, cujos papéis têm vindo a tornar-se cada vez mais fundamentais para a crescente e contínua criação de não-lugares.

O projecto tem como base um desafio lançado durante o percurso académico de mestrado, na unidade curricular de Design e Imagem Fotográfica, que consistia no registo fotográfico de um não-lugar, segundo a definição de Marc Augé. Este registo tinha de ser realizado de forma expressiva, caracterizando-o em 3 imagens todas distintas entre si. Pretende-se, agora, uma nova perspectiva — igualmente expressiva — de observação e interacção com os espaços denominados de não-lugares, que apesar de caracterizarem o nosso quotidiano acabam por cair na banalidade e no esquecimento que a sociedade permite. No seguimento deste objectivo, o recurso à arte, mais especificamente, a registos fotográficos, é o meio através do qual vamos comunicá-lo: «a foto, cuja função é registar o meio ambiente em seus mínimos detalhes visuais, pode ao mesmo tempo tornar-se um meio simplificador e abstracto», (Dondis, 2003, p. 52).

Em 1973, Donis Dondis<sup>1</sup> considera os seguintes elementos constituintes de uma

---

1. Artista americana formada no Massachussets College of Art, professora na School of Public Communication - Boston University e autora da uma das referências bibliográficas fundamentais no campo da alfabetização visual — *A Primer of Visual Literacy*, de 1973.

linguagem visual: ponto, linha, forma, direcção, luz, cor, textura, escala ou proporção, dimensão ou movimento. «a escolha dos elementos visuais que serão enfatizados e a manipulação desses elementos, tendo em vista o efeito pretendido, está nas mãos do artista, do artesão, do designer», (Dondis, 2003, p. 52). Neste seguimento, a consideração destes elementos esteve presente em toda a criação das composições fotográficas deste projecto e foi, efectivamente, crucial no desenvolvimento da mensagem pretendida.

O que é a arte senão uma renovação constante de perspectivas, visões, conceitos, necessidades e, acima de tudo, um momento de honestidade para connosco, com aquilo em que cremos e o que sentimos, de nos manifestarmos sem *reticências*<sup>2</sup>. Numa ideia de colectivo, partilhar com o resto do mundo algo que para nós é importante, uma preocupação, um pensamento, uma descoberta, uma essência, uma identidade. Um meio de comunicação interior mas também exterior, que num plano paralelo de consideração e interpretação da arte de outrem, podemos considerar como uma linguagem. Quando nos encontramos perante uma obra de arte, retomando o exemplo de uma pintura, sabemos que esta foi criada com um propósito, que o artista nos quer transmitir algo, uma parte dele. Estabelece-se uma conversa, uma troca de histórias e crenças, livre de qualquer interpretação negativa e reduzida à sua verdadeira essência. Cabe a cada sujeito a sua própria leitura. A possibilidade de considerarmos a arte como linguagem permite uma leitura eterna, de sempre para sempre, de um entendimento de obras criadas muito antes da nossa existência e que hoje em dia continuamos a reproduzir *imagens de memória*, imagens que incutam, mesmo por meros segundos, algum sentimento, mensagem ou diálogo, para com outra pessoa. A noção de eternidade acompanhou a evolução da sociedade, onde o conceito de tempo eterno substituiu a unidade em que se baseia, demonstrando uma transformação de tempo histórico em individual. A leitura actual da obra/imagem produzida dá prioridade ao leitor, à mensagem e ao tempo em que a mensagem permanecerá com este, passando para segundo plano a necessidade de que a mesma dure “para sempre” historicamente.

«Esta pluralidade de lugares, o excesso que impõe ao olhar e à descrição (Como ver tudo? Como dizer tudo?)» (Augé, 2012, p. 74). A questão da leitura das imagens fotográficas realizadas para este projecto reflecte dinamismo, pluralidade e versatilidade, num conjunto de diversas facetas e existências, estabelecendo um paralelismo com o Homem e os diferentes papéis que este adquire ao longo da vida e que dão origem à

---

2. Recorre-se à pontuação gramatical como indicador de um pensamento ou ideia que ficou por terminar e que transmite, por parte de quem exprime esse conteúdo, continuidade e liberdade na concretização do mesmo.

sua identidade.

Assim, propomos a atribuição de identidade aos considerados não-lugares através de uma perspectiva visual criativa e significativa. Uma transformação representada em composições fotográficas e reconstruções artísticas destes lugares de todos e de ninguém mas, ainda assim, lugares.



## **2. REVISÃO DA LITERATURA**



Na revisão da literatura serão apresentados os conceitos de identidade, espaço, lugar e não lugar, com o objectivo de questionar se a teoria da existência de não-lugares terá linearidade de aplicação, uma vez que todos os espaços, quaisquer que eles sejam, e sobre qualquer forma de significância humana, convertem-se a cada segundo em lugares, pelo uso na satisfação das suas necessidades e anseios e atribuição de valor e significado que o Homem faz a cada momento ao espaço onde pertence, é, ou está.

Até que ponto podemos considerar temporária a presença de um determinado indivíduo num não-lugar? Ou vice-versa? E o conjunto de momentos desenvolvidos durante essas presenças, não será suficiente para que um não-lugar se defina como identitário?

Partir-se-á de uma exposição de correntes e teorias desenvolvidas no sentido da tradução dessas mesmas correntes, como demonstrativas não da existência de não-lugares mas sim de lugares mais ou menos pertença na coexistência do indivíduo, quer solitário quer em comunidade, mas sempre parte integrante construtora, produtora e influenciadora de um lugar.

Uma das grandes obras de apoio ao desenvolvimento deste projecto foi o livro *Não-Lugares — Introdução a uma antropologia de sobremodernidade*, de Marc Augé, cujas referências marcam forte presença no desenvolvimento de todo o estudo, juntamente com os conceitos de arte e identidade e o universo que os define, noções cruciais à concretização deste projecto.



## 2.1. IDENTIDADE

A identidade não é inata ao indivíduo. Surge de uma construção social que se vai experimentando a partir de uma relação com o exterior. Assim, a interpretação dos factores caracterizadores da identidade de uma determinada pessoa passará sempre pela análise da sociedade envolvente (das suas influências e da relação com outras identidades).

Estas primeiras noções sobre o desenvolvimento do conceito de identidade resultaram do estudo de diversas visões antropológicas e sociológicas que apresentamos de seguida.

Em primeiro lugar, é importante referir a «noção de sujeito sociológico» (Hall, 2006, p. 11) criada por Stuart Hall<sup>3</sup>, em 1998, cuja análise continua a ser fundamental na apresentação dos valores identitários de um indivíduo. Esta noção remete para a interacção entre uma identidade individual com a identidade de outro sujeito, logo, com a sociedade. É a identidade que situa o indivíduo e que o suporta através de múltiplos factores simultaneamente inclusivos e exclusivos — género, idade, estatuto social, localização geográfica, entre outros —, isto é, que condicionam o comportamento do sujeito perante certas situações e que permitem que o mesmo se relacione com o grupo social em que está inserido e, ao mesmo tempo, se destaque individualmente. O indivíduo procura a aceitação social do seu eu mas também a sua diferenciação.

O lugar ocupado pelo indivíduo, enquanto categoria simbólica e material, é-lhe forte sede de referência cultural e social. Representa a sua condição de existência e é elemento de sua identidade pessoal, onde o sujeito procura dar significado e compreender o mundo que o rodeia. Pierre Bourdieu, sociólogo francês, apresenta uma visão do poder simbólico como um «poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem.» (Bourdieu, 1996, pp. 7–8).

O sociólogo espanhol Manuel Castells define identidade como «a fonte de significado e experiência de um povo.» (Castells, 1999, p. 22). Apresenta o conceito de identidades múltiplas tanto para o indivíduo como para o colectivo e estabelece a importância na distinção entre os considerados *papéis* que cada sujeito interpreta no seu quotidiano e a verdadeira essência de identidade individual. A primeira noção baseia-se nas relações estabelecidas com instituições ou organizações e parte de uma acção

---

3. Teórico cultural e sociólogo jamaicano, fundador da escola do pensamento agora conhecida como *British Cultural Studies* ou *The Birmingham School of Cultural Studies*.

que lhes foi inculcada por alguma razão — uma profissão, por exemplo — e que acaba por não demonstrar grande influência nos factores identitários de uma pessoa. Já a segunda, como referido, descreve a essência do conceito de identidade, cujo interveniente é somente o indivíduo em causa e resulta da tradução de significados de relações vividas. «Em termos mais genéricos, pode-se dizer que identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções.» (Castells, 1999, p. 23). O *significado* é visto, assim, como elemento fundamental de sustentação e estruturação de uma identidade, adquirido nas experiências diárias do sujeito, nas acções que este produz e nos espaços em que são produzidas.

Podemos concluir que a identidade pode não ser somente única mas construída, também, a partir de várias representações sociais que o indivíduo assume nas suas relações interpessoais e comportamentos e escolhas sociais. É resultante da percepção da identidade de cada um, e tomada como a sua, e da identidade atribuída pela comunidade a esse mesmo indivíduo. A identidade é assim condicionada quer pelo próprio, que a constrói, bem como pelos outros, que a percebem. Um processo dinâmico alvo de uma evolução e progressão constante, fruto de acções quotidianas e significados adquiridos que a sustentem.

Anthony Giddens<sup>4</sup> define, pela primeira vez em 1979, que «todo o processo de acção corresponde à produção de algo novo, ao mesmo tempo que toda a acção apenas existe na continuidade com o passado que fornece os meios para que ela se inicie.» (Giddens, 2000, p. 44). Isto é, a acção — ou “agência”, para Giddens — constitui elemento crucial no comportamento individual, na capacidade que cada sujeito apresenta para gerir diversos episódios da sua vida, e de como se encontra intrinsecamente ligada aos contextos de tempo e, principalmente, de espaço que a localizam:

«Se existe uma dependência mútua entre estrutura e agência, se a estrutura tanto constrange como capacita para a acção, e se ela confere, simultaneamente, forma à personalidade dos agentes e da sociedade, então a estrutura não deve ser concebida como uma barreira à acção, mas sim como encontrando-se envolvida na sua produção [...]» (Giddens, 2000, p. 44).

---

4. Sociólogo britânico, conhecido pelo desenvolvimento da Teoria de Estruturação, considerado um dos mais importantes filósofos sociais contemporâneos e pioneiro da teoria da corrente política e económica Terceira Via.

## 2.2. ESPAÇO

A definição da palavra espaço envolve em torno da mesma uma noção de mistério e diversidade, sem nunca percebermos em concreto o seu verdadeiro significado, devido às várias áreas onde pode ser aplicada: espaço temporal, limiar, pessoal, social. Mas é precisamente esta diversidade que faz deste termo um termo rico em possibilidades.

A acção, observação e inter-relação pessoal desenvolve-se em espaços físicos. Estes espaços são pois mais que matéria. Estão imbuídos de transformação e impregnados de *inputs* humanos, sendo assim desenhados pelos contornos que a sociedade lhes incutiu.

No seguimento da pesquisa associada a este projecto, destacam-se alguns sociólogos, antropólogos e geógrafos, cujos estudos e interpretações permitiram um desenvolvimento e contextualização mais profundos dos conceitos e problemáticas em causa.

Através de Emile Durkheim<sup>5</sup>, Marcel Mauss<sup>6</sup>, Maurice Halbwachs<sup>7</sup> e outros especialistas em ciências sociais, o termo espaço é definido como uma realidade social indissociável da sociedade que o produz, que nele vive, que o representa e se representa através dele. O espaço torna-se, assim, âmbito de estudo como variável social nas estruturas de identificação e análise de comportamentos sociais e económicos.

Apresenta-se como produto do Homem, em função das estratégias sociais contidas em cada momento da história e é, também, condição de reprodução da história do Homem. A série de mudanças sociais observadas a partir da segunda metade do século XX, por constatações de adaptação do espaço às necessidades e anseios dos indivíduos, numa dinâmica social ilustrativa de um conjunto de pessoas que ocupa determinadas áreas, leva à criação e recriação do espaço, na medida que lhe são atribuídas em cada instante novas funções e significados.

O geógrafo Milton Santos (2008) reforça a multiplicidade de sentidos do termo espaço e a importância da compreensão da sociedade e da história que o envolvem a fim de estabelecer uma definição apropriada e actualizada. Segundo Santos:

«A história atribui funções diferentes ao mesmo lugar. Um conjunto de objectos que têm autonomia de existência pelas coisas que o formam — ruas, edifícios, canalizações, indústrias, empresas, restaurantes, electricidade, calçada —, mas que não têm autonomia de significado, pois todos os dias novas funções substituem as antigas, novas funções impõem-se e exercem-se.» (Santos, 2008, p. 59).

---

5. Sociólogo, psicólogo e filósofo francês; fundador da escola sociológica francesa, no século XIX, com o objectivo de transformar a sociologia em disciplina.

6. Sociólogo e antropólogo francês, considerado “pai” da etnologia francesa.

7. Sociólogo francês cuja análise sociológica incorpora muitos dos conceitos de Emile Durkheim.

Milton (2008) destaca o elemento de escala como essencial para definir um espaço segundo duas dimensões diferentes. Conforme a perspectiva ou a localização em que nos encontramos, a partir da qual estabelecemos o contacto visual com uma paisagem, podem surgir diferentes leituras e interpretações do espaço observado no qual a escala é revista, primeiramente, na ideia de dimensão da paisagem.

Neste trabalho utilizamos o termo no seu sentido abrangente que engloba práticas humanas, representações humanas, identificações. Espaço é um lugar percebido, apercebido, concebido e vivido. «O espaço ocupado ganha os contornos do tipo de sociedade que os produziu.», (Schmitt & Fidelis da Luz, 2013).

Destaca-se o sociólogo Henri Lefebvre<sup>8</sup>, cujo trabalho de 1974 defende uma sociedade imaginativa, emocional, com receios, desejos, sonhos, cujas transformações sócio-culturais seriam interpretadas à luz de um determinado espaço. A sua proposta incentiva a observação do espaço de uma forma tão abrangente quanto possível, que permita observar as práticas sociais que o integram.

O espaço jamais é uma realidade passiva ou sem vida, mas antes um dos factores determinantes na conceptualização do espaço de trabalho, transportes, distribuição, fluxos humanos, numa análise de variável para os agentes económicos e sociais, pois toda e qualquer relação deste âmbito ocorrerá sempre num determinado espaço. Esta noção defende a existência de relações sociais reais no espaço em si e através dele.

Lefebvre (1991) recorre a três conceitos-chave que comunicam e interagem permanentemente: prática social, representações do espaço e espaços de representação.

O conceito de prática social engloba os actos sociais dos sujeitos enquanto produções e reproduções dos seus lugares e que reflectem especificidades dos conjuntos sociais a que pertencem; as representações do espaço estão ligadas às relações de produção e às directivas impostas por elas; finalmente, os espaços de representação apresentam simbolismos complexos, ligados ao lado clandestino e oculto da vida social.

O geógrafo David Harvey<sup>9</sup> (2006) defende que a noção de espaço só pode ser esclarecida após a substituição da questão “O que é o espaço?” pela questão “Como é que diferentes práticas humanas criam e utilizam diferentes conceptualizações do espaço?”.

Marc Augé<sup>10</sup> apresenta em 1992 a «noção de espaço, tal como é hoje utilizada» (Augé, 2012, p. 72), caracterizada por «lugares desqualificados ou pouco qualificáveis»

---

8. Sociólogo britânico reconhecido em termos de inovação conceptual relativa ao espaço e respectiva interpretação à luz das transformações socioculturais mais recentes.

9. Geógrafo britânico de referência, formado na Universidade de Cambridge e actual professor de antropologia e geografia no Graduate Center, City University of New York; premiado pelo seu contributo e estudos que estabelecem interações e diálogos com a economia, ciência, política e antropologia.

(ibidem). Surge, então, um tom abstracto de espaço, remetendo a diversos significados implícitos na palavra (*espaço* de dois metros, ou, no *espaço* de duas semanas). É de reforçar mais uma vez que esta diversidade permite que o termo espaço esteja presente sistematicamente e, por vezes, pouco diferenciado. «O espaço está já consigo».<sup>11</sup> (citado por Augé, 2012, p. 10).

Através de Henri Lefebvre (1991) e David Harvey (2006), assume-se que cada grupo social produz o espaço que melhor responde às suas necessidades e características. A sensação de controlo, aquando da relação do ser humano com um determinado espaço, pode parecer propositada, pensada, racionalizada. Porque é que escolhemos aquele jardim para passear, aquele centro comercial para fazer compras ou aquele degrau para nos sentarmos? Na questão singular do quanto as acções humanas estão de facto sob o nosso controlo, procuramos inconscientemente descrições e representações de realidades circundantes através de formas abstractas como palavras, imagens, grafismos. O espaço não é apenas produto de relações sociais mas também as produz. Estabelece-se, então, um circuito sensível entre homem e território, no qual há influências mútuas na produção de identidades. É neste meio que as relações são concretizadas, em tempos diferenciados e o uso ganha um significado especial, porque o indivíduo vai-se identificando com o lugar nas suas formas de uso e, desta maneira, produz-se uma identidade entre indivíduo e lugar através das relações sociais que são estabelecidas no quotidiano.

Podemos concluir, desta forma, que no caso de espaços não identificados pelos indivíduos, é criando uma ligação do indivíduo a esse espaço que se reforçam as identidades, favorecendo o aparecimento de comunidade e comunhão de usos e costumes. Esta comunhão conduz a que o espaço ganhe um significado na vida daqueles que o utilizam frequentemente. As vivências nestes espaços tornam-nos lugares.

---

10. Antropólogo francês que desenvolve, a partir de uma observação do mundo contemporâneo, um trabalho singular sobre a cidade e o quotidiano.

11. Anúncio publicitário do automóvel *Renault Espace*.

### 2.3. LUGAR

O geógrafo inglês John Agnew (2011) reflecte o conceito de lugar como um termo que pode ser usado de várias formas mas com significados específicos, mais concretamente, três: lugar como localização no espaço que interage com outros locais através do movimento e difusão criados entre eles (cidades, como exemplo); uma visão mais humana na qual o lugar é visto como um conjunto de atributos locais, actividade quotidiana e transformação ambiental (locais de trabalho, centros comerciais, igrejas); e, finalmente, o lugar na sua essência, no seu poder de identidade, na sua particularidade e singularidade, com o forte sentido de se pertencer a algum sítio.

Por sua vez, a geógrafa britânica Doreen Massey (1994) defende que a ideia de lugar surge da união entre espaço e tempo. Que um lugar particular não reúne somente influências locais e globais, mas contém também influências históricas que o moldam no presente e planeiam e potenciam o seu futuro.

É imperativo que tudo acontece nalgum lado. Esta noção leva a que exista um conflito na definição concreta de espaços e lugares, tornando-se conceitos, por vezes, muito aproximados e, outras, completamente distintos.

Assim, podemos considerar a existência de um paralelismo entre espaços e lugares, na noção de que ambos não têm autonomia de significado. O significado é aquele que é dado num determinado momento por uma determinada vivência. É um processo dinâmico. Resulta da combinação entre atributos físicos, ligações emocionais e percepções psicológicas que caracterizam o lugar com um valor e significado próprios, originários na ligação estabelecida por parte da sociedade, individual e/ou colectivamente. Podemos considerar que a diferença entre espaço e lugar se equipara à diferença entre casa e lar.

John Agnew (2011) faz referência à ideia do geógrafo italiano Franco Farinelli, de 2003, de que na Antiguidade o povo grego criou duas definições de lugar claramente diferentes. A primeira reflecte uma ideia de lugar completamente distinta de um espaço, com as suas próprias qualidades e atributos. Definem o lugar como parte da superfície terrestre, que não se equipara a mais nenhum e que não pode ser trocado por outro sem sofrer alterações. Por sua vez, a segunda descreve o conceito de lugar como localização espacial, onde a substituição de qualquer parte não tem influência no todo.

O facto de vivermos presentemente numa sociedade globalmente moderna, consumista, materialista e em constante evolução, causa grande impacto no significado de um determinado lugar. Isto é, em termos biológicos, a história da Humanidade advém da constante substituição de uma comunidade mais antiga por uma mais recente, eficiente, independente, moderna. Os lugares seguiriam o mesmo percurso, naturalmente.

Uma vez no caminho de desenvolvimento em que nos encontramos, presume-se que os lugares sejam substituídos por espaços, perdendo assim os seus atributos, juntamente com a sociedade que agora os caracteriza. Na análise e entendimento dos dois conceitos de espaço e lugar entende-se que a relação surge através da presença do Homem. Ou seja, um lugar é um espaço ocupado. Assim, é o Homem que define, cria e dá razão de existência a um lugar, através do uso existencial que faz de um determinado espaço.

Em 1977, o sino-americano Yi-Fu Tuan dissertou sobre estes dois conceitos, afirmando que o significado de espaço frequentemente se confunde com o de lugar, uma vez que os dois não podem ser entendidos um sem o outro. O que começa como um espaço indiferenciado transforma-se num lugar, à medida que se vai operando a intervenção do Homem através do aumento de conhecimento desse mesmo espaço e atribuição de valor. Citando: «O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado.» (Tuan, 2001, p. 136). Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar. Tuan define os lugares como «centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação» (ibidem, p. 4).

Da pesquisa e estudo que efectuámos sobre estes conceitos merece referência o arquitecto norueguês Norberg-Schulz (1986), para quem o habitar significa muito mais do que abrigo, habitar é o suporte existencial que um lugar confere ao Homem.

Remetendo, mais uma vez, à obra de Marc Augé (2012), esta refere as noções de Michel de Certeau acerca de lugar e espaço. O historiador francês não opõe os lugares aos espaços mas aborda a noção de mobilidade na questão de espaço. O espaço supõe por si mesmo um lugar animado por um conjunto de deslocamentos; um «lugar praticado», (citado por Augé, 2012, p. 71), um «cruzamento de *mobilis*», (ibidem). Caso a mobilidade não existisse, restariam somente lugares fixos e imutáveis e a noção de espaço perder-se-ia. «O espaço estaria para lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de um sentido», (Certeau, 1998, p. 202). Certeau recorre a certas referências a fim de sustentar o seu pensamento do espaço como experiência e «essa experiência é relação com o mundo», (ibidem), entre elas, Maurice Merleau-Ponty<sup>12</sup>, que descreve a ideia de espaço antropológico como «espaço existencial», (citado por Certeau, 1998, p. 202), que «exprime a mesma estrutura essencial do nosso ser situado em relação com um meio.», (ibidem). A narrativa é, também, privilegiada pois «transforma lugares em espaços ou espaços em lugares» (ibidem, p. 203) na ideia

---

12. Filósofo francês dedicado à argumentação sustentada do papel fundamental que a percepção desempenha na compreensão de mundo e no envolvimento dos indivíduos para com o mesmo.

de que guia o indivíduo na linguagem utilizada.

Na definição de lugar, Certeau (1998) revela-nos o conceito como a coexistência na distribuição de elementos o que exclui a possibilidade de duas coisas ocuparem o mesmo lugar — lei do *próprio*, de um lugar próprio, distinto e definido. Estamos, assim, perante uma indicação de estabilidade.

## 2.4. NÃO-LUGAR

«Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é que sobremodernidade é produtora de não-lugares, quer dizer, de espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a lugares de memória, ocupam nela uma área circunscrita e específica», (Augé, 2012, p. 69).

O termo não-lugar foi primeiramente referido por Michel de Certeau, em 1990, e veio mais tarde a ser aprofundado por Marc Augé, em 1992.

Certeau criou o conceito para referir as novas relações estabelecidas entre habitante, espaço e cidade. Através de excertos «caminhar é falta de lugar», (Certeau, 1998, p. 183), define que a cidade se transformou num conjunto de passageiros, numa circulação incessante de pessoas, reforçando, assim e mais uma vez, a questão de mobilidade, movimento, viagem. Introduce uma ruptura entre o “passageiro” e o espaço de passagem que impossibilita «ver nele um lugar, de nele se encontrar plenamente», (Augé, 2012, p. 74). Refere-se a espaços que não se podem definir como relacionais, históricos ou preocupados com identidades. São geralmente lugares de passagem, sem significado inerente.

A *palavra* acaba por ter um forte peso na concepção de um lugar: «O vocabulário, aqui, é essencial porque tece a trama dos hábitos, educa o olhar, informa a paisagem.» (Augé, 2012, p. 93). Consoante o contexto em que se encontra, tem um sentido, uma evocação ou atracção, possibilita a criação de uma determinada imagem, de uma história, de um crer imaginário tão forte que acaba por se tornar “real”. Exemplo disso é o ideal da América que demonstra um lugar de sonho, possibilidades, desenvolvimento e oportunidades, referido por Augé (2012).

A definição de não-lugares “reais” também faz uso de palavras para exprimir o seu conteúdo: em auto-estradas, circular pela via da direita; num restaurante, proibido fumar. Estas palavras podem surgir como língua natural ou como códigos criados de forma a passar mensagens específicas de uma forma inquestionável e assertiva. O uso das palavras “certas” desempenha um papel crucial na visão e caracterização de um espaço. Tem o poder de definir a forma como o indivíduo o vai assimilar, de ter as condições suficientes para que um espaço seja considerado, não só através destes códigos, mas também de presenças morais (imagens ou pessoas), por detrás das tais mensagens já referidas, presentes em inumeráveis meios de comunicação que fazem parte da nossa paisagem contemporânea.

«Não há individualização (direito de anonimato) sem controlo de identidade. [...] O passageiro dos não-lugares só reencontra a sua identidade no posto de controlo alfandegário, na portagem ou na caixa registadora. Entretanto, obedece ao mesmo código que os outros, regista as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações.» (Augé, 2012, p. 88–89).

Todas as grandes superfícies existentes, como centros comerciais, estradas, bancos, entre outras, têm a mesma abordagem para com cada um de nós, para qualquer um de nós. Inserem em cada indivíduo o cariz de anonimato. A relação entre o passageiro e o espaço constrói-se sob este mesmo conceito. Esta só é quebrada quando saímos do anonimato em que nos encontramos, face à necessidade de nos identificarmos naquele espaço porque ele assim o exige. Uma situação exemplo desta teoria dá-se quando compramos um bilhete de avião e, aquando do *check-in*, estamos na obrigação de apresentar a identificação necessária para prosseguir com a acção.

Assim, Augé, conclui que um não-lugar retira a «identidade singular», (Augé, 2012, p. 89), de cada indivíduo e substitui-a por «solidão e semelhança», (ibidem), com o enfoque nos atributos de movimento, velocidade, actualidade e controlo que qualificam a actual sociedade e a forma como esta se relaciona com os não-lugares. Considera que os mesmos vivem na «urgência do momento presente», (ibidem) remetendo, uma vez mais, à noção de tempo, como se o único alimento que satisfizesse a necessidade infundável de construir ligações/relações com algo fosse a absorção interminável do agora. Ligações, estas, conduzidas somente pelo receptor, sujeito, e o emissor, um cartaz ou um ecrã, numa redescoberta da presença individual num universo abafado.

Nenhum lugar escapa à possibilidade de se tornar um não-lugar. Estão dependentes da sociedade, e vice-versa, num ciclo inquebrável de satisfação de necessidades básicas, sociais, identitárias.

Estabelece uma contradição onde os não-lugares são definidos como espaços de individualização mas não de identidade, cheios e vazios, de todos e de ninguém: «O não-lugar é o contrário de utopia: existe e não alberga sociedade orgânica alguma. E que de dia para dia, acolhe cada vez mais pessoas.» (Augé, 2012, p. 96).

O pensamento de lugar continua a marcar presença com a constante renovação da população, dos seus costumes, tradições, ideais e objectivos, na esperança de que se confirmem novas identidades e exista uma aproximação da noção de localização da qual a sociedade anterior parecia ter-se afastado. Um ideal de futuro baseado na experiência do presente, fruto da rotina do passado que nos parece por vezes longínquo, não só em termos sociais mas também económicos e políticos descrevem um colectivo de sujeitos que «cada vez mais, só se perguntam para onde vão, porque sabem cada vez menos onde estão.» (Augé, 2012, p. 98).

É de grande importância destacar a verdadeira experiência e significado de um não-lugar. É uma componente essencial para a existência social, pois todos os percursos individuais ganham um papel cada vez mais influente no percurso da Humanidade e tornam-se todos passíveis de acontecer: «Já não há análise social que possa fazer economia dos indivíduos, nem análise dos indivíduos que possa ignorar os espaços por onde aqueles transitam.» (Augé, 2012, p. 102).

A sobremodernidade, a multiplicidade de aparecimento de lugares de diferentes tipos, caracterizados pela marcada ausência de relacionamento interpessoal, reflecte um Homem cada vez mais isolado em si. Torna o centro do movimento existencial na pertença a tantos lugares distintos e ausentes de relação e sentimento humano.

Marc Augé (2013) aponta para a questão de um Homem com medo, medos vários. E para a ameaça que a extrema abundância de tudo traz para o Homem enquanto ser social e para a humanização. Caminhamos a passos largos para o isolamento e a perigosa sensação de que cada um se basta a si próprio. A comunicação — nomeadamente redes sociais, internet e *media* — é a forma mais marcante deste cenário.

A questão do medo reflecte um ser frágil, ciente da sua reduzida capacidade para comandar o seu destino. Augé (2015) descreveu com grande preocupação as tensões geradas entre os interesses económicos e tecnológicos face aos sociológicos/políticos. A desigualdade de classes acentuar-se-á no futuro. Esta desigualdade gera violência e a crise actual levará muitos anos até que o Homem preencha o vazio que criou ao seu redor e a ideia mítica de estar acompanhado pelos seus pares quando está só. Marc Augé não tem uma visão optimista do futuro.

É possível estabelecer um paralelismo entre Marc Augé, Jorge Santayana<sup>13</sup> e Paul Virilio<sup>14</sup>, todos debruçados sobre o efeito da sobremodernidade no Homem e de que maneira se encontra afectada a sua vida quotidiana. Virilio reflecte especificamente sobre os efeitos dos meios massivos de comunicação e Santayana sobre as viagens e a migração de pessoas. Em todos reside a preocupação acerca do futuro e a impotência do Homem. O conhecimento pode angustiar o Homem que sem imaginação periga em questionar e criticar o que o circunda.

Augé refere os antropólogos Radcliffe Brown e Meyer Fortes, para quem o grupo social era o centro de toda a análise social, e Claude Lévi-Strauss, Edmund Leach e o historiador Joseph Needham, para quem os vínculos de afinidade eram essenciais para

---

13. Filósofo, poeta, romancista e crítico cultural espanhol de amplo alcance que abrangia muitas disciplinas.

14. Teorizador cultural e urbanista, nascido em França, conhecido pelas suas obras cujas temáticas centram-se nas tecnologias da comunicação com diversas referências à arte, à arquitectura e à cidade.

definir um grupo, descreve a «etnologia do encontro» (Augé, 2014, p. 31): ocupar-nos mais dos indivíduos do que dos grupos, visando ordenar e analisar o que cada um diz de si mesmo, para eventualmente libertar-se, consolar-se ou situar-se em relação ao próprio passado mas fazendo toda a sua análise convergir para o individualismo futuro, para um homem só.

A perda de identidade e o isolamento do indivíduo, torna o Homem num ser solitário, estabelecendo cada vez menos relações entre pares e relacionamentos sociais. Augé concentra-se no que em seu entender os não lugares provocam no Homem: ausência de relacionamento entre indivíduos, especificamente no viajante.

Para Marc Augé, a sobremodernidade é a aceleração histórica de factos, mudanças rápidas e permanentes de espaços e um homem individualista: «Da sobremodernidade, poderíamos dizer que é a face de uma moeda da qual a pós-modernidade nos apresenta apenas o reverso — o positivo de um negativo.» (Augé, 2012, p. 31).

Mediante uma outra abordagem, é possível considerar que este pessimismo não tem que prevalecer, pois a sobremodernidade induz à coragem. À coragem na busca da essência. A coragem sobrevem sempre do medo.

Absorvido numa sociedade hiperinformada e a uma rapidez nunca vista, o discernimento torna-se numa obrigatória sabedoria, para que se possa tirar gozo da vida sem se ser absorvido por esta sociedade avida de tomar todos por um todo, perdendo a individualidade e unicidade de cada.

Torna-se questionável se este Homem moderno, na busca da verdade e da satisfação das suas necessidades, rodeado de máquinas e mundos virtuais, não acabará por cada vez mais começar a sentir a falta da humanização dos espaços. Se os lugares de passagem não tenderão a ser cada vez mais personalizados e repletos de imagens com as quais o homem se identifique e faça dos espaços os *seus espaços*.

Se na luta pela sobrevivência e pela melhoria da sua qualidade de vida, o Homem não buscará uma sociedade mais moldada a si, logo, mais humana e menos escrava das leis de mercado. Voltar o Homem a ditar as leis deste mercado na relação procura/oferta, cada vez menos condicionado às escolhas impostas pela publicidade e meros objectivos empresariais mas sendo a sua procura a determinar a produção e comercialização dos bens.

Acresce ainda que a globalização implicará um alargamento do nosso lugar. As fronteiras deste espaço são mais amplas e não confinadas ao grupo local. Somos de um grupo que fisicamente pode não estar presente, mas na distância sentimos nosso.

## 2.5. GLOBALIZAÇÃO, SOBREMERNIDADE E SUPERABUNDÂNCIA

Como já referido, a dinâmica do presente, da sociedade moderna e da velocidade dos acontecimentos no mundo contemporâneo, contribuem para a necessidade de busca de significados, símbolos, sentidos, propósitos no quotidiano. De uma perspectiva geral, dar um sentido ao mundo e a nós próprios, ao presente e ao passado.

«devemos concluir que no mundo da sobremodernidade estamos sempre e já nunca estamos em ‘casa’ [...]. A sobremodernidade encontra naturalmente uma expressão completa nos não-lugares.» (Augé, 2012, p. 93)

A importância da análise dos conceitos de globalização, sobremodernidade e superabundância, como previamente mencionado, encontra-se em fase crescente pelo que não podia deixar de estar presente no desenvolvimento deste projecto.

Anthony Giddens analisa o termo *globalização*, em 1999, com a observação de que este se encontra em toda a parte — sendo mencionado em diversos contextos (discussões, países) — o que permite que tenha adquirido grande importância. Descreve como a *globalização* tem vindo a desenvolver-se e a ajustar-se de acordo com o tempo e sociedade que reflecte. Desta forma, Giddens considera o conceito como pouco definido, devido exactamente a este factor de constante adaptação ao ambiente em que se insere.

«Vivemos num mundo de transformações, que afectam tudo o que fazemos. Para o melhor ou para o pior, estamos a ser empurrados para uma ordem global que ainda não compreendemos na sua totalidade, mas cujos efeitos já se fazem sentir em nós.» (Giddens, 2006, p. 19).

Efeitos estes, não só ao nível exterior — económico, financeiro, político, social ou cultural — mas também interior — aspectos pessoais de cada indivíduo influenciados pelos exteriores, primeiramente referidos, e que reflectem a noção de globalização através da visão de que «não é apenas uma coisa nova, é também algo de revolucionário.» (Giddens, 2006, p. 22). Consequentemente, os valores culturais de um grupo colectivo necessitam de ser reformulados e reorganizados de acordo com os novos valores sociais que vão surgindo, o que permite o reaparecimento e a criação de novas identidades culturais. Anthony Giddens reforça a relevância do termo: «Porque a globalização não é um incidente passageiro nas nossas vidas. É uma mudança das próprias circunstâncias em que vivemos. É a nossa maneira de viver actual.» (Giddens, 2006, p. 29).

Encontramo-nos a viver uma «época de excesso», como Marc Augé defende ser a modalidade essencial para a concepção de sobremodernidade. Nesta modalidade, são destacadas três figuras de excesso que reforçam a noção da palavra sobremodernidade.

O conceito de tempo encontra-se intrinsecamente ligado à formação desta mesma palavra, sobrecarregado de acontecimentos que questionam o presente e o passado próximo e que nos lançam nesta busca de sentido e de superabundância factual, a primeira figura de excesso apresentada. «Porque é da nossa exigência de compreender todo o presente que decorre a nossa dificuldade em dar um sentido ao passado próximo» (Augé, 2012, p. 32).

Sempre em torno das ideias de velocidade, tempo, recriação, evolução, conquista e descoberta, define-se a superabundância espacial, o segundo excesso na lista de Augé (2012). Através do estudo da definição desta figura, é possível concluir que se trata de uma questão de escala. Isto é, a ironia do excesso de espaço ser fruto do encolhimento do planeta que provoca movimentações populacionais, concentração de “energia” em espaços como aeroportos, estações de comboios, entre outros, através dos quais circulam pessoas e bens. São, ainda, referidos, os espaços (re)criados que exercem uma influência bastante considerável nesta noção de *encolhimento*. Tornou-se cada vez mais fácil conhecer um determinado espaço independentemente da distância a que este se encontra. Diariamente, a sociedade consome imagens de todas as formas, através de diversos canais de transmissão, que «não só podem ser, como costuma dizer-se, manipuladas, mas a imagem exerce uma influência, possui uma potência que excede de longe a informação objectiva de que é portadora» (Augé, 2012, p. 33). Estas imagens surgem-nos como publicidade, informação, ficção, entre outras, que nos fazem acreditar e familiarizar com determinado conceito criado para definir um certo lugar, independentemente deste ser ou não realidade. O espaço está reduzido em distância. As distâncias de ocorrências não são mais percebidas pelo indivíduo. A actualização sobre o que se passa no planeta é um dado adquirido como sempre actualizado. Assim, unidades de tempo que existiam separadamente (tempo do acontecimento mais tempo do entendimento mais tempo de divulgação), na chamada supermodernidade, agrupam-se e multiplicam-se. Contudo, esta multiplicação de espaços é ilusória, pois possibilita um falso reconhecimento de lugares nunca visitados realmente. Uma multiplicação clara de referências imaginárias que estabelecem uma conexão falsa entre espaço e indivíduo.

Relativamente ao último excesso, a individualização das referências, Augé (2012) considera que a mesma surge através desta ilusão de abundâncias virtuais na qual o homem da supermodernidade se encontra cada vez mais isolado. Acredita estar no centro do mundo, colocando-se como referência para interpretar as informações que lhe chegam. Mas essa tradução individual do mundo é incapaz de tecer representações colectivas. Convive-se cada vez mais com máquinas e cada vez menos com pares, procurando uma identidade própria, um factor diferenciador em relação aos outros. A

experiência vivida entre humanos na supermodernidade resulta pouco participativa. Porém, a participação é o que dá vida ao espaço. É na relação entre o Homem, o seu próximo e o meio em que vivem, que o lugar em que vive se transforma, através de influências diversas (do tempo, do lugar, da política, dos interesses e principalmente do conjunto de outras experiências). O habitante interage com o meio através do seu olhar, da sua perspectiva, formando, adaptando e/ou reorganizando o meio.

Estes três excessos permitem caracterizar a situação de sobremodernidade «sem ignorarmos as suas complexidades e contradições, mas sem fazer também delas o horizonte insuperável de uma modernidade perdida da qual nos restaria apenas assinalar os traços, repertoriar as formações ou inventariar os arquivos.» (Augé, 2012, p. 40).

Após o primeiro desenvolvimento deste estudo em 1992 por parte de Marc Augé, o antropólogo (2003) prossegue com a análise, onde reflecte que a cidade hoje convive com uma série de ameaças de uniformidade (semelhança entre espaços), extensão (generalização do urbano) e de implosão (guetos). O seu crescimento, associado ao aumento de circulação, da comunicação e do consumo, implica cada vez mais a construção de não-lugares: auto-estradas, grandes supermercados, centros comerciais, aeroportos, assentes segundo Augé numa existência solitária com défice de relacionamento entre pares. Como que o Homem cada vez mais vive num mundo ilusório de imagens fictícias, que contaminam a vida social a ponto de adulterarem a realidade.

### **2.5.1. Lugares e não-lugares virtuais**

Augé, numa entrevista dada em 2011 ao jornal italiano *La Repubblica*, sobre a internet e as redes sociais opinava que o homem se encontra diante da oposição conflituosa entre mundo-cidade (a realidade da globalização das actividades económicas) e cidade-mundo (aquela que acolhe todas as diversidades do planeta e as suas contradições). Com efeito, as novas tecnologias podem derradeiramente alterar as relações entre as pessoas, fomentando as relações virtuais. Na sua opinião, é imperativo para não criar mitologias. No final tudo converge para as pessoas reais e não para as suas identidades virtuais.

Pierre Lévy<sup>15</sup> (2003) define os primeiros traços de virtualidade, em 1996, na sua existência inquestionável mas inerente à sua imaterialidade. Ou seja, existe mas não tem tradução em matéria. Para Lévy, o virtual é um espaço real, como se pode comprovar no uso que fazemos destas ferramentas no nosso quotidiano. Na filosofia medieval,

---

15. Filósofo francês especialista na cultura visual contemporânea, com especial enfoque na área da cibernética.

São Tomás de Aquino, iniciou a discussão, com a inserção do termo *virtualis*, que por sua vez é derivado de *virtus* – que significa força, ou potência. O virtual é assim definido, por Lévy, como o que existe em potência, e não em acto. O virtual aqui não se opõe ao real, mas ao actual; «virtualidade e actualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes» (Lévy, 2003, p. 15).

O uso de computadores, ligações em rede, internet e redes sociais deu ao Homem uma noção muito concreta do que é existir sem se materializar. Também trouxe a questão do existir e do ser na sua individualidade. Existo no espaço cibernético não sou nada lá. Contudo, neste espaço virtual ocorre grande parte do quotidiano social. Particularmente em determinadas áreas de actividade profissional. No sentido amplo, todos nos mexemos no espaço virtual de alguma forma.

Surge com Lévy o conceito de inteligência colectiva. Esta inteligência é em primeiro lugar o eu que se movimenta neste espaço virtual e, em segundo, o somatório de todos, o que através de uma ferramenta virtual potencia a criação de uma inteligência onde todos se inserem. Lévy aborda a história da inteligência colectiva relacionando-a com o ciberespaço.

Nesta abordagem de Lévy, relembramos que o Homem vive desde sempre num mundo abstracto. A conceptualização da sua existência faz-nos perceber isso. O que a virtualidade traz é a capacidade de manipulação dos significados que existem na mente. Os pensamentos existem desde o princípio da Humanidade — vide entrevista de Pierre Lévy às *Fronteiras do Pensamento*, em 2013: “Virtual é o significado da linguagem, nasce juntamente com a humanidade. Virtual é o mundo abstracto da mente, o mundo das interpretações”. (P. Lévy, comunicação pessoal, 28 Maio 2013).

Nesta realidade constroem-se/emergem, diante de um processo adiantado de virtualização, lugares sem território, ou seja, independentes de um espaço físico. São lugares reais que agregam significados partilhados mas virtuais, pois os que o habitam não o fazem num mesmo espaço físico.

A internet é claramente o melhor e maior exemplo desta configuração espacial de lugar virtual. Ocupa ao mesmo tempo um espaço que não é espaço nenhum onde habitamos sem pertencermos ao mesmo lugar, onde sociabilizamos, formamos novas comunidades e novos lugares: lugares virtuais.

No entanto, a interacção social na internet não é unívoca e não segue um padrão, dando lugar a não-lugares virtuais caracterizados pela sua indiferença face ao indivíduo, onde não se partilham identidades (e.g. comércio *online* ou sites de visita passageira).

Uma sociedade de informação cada vez mais acelerada, com complexos e múltiplos sistemas de interligação e relacionamento social, leva a uma redefinição do tempo

e do espaço, favorecendo o aparecimento de cada vez mais não-lugares e de lugares virtuais, todos eles existindo em simultâneo. Surge como uma nova linguagem, que pode ser considerada distorcida e questionável: «O mundo da sobremodernidade não tem as medidas exactas daquele em que cremos viver, porque vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço.» (Augé, 2012, p. 36).

Permite-se questionar sobre até que ponto conhecemos realmente um lugar. Os lugares são feitos e sentidos por cada um à sua medida e capacidade de sentir e olhar o espaço, de ver com o coração.

### 2.5.2. Dos lugares aos não-lugares — leitura artística

«Acrescentamos que, evidentemente, se passa com o não-lugar a mesma coisa que com o lugar: nunca existem sob uma forma pura» (Augé, 2012, p. 70). Podemos considerar que existe uma linha ténue entre ambos os conceitos de lugar e não-lugar, possibilitando a transição entre ambos aquando da abordagem “correcta”.

Baseada nas questões de narração e mobilidade, a autora Marie Fraser<sup>16</sup> levanta a questão do que acontece quando as práticas artísticas investem ou transformam a noção de lugar em não-lugar, numa exposição na Revista *Poiésis* em Julho de 2010: «A caminhada transforma a relação da arte com o lugar, expande-o e abre os seus território, desestabiliza-os e inventa outras realidades que, por si só, já se apresentam móveis e instáveis.» (Fraser, 2010, p. 231). Como fundamento para esta análise, Fraser apoia-se em Michel de Certeau, que considera a caminhada uma acção fundamental para a criação de uma nova leitura, de uma nova abordagem da cidade. Sob um olhar curioso e em busca de renovação, a autora confronta o mundo real da deambulação e insignificância, que muitas vezes lhe é incutida com um palco de descobertas constantes onde o espaço urbano é visto como um conjunto de tintas, cuja pintura cabe a cada um de nós criar. «Trata-se de interagir na proximidade e de fazer emergir certas singularidades, para dar da cidade uma visão [...], trabalhá-la a nível da mobilidade que proporciona» (Fraser, 2010, p. 230).

---

16. Historiadora de arte e curadora independente; aborda as noções de espaço públicos e privados, identidade, memória, comunidade e democracia. É professora no Departamento de História de Arte da Université du Québec à Montréal e directora do Musée d'Art Contemporain de Montréal.

## 2.6. COMUNICAÇÃO VISUAL — (RE)VISÃO E (RE)APRENDIZAGEM

A leitura de um conjunto de características permite-nos identificar o elemento em causa, considerar a possibilidade de podermos recorrer à arte como meio identitário de algo que necessita de uma identidade — neste caso, de não-lugares.

A época em que nos encontramos reflecte uma sociedade que responde, predominantemente, a estímulos visuais. Praticamente tudo o que observamos estabelece uma ligação de comunicação com cada indivíduo usando a cor, o movimento e a forma como intermediários. Assim, a criação de novas identidades através da arte propõe-nos o desenvolvimento de identidades que quebrem juízos de valor já estabelecidos, questionem a sua interpretação, permitam a concepção de diversos poderes identitários e estimulem a criação permanente de atributos, características e valores num processo infinito de observação, vivência, experiência e concretização. Uma multiplicidade de sentidos, numa constante (re)visão do *olhar*.

«*To appreciate the art of a particular period we should try to recapture the 'way of seeing' which artists of the period implicitly assumed their public would bring to their work.*» (Gell, 1998, p. 2). Alfred Gell<sup>17</sup> (1998), apresenta teóricos da arte que defendem que a “leitura” da mesma se encontra intrinsecamente relacionada com a época à qual pertence. Para a compreensão verdadeira de uma obra, cabe a cada indivíduo contextualizar-se no período histórico da obra e tentar compreender a *forma de ver* característica da sociedade da época.

A visão de Gell (1998) de antropologia define-se em relações sociais entre participantes e os diferentes sistemas de acção presentes numa sociedade. Conclui que a antropologia da arte apresenta a mesma abordagem perante uma obra — adaptação da *forma de ver* — mas de uma perspectiva cultural ao invés de histórica. Esta perspectiva cultural analisa os objectos de arte não em termos formais ou estéticos, nem como sinais, símbolos ou códigos visuais, mas como sistemas de acção. Isto é, com a intenção de mudar o mundo e não de incutir simbolismos no mesmo. O antropólogo “humaniza” os objectos, equiparando-os a pessoas e tornando-os, mais especificamente, agentes. Como base para esta argumentação, Alfred Gell remete como os observadores reagem às obras de arte — como se de seres vivos se tratassem. Com cada leitura, inicia-se um processo de relacionamento pessoal através dos sentimentos e reacções que as obras provocam nas pessoas que as observam — curiosidade, receio, paixão, inveja, e tantos mais. Estes sentimentos ou reacções são passíveis de exercer influências sobre a vida

---

17. Antropólogo britânico cujo trabalho se centrou no estudo da arte, linguagem, simbolismo e rituais.

de quem os demonstrou.

Torna-se possível — através das ideias apresentadas por Alfred Gell (1998), de alargar o conceito de agência, de transformar arte em agente, de inculcar certas características humanas em objectos — considerar que um espaço, apesar de ausente de valores ou vontades próprias, está intimamente relacionado com quem o criou e permitiu que desenvolvesse e provocasse as influências previamente mencionadas. Deste modo, o espaço — que pode ser visto como agente secundário, segundo Gell (1998) — interfere na identidade colectiva e individual ao participar na vida regular do sujeito — agente primário. Poderá, então, um espaço adquirir uma identidade própria no enquadramento social em que se encontra através, neste caso, da arte?

Para uma melhor percepção do desenvolvimento e objectivo deste projecto, iremos contextualizar a origem da arte como poder identitário e abordar a noção de comunicação visual.

Sónia Nogueira (2014), ressalva a importância da comunicação visual e do símbolo como marca de identificação, fazendo referência a autores conceituados na área como Joan Costa<sup>18</sup>, Bruno Munari<sup>19</sup> e Donis Dondis<sup>20</sup>. Nogueira (2014) remete à época do mercantilismo que, como conjunto de práticas económicas e fomentador de riqueza e gerador de um crescente aglomerado de potências, tornou-se inevitável dar origem a uma imagem visual que distinguisse não só “empresas” mas também produtos. A revolução industrial suscitou, ainda, uma reformulação nas necessidades identitárias visuais, com a chegada da produção em série. Em suma, foi através da arte que a função de identificar identidades e origens foi cumprida.

O designer Joan Costa contextualiza (2008) o desenvolvimento da marca como identidade no período da Antiguidade com a moldagem como solução para distinguir formas, pesos e títulos. Mais tarde, na Idade Média, o destaque centra-se na arte heráldica, a arte de descrever os brasões de armas ou escudos, cujo processo destacava cores, fundo, figuras como meio de identificação. No decorrer da História, as marcas de identidade encontraram a sua estrutura, e elementos como as cores, forma e tipografia compunham os primeiros sistemas de identidade visual como os conhecemos presentemente.

Encontramo-nos diariamente perante diversas situações onde as decisões que to-

---

18. Designer, proveniente de Barcelona, e investigador na área da comunicação visual; fundador, em 1975, da CIAC — Centro de Investigación y Aplicaciones de la Comunicación — com um papel importante na implementação global de programas de identidade e imagem corporativa.

19. Designer, escultor e escritor italiano, contribuiu em variados campos das artes visuais com as suas obras literárias — *Design e Comunicazione Visiva*, de 1968 e *Artista e Designer*, de 1971.

20. Consultar p. 21.

mamos estão fortemente relacionadas com a comunicação visual existente à nossa volta. Aquando da escolha de um livro, observamos a capa e contracapa e folheamos as páginas, que comunicam connosco através da mancha de texto, tamanho da tipografia ou quantidade de imagens e cor; quando a dúvida entre dois detergentes em promoção se pode reger pelo rótulo mais ou menos apelativo; quando qualquer opção que tomemos é fruto da comunicação visual estabelecida por um produto, objecto ou obra. Uma comunicação provocadora, que gera sentimentos e influências inconscientes mas muito objectivas na vida de um sujeito e que, como tal, é considerado fundamental analisá-la.

«Praticamente tudo o que os nossos olhos vêem é comunicação visual» (Munari, 2014, p. 87). O designer Bruno Munari define o conceito de comunicação visual, pela primeira vez em 1968, como «tema que compreende todas as artes gráficas, todas as expressões gráficas» (Munari, 2014, p. 16). Neste seguimento, abrange os termos de *imagem* e *comunicação*, qualificando-os como essenciais para um melhor entendimento do que é a comunicação visual.

«Conhecer as imagens que nos rodeiam significa também alargar as possibilidades de contacto com a realidade; significa ver mais e perceber mais.», (Munari, 2014, pp. 19-20). Num universo extremamente rico em meios de comunicação e estratégias visuais, é essencial recordar que a comunicação deve ser feita de forma clara, para que o público-alvo em questão a consiga descodificar. Concretizada de forma simples e perceptível, enriquece a cultura visual individual e colectiva, fortalece e motiva futuras relações de comunicação entre matéria visual e receptor. «caso contrário não há comunicação visual mas confusão visual.», (Munari, 2014, p. 16).

Munari (2014) reforça que cada leitor cria a sua própria interpretação de uma mensagem visual, logo cabe a cada designer adaptar essa mesma mensagem de forma a que o leitor a percepcione na sua plenitude. A grande conquista do construtor da mensagem é que esta seja transmitida e compreendida, não só por quem já a conhece, mas principalmente para quem a estranha. O desafio está em alcançar novos receptores que, inevitavelmente, trarão e receberão novos valores e novas leituras à visão do artista, numa relação de cumplicidade entre ambas as partes. Uma comunicação visual respeitadora e motivadora do crescimento da máxima «Cada um vê aquilo que sabe» (Munari, 2014, p. 19).

Também Bruno Munari (2014) como Donis Dondis (2003) remetem para a evolução histórica da arte enquanto linguagem. O primeiro refere que a arte surge na Pré-História como imagens — linguagem visual — recorrendo ao conhecido provérbio do filósofo chinês Confúcio: «uma imagem vale mil palavras» (citado por Munari, 2014, p. 14). A segunda faz a observação, pela primeira vez em 1973, de que ao longo do tempo temos vindo a assistir ao aumento da importância visual em oposição ao verbal — que

passou a ser um complemento da primeira —, em grande parte, devido aos meios de comunicação modernos. Neste âmbito, de evolução da linguagem, a autora analisa que a mesma partiu de «imagens, avançou rumo aos pictogramas, [...] e chegou finalmente ao alfabeto» (Dondis, 2003, p. 14), mas que nos encontramos presentemente numa «reversão desse processo, que se volta mais uma vez para a imagem» (ibidem). O processamento de ícones tornou-se intuitivo e instantâneo, tornando mais ténue a linha que separa letra e ícone. Dondis (2003) faz a ponte entre a linguagem escrita e a iconografia, afirmando que os novos alfabetos iconográficos jamais substituirão a linguagem na sua totalidade, mas que ganham cada vez mais espaço no campo da comunicação. Todavia, a expressão visual carece de lógica e precisão — razões pelas quais a linguagem foi criada — dando origem a um leque infinito de interpretações e comunicações.

No seguimento deste pensamento, surge a distinção da visão como um sentido a ter em grande consideração em todos os pontos de vista que a arte pode apresentar — «Ver passou a significar compreender.» (Dondis, 2003, p. 13). Quando *vemos* damos origem a um conjunto de experiências e descobertas que podemos ou não reconhecer, que podemos já ter reparado mas nunca *visto* realmente. Por conseguinte, este processo no qual o indivíduo está inserido dá azo a consciencializações visuais novas causadas, por exemplo, por uma observação mais atenta, renovada ou simplesmente por ser novidade. Segundo Dondis, este método permite o melhor entendimento de algo, principalmente se nos for desconhecido, e exige, para tal, uma ampliação das capacidades de assimilação de mensagens visuais.

Quando exposto à definição de um objecto, o sujeito absorve mais facilmente essa mesma definição quando feita através de elementos visuais simples, em oposição a uma descrição verbal detalhada. De tal modo, a visualização desse objecto pode proporcionar, instantaneamente, a compreensão do mesmo. Implementa-se, assim, um ciclo de aprendizagem visual baseado na confiança naquilo que adquirimos com a nossa visão e gerimos com o nosso cérebro.

O quotidiano da sociedade moderna encontra-se inseparável da formulação constante de imagens, criadas na nossa mente, a partir das quais surge a oportunidade de concretização de soluções ou descobertas inesperadas.

«A visão envolve algo mais que o mero facto de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjectiva e à resposta de um objectivo funcional.» (Dondis, 2003, p. 13).

Toda a comunicação visual é constituída por elementos sem os quais não existiria. Elementos como cores, texturas, linhas ou pontos que determinam a experiência visual

à qual nos submetemos ou, mais correctamente, somos submetidos. Os significados que geramos e que concedem satisfação, intriga, questionamento ou realização, entre outros. Considerando a arte como «visão directa da realidade», tal como diz o filósofo Henri Bergson (citado por Dondis, 2003, p. 27), a forma como a comunicação moderna é exercida deve respeitar as noções básicas da expressão artística, como se de uma obra se tratasse. Deve ter em conta o receptor da mensagem e o meio sob o qual a mensagem é revelada. A magia no uso de ferramentas artísticas para a comunicação de algo encontra-se presente na *reaprendizagem* e *revisão* de olhares já formatados, o quebrar de conceitos e ideias pré-definidas que suscita novos saberes e satisfações pessoais tanto para o observador como para o artista.

«A arte é algo que podemos fazer sempre livre.», segundo o filósofo Herbert Marshall McLuhan (citado por Munari, 2014, p. 15), e todos os diferentes artistas que exploram essa liberdade «estão perfeitamente cientes de que as suas obras não marcarão a História da Arte, mas isso de nada lhes interessa. O prazer consiste no próprio acto de fazer.» (Munari, 2014, p. 16).

## 2.7. ESTUDOS DE CASO

Tomámos em evidência algumas expressões artísticas no âmbito do estudo de elementos gráficos do espaço urbano como perspectiva e geometria — linhas, pontos, simetrias — e do não-lugar que nas suas abordagens procuram ajustar o modo de interacção entre espaços e sujeito, numa transformação — directa ou indirecta — dos não-lugares em locais apercebidos e sentidos por quem os experienciasse.

### **Nuno Andrade**

Na obra em apreço, o estilo minimalista é reflectido pelo fotógrafo através da relação primorosa entre perspectiva, cor e contraste, dando origem ao conjunto fotográfico *Geometria Urbana*.

Nuno Andrade<sup>21</sup> não menciona o tema ou estudo do não-lugar no seu projecto mas o processo de criação pelo qual passou e a preocupação em absorver pequenos detalhes arquitectónicos, através de um olhar simples e descontraído, que permitiram que se tornasse numa das principais fontes de inspiração. Sem recorrer a técnicas ou efeitos de “distorção visual” aparentes, mantém as características estéticas dos espaços urbanos que registou, realçando as mesmas na sua forma mais pura.

Numa publicação de sua autoria no *P3*, secção integrante do *Jornal Público*, Nuno Andrade revela:

*«Quando pensei em iniciar esta série, saí à rua sem equipamento só para observar os pormenores em que normalmente não reparava. Comecei a ver uma série de padrões e estruturas que me levou a reflectir sobre a nossa relação com o ambiente urbano e a partir daí senti vontade de fotografar estes padrões [...] Quando estou a fotografar séries minimalistas estou sempre à procura de luz, linhas, sombras, geometria, tudo o que possa ajudar a compor a fotografia de uma forma harmoniosa e que transmita algum sentimento.»*, (Andrade, 2015).

O fotógrafo apresenta, no seu portfólio, inúmeras colecções dedicadas à fotografia sempre sob o ponto de vista harmonioso e pacífico que o identifica como, por exemplo, a colecção EBM: <https://www.behance.net/gallery/8367427/EBM>.

---

21. Nascido no Funchal, dedica-se profissionalmente à fotografia e ao vídeo.



Fig. 1 — Nuno Andrade, 2013.

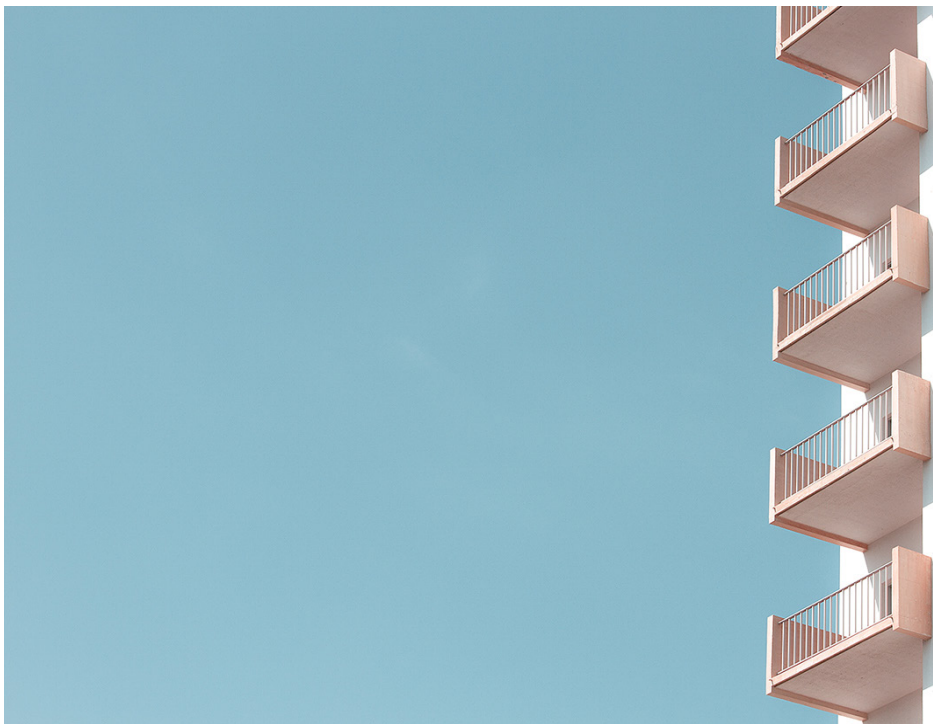


Fig. 2 — Nuno Andrade, 2013.



Fig. 3 — Nuno Andrade, 2013.



Fig. 4 — Nuno Andrade, 2013.



Fig. 5 — Nuno Andrade, 2013.

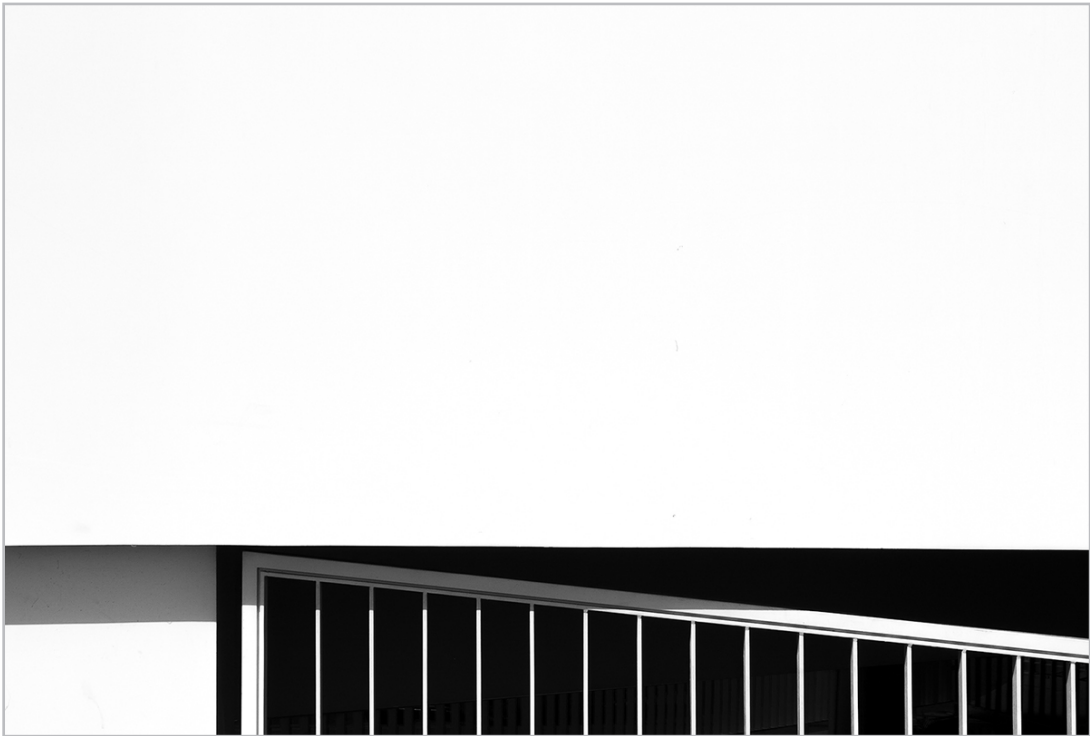


Fig. 6 — Nuno Andrade, 2013.

## Claudia Simonelli

*«The images of the non-places have an ambiguous quality where reality becomes abstract, the tangible becomes intangible. These are the places where every one of us, when using our own imagination, can see something completely personal and intimate.»* (Simonelli, 2015, p. 5).

O projecto fotográfico *Non Places — I Non Luoghi*, na língua materna da artista — revela um conjunto de imagens retiradas da realidade circundante e submetidas a um processo de re-elaboração das suas categorias interpretativas. Claudia Simonelli<sup>22</sup> desenvolve uma leitura própria dos elementos básicos do ambiente quotidiano, rica na análise dos elementos formais que os caracterizam. Através de 13 palavras-chave, cria composições desafiadoras da percepção visual de cada um: equilíbrio; ordem; configuração; cor; caos; espaço; reducionismo; harmonia; enigma; forma; luz; paradoxo; desenvolvimento. Este documentário fotográfico emerge na ambiguidade das formas, lugares, ambientes, que identificam as imagens na utopia de não-lugar, segundo o professor Siliano Simoncini<sup>23</sup>, que acompanhou o projecto e que refere, ainda, a sua opinião acerca do efeito causado pelo conjunto visual:

*«The final effect? Enigmatic, kaleidoscopic, hypnotic, decorative; surprising, stage-like, esoteric, magical, and above all, symbolic. The surprises will without a doubt engage the show's visitors because the solutions offered [...] provide the right dose of irony and become intriguing thanks to their respective titles.»*, (Simoncini, 2015, pp. 3–4).

---

22. Artista italiana com actividade nas áreas de belas-artes, fotografia, design gráfico e web design.

23. Professor italiano no Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA), de Florença. Opera no âmbito da arte enquanto actividade profissional; defensor das diversas formas de expressão da arte, desde a pintura à poesia.



Fig. 7 — *Soffioni*, Claudia Simonelli, 2014.

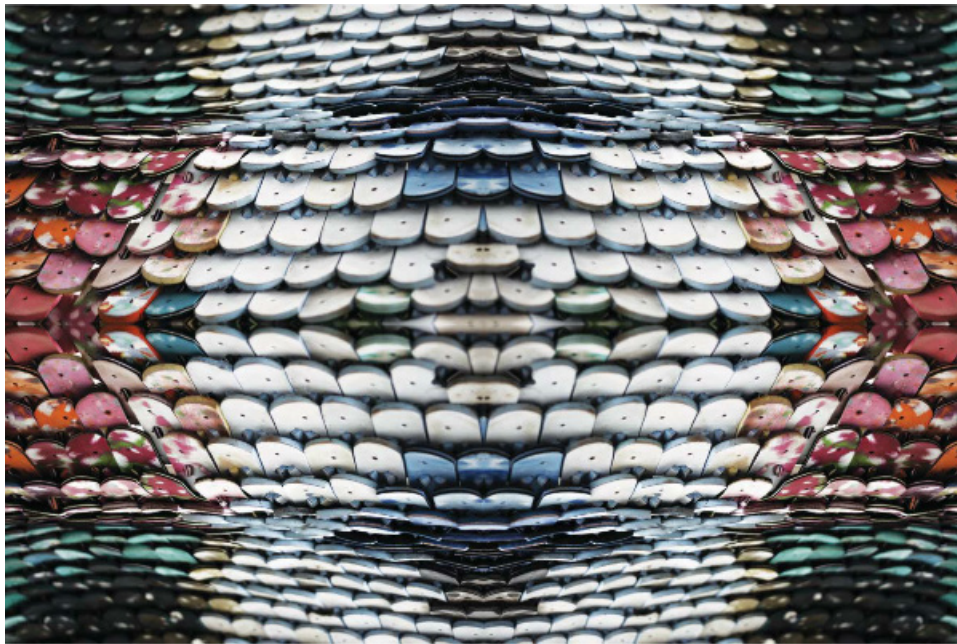


Fig. 8 — *Squame*, Claudia Simonelli, 2014.

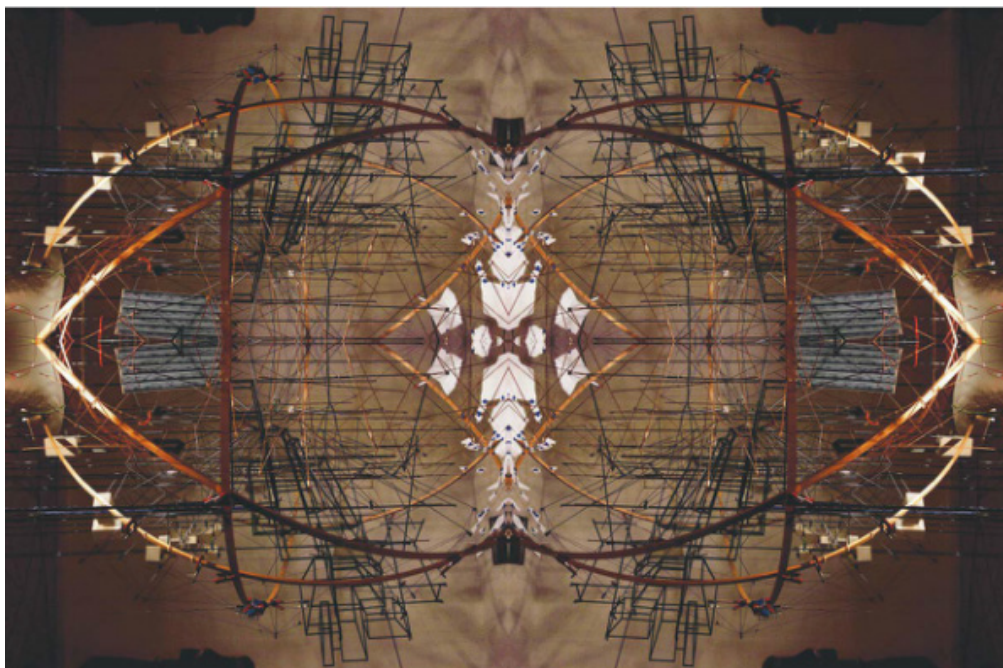


Fig. 9 — *Cosa*, Claudia Simonelli, 2014.

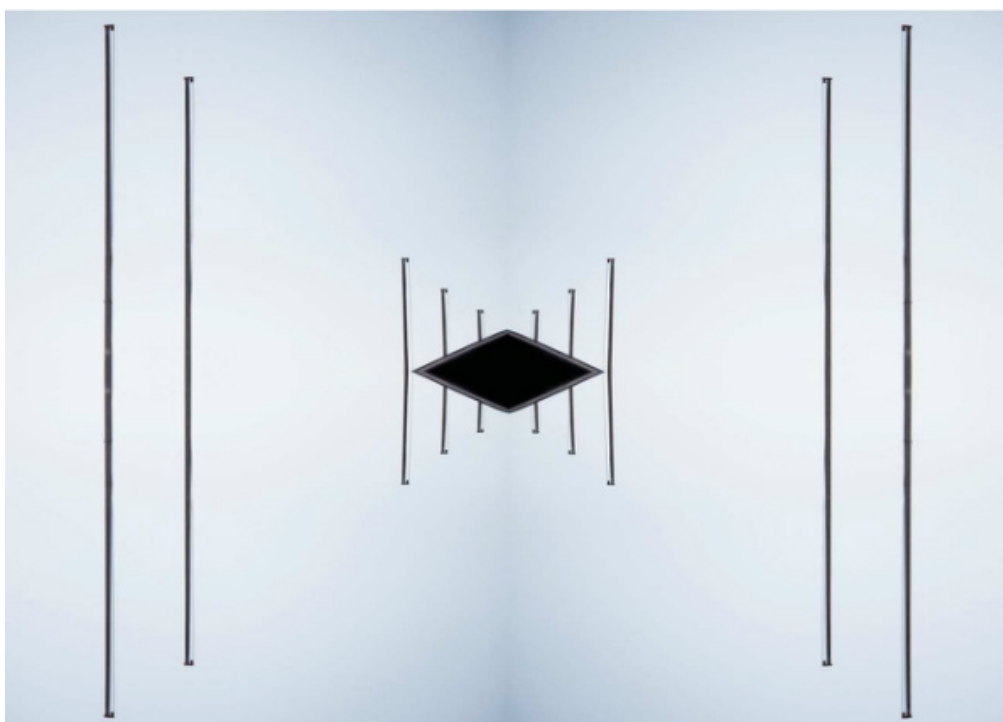


Fig. 10 — *Progressione Scalare*, Claudia Simonelli, 2014.



Fig. 11 — *Ricerca*, Claudia Simonelli, 2014.



Fig. 12 — *Panoramica*, Claudia Simonelli, 2014.

## Ori Gersht

Em 2010, na *Noga Gallery of Contemporary Art*, em Israel, Ori Gersht<sup>24</sup> apresenta a exposição *Places that were not*, na qual dá a conhecer dois conjuntos do seu trabalho: *Hide and Seek*, 2008, e *Evaders*, 2009.

*Hide and Seek* aborda questões de memória, história e identidade com imagens que ilustram espaços ou caminhos ambíguos de significado, colocados entre a realidade e a mitologia, «*suggestive of something that happened in the past, or might happen in the future.*» (Noga Gallery of Contemporary Art, 2010). Gersht recorre a fotografias de espaços que não se encontrassem referenciados nos mapas, possivelmente considerados não-lugares, numa tentativa de compreensão da dialéctica estabelecida entre lugares reais e lugares metafísicos. O seu objectivo era reposicionar estes não-lugares, afastando-os da sua realidade geográfica e temporal e colocando-os num espaço subjectivo, cujo único propósito seria retratar a ausência. De tal forma, nos seus panoramas de grandes dimensões, o fotógrafo dissolve a relação entre a paisagem e o seu reflexo reforçando a ideia referida.



Fig. 13 — *If not now then when 02*, Ori Gersht, 2008.

---

24. Fotógrafo israelita com percurso académico na *Royal College of Art*, Londres. Presentemente, é professor de fotografia na *University for the Creative Arts*, Kent, e o seu trabalho já foi exposto internacionalmente em espaços de renome, tais como, *Art Now* no *Tate Britain*, *Tel Aviv Museum of Art*, *The Photographers' Gallery*, *Yale Center for British Art* e *Black Box* no *Hirshhorn Museum Washington*.



Fig. 14 — *Swamp 01*, Ori Gresht, 2008.



Fig. 15 — *Swamp 02*, Ori Gresht, 2008.

## Pedro Medeiros

A publicação *Ausência: Paisagem Urbana e Social*, de Pedro Medeiros<sup>25</sup> (2007) tem como objectivo evidenciar o não-lugar e a sua característica de *ausência*, através da fotografia. O percurso entre os lugares apresenta, segundo o fotógrafo, uma vasta “panóplia” de espaços que não mostraram qualquer tipo de relevância para o sujeito, foram somente espaços de passagem, ausentes de significado ou propósito. Essa ausência captada torna-se preenchida de significado numa mudança drástica da sua essência, quando a exposição à fotografia permite que se torne imortal. Desta forma, Medeiros revela a ideia do supremo não-lugar — os *entre-lugares* — cuja existência é necessária à vida humana, visto que permitem o alcance dos “nossos” lugares.

Fruto deste trabalho, o antropólogo Ricardo Seiça Salgado (2013) desafia a construção de duas composições fotográficas. Uma dos quais, a individual, com o *habitat de significado* de cada indivíduo — lugares que caracterizem as suas vidas — num lado da moldura e o *habitat não-significativo* — lugares ausentes da vida do indivíduo, que foram evitados por alguma razão — no lado oposto. A segunda composição, desta vez social, reflecte os espaços renegados, deixados de parte — a *ilha de significado*. Mais uma vez, um reforço da ausência. Salgado pede, então, uma análise individual ou colectiva ao colocar um dos versos da composição individual — cabe ao sujeito escolher entre o *habitat* ou o *inhabitat de significado* — ao lado da *ilha de significado*.



Fig. 16 — Pedro Medeiros, 2007.



Fig. 17 — Pedro Medeiros, 2007.

---

25. Fotógrafo português com exposições em países como Portugal, Espanha, Inglaterra, Ucrânia e Grécia e diversas publicações no âmbito da relação entre sociedade e espaço urbano.

## Gill Arno e Daniel Newmann

É apresentado um estudo de caso não-visual como reforço da premissa condutora deste projecto: a possibilidade e multiplicidade de leituras identitárias de um não-lugar aquando da reformulação artística das suas formas de interpretação e percepção.

*«We chose musicians that have a vocabulary of textural, unusual sounds rather than traditional, expressive melodies, and in their listening and reacting, we ask them to remember that neither places nor non-places ever exist in pure form. One can have characteristics of both and can change into the other.»*, (Neumann & Arno, 2012, p. 1)

A partir de gravações sonoras captadas por fonógrafos em vários países e organizadas no tempo e no espaço, Gill Arno<sup>26</sup> e Daniel Neumann<sup>27</sup> remetem ao conceito de Marc Augé (2012) de sobremodernidade e traduzem-no num conjunto de expressões musicais portador de um sentimento de pertença e, simultaneamente, de solidão — máxima da análise de sobremodernidade de Augé. Para tal, recorrem a grupos de artistas musicais que, juntamente com as referidas gravações, incutem ao público o papel de viajantes no caminho de direcções infinitas, sob a noção contraditória de que estão sempre e nunca estão em casa.

A instalação centra-se na improvisação, por parte dos músicos, através de um conjunto de variáveis e linhas guias motivadoras da liberdade de composição característica da *performance* musical apresentada.

Durante 60 minutos, cada artista cria a sua própria pauta, ao longo de sete Fases de Audição diferentes, na construção de um diálogo individual e colectivo como resposta aos estímulos sonoros do ambiente onde se encontra. A sua autonomia começa logo desde a abertura do concerto, onde parte da iniciativa de cada músico dar início à actuação. Quanto às transições entre fases, estas ficam também a cargo do artista musical e permitem a sua total mobilização dentro do espaço da instalação sempre que o mesmo sentir a necessidade de o fazer.

Cada Fase de Audição surge da escolha de um elemento que define a percepção auditiva activa em conjunto com um dos sons influenciadores na instalação. Os primeiros definem-se em audições causais, cujo enfoque num som específico possibilita reu-

---

26. Artista sonoro, nascido em Itália; participou na organização da plataforma AlulaTonSerien dedicada à arte sonora e à música; explora as noções de som, do seu comportamento e adaptação no espaço e os meios através dos quais é comunicado.

27. Artista natural da Alemanha; trabalha no campo da arte visual, artes performativas e som; estuda e desenvolve expressões complexas através de jogos de luz, som e os conceitos de memória, identidade, presença e tempo.

nir informação sobre a sua origem e causa; audições semânticas, com a interpretação de mensagens, sinais ou significados através de códigos ou linguagens específicas; e, finalmente, audições reduzidas, que analisam o som na sua essência sem preocupações quanto ao que o originou. As influências sonoras centram-se nas gravações, previamente mencionadas, reproduzidas na instalação; nos sons produzidos pelos outros músicos participantes; e por sons secundários derivantes da rua, do público e outras situações.

A cada novo dia, a composição desenvolvida no concerto principal — apresentada na noite anterior — era acrescentada à instalação. Este factor gerava uma constante renovação do ambiente sonoro da instalação. Era, então, desvendado diariamente um pouco mais da história dos não-lugares, sob o ponto de vista dos curadores Gill Arno e Daniel Neumann.

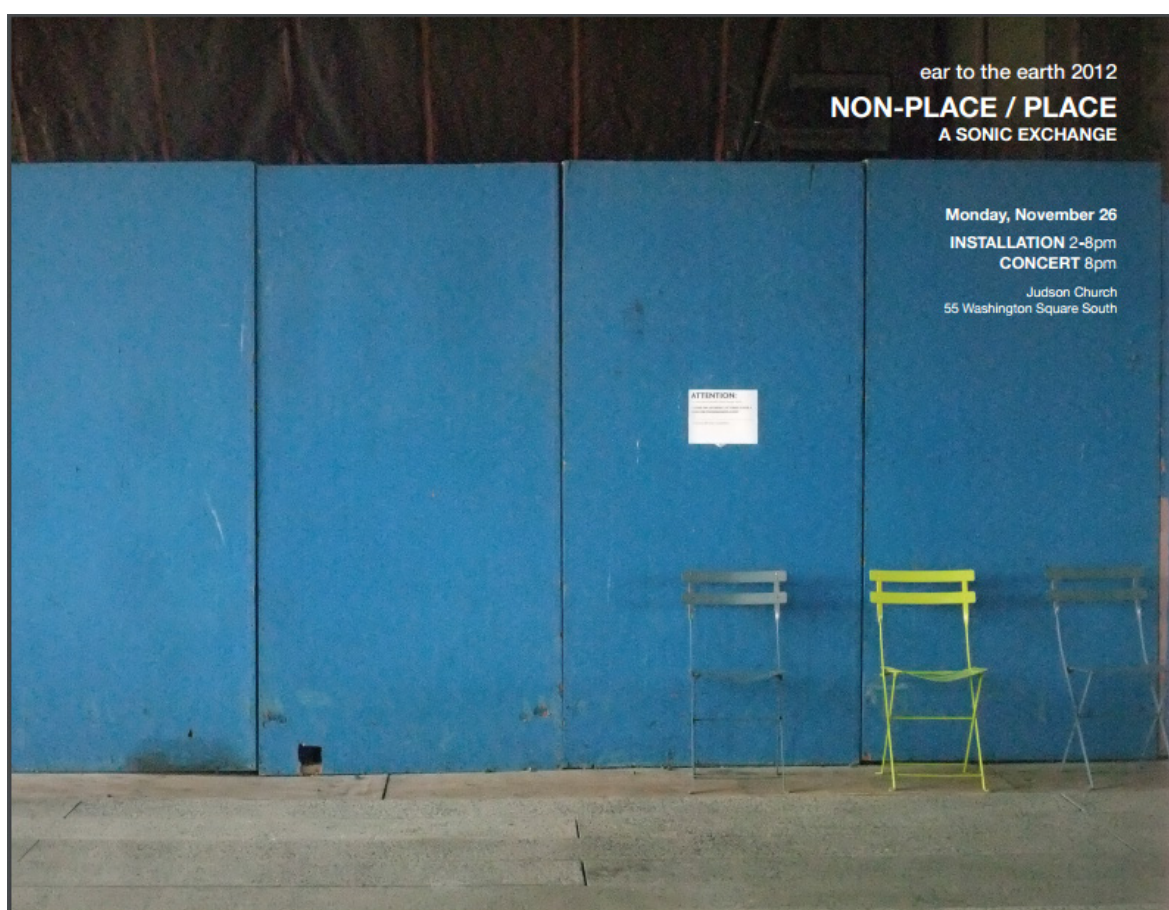


Fig. 18 — Capa do programa *Non-Place/Place: a sonic exchange*, Gill Arno e Daniel Neumann, 2012.

## Francis Alÿs

O trabalho do artista Francis Alÿs<sup>28</sup> ressalta, segundo Marie Fraser<sup>29</sup> «o carácter insólito de um espaço construído para fazer emergir outras percepções de tal modo a colocar à prova a nossa experiência e a nossa compreensão destes mesmos lugares.» (Fraser, 2010, p. 231).

Tudo começa com uma simples acção, quer realizada pelo próprio Alÿs quer por terceiros, que toma em evidência preocupações antropológicas e políticas, recorrendo à utilização singular de diferentes meios expressivos — pintura, desenho, fotografia, vídeo, entre outros. De tal forma, o artista reflecte uma maior diversidade e multiplicidade nos seus processos de intervenção.

Sempre no âmbito da exploração do espaço urbano, Alÿs centra-se na questão da mobilidade e da percepção que um indivíduo tem da realidade que o circunda no seu dia-a-dia. Mais concretamente, práticas sociais argumentadas e rebatidas pelo artista através de expressões metafóricas e parábolas dinâmicas, ricas em poesia e imaginação, com o objectivo de captar a atenção dos observadores para os mais variados problemas sociais e económicos que vivemos presentemente.

Mark Godfrey, curador do museu *Tate Modern*, descreve o trabalho de Francis Alÿs num artigo da revista *ARTnews*, de 2013: «*The poetic qualities of Alÿs's projects reside in their fantastical absurdity, their transience or incompleteness, their imaginative imagery, and most of all in their enigmatic openness to interpretation.*», (citado por MacAdam, 2013).

---

28. Artista belga cujo trabalho surge dos estudos da arte, arquitectura e prática social.

29. Consultar p. 45.



Fig. 19 — *The Leak*, Francis Alÿs, 2004

*The Leak*, de 1995, um dos trabalhos mais conhecidos de Alÿs, foi realizado em São Paulo e, novamente em 2004, na cidade de Jerusalém. A primeira consistiu num percurso a pé, com início numa galeria, atravessando a cidade e retornando ao local inicial, marcado por uma linha de tinta azul criada pela lata transportada pelo artista. A segunda intervenção desenrolou-se de igual forma com o desenho de uma linha, desta vez verde. Neste caso, percorreu a chamada *Green Line*<sup>30</sup> — ou *City Line*. Alÿs lembrou ao povo a sua história e, posteriormente, encorajou-os a reflectir nas suas acções. Um assunto político revelado sob um tom poético.

---

30. Linha criada por Moshe Dayan — militar e político israelita — em 1948, que determinava a fronteira entre Israel e os países vizinhos como o Egipto, Jordânia, Líbano e Síria, vindo a ser reformulada mais tarde, em 1967, com a ocupação de territórios “fora da linha” por parte de Israel.



Fig. 20 — *Paradox of Praxis I*, Francis Alÿs, 1997

Entre os seus projectos com mais impacto, encontramos *Paradox of Praxis I*, com lugar na Cidade do México no ano de 1997. O subtítulo desta peça, *Sometimes Doing Something Leads to Nothing*, reflecte por completo a acção de elevado esforço físico por parte de Francis Alÿs, ao empurrar um bloco de gelo pela cidade até que este derreta por completo. Com a duração de mais de nove horas, esta intervenção pretende comunicar uma mensagem de incentivo à população mexicana de lutar pela melhoria das suas condições de vida.

«*Sometimes making something leads to nothing, sometimes making nothing leads to something.*», tal como diz Alÿs (Guggenheim, 2002).

## Olaf Metzel

A “voz” do escultor Olaf Metzel<sup>31</sup> evidencia problemas sociais da actualidade — política, economia, artes, desporto — com o propósito de captar a atenção do público e fazê-lo reflectir acerca de determinadas questões sócio-culturais.

Com obras de arte que retratam a sociedade moderna, Metzel inspira-se em objectos do quotidiano e mensagens ou imagens transmitidas pelos *media*. No seguimento da noção do papel do escultor em criar imagens de três dimensões que demonstrem a sociedade e época em que se encontra, Olaf Metzel realça assuntos do presente através de peças intemporais na sua abordagem técnica. A mensagem que tenta transmitir, por vezes de forma bastante provocadora, de pequenos elementos, questões, assuntos que merecem a devida atenção, é simbolizada no uso de resíduos urbanos, facilmente desmontados ou vandalizados, concretizados em esculturas controversas e ambiciosas.

A arte de Olaf Metzel prima no equilíbrio entre o seu objectivo em captar e direccionar a atenção do público para factores que realmente necessitam de revisão, o material empregue nas suas obras e a forma como o mesmo é manipulado.



Fig. 21 — Vista da instalação, *Kunstverein*, 2013.

---

31. Escultor alemão, professor na *Akademie der Bildenden Künste München*, em Munique. Com participações em exposições nos cinco continentes durante a sua carreira.



Fig. 22 — *Deutsche Kiste*, Ori Gresht, 1997.



Fig. 23 — *Milieufragen*, Ori Gresht, 2007.



Fig. 24 — *b/w-L.A.* (vista frontal), Ori Gresht, 2014.



Fig. 25 — *b/w-L.A.* (vista posterior), Ori Gresht, 2014.

## Vania Heymann & Gal Muggia

A referência ao projecto *Up&Up* — música da banda *Coldplay*, presente no álbum *A Head Full of Dreams* — tornou-se fundamental neste trabalho assim que tomamos conhecimento do mesmo. Trata-se de um trabalho de grande impacto e riqueza visual que faz referência a diversas questões da sociedade actual.

Heymann<sup>32</sup> e Muggia<sup>33</sup> apresentam uma perspectiva surrealista na relação entre imagens que, na “realidade”, não faria sentido. Torna-se fundamental que o receptor esteja verdadeiramente atento à obra para ter a certeza do que viu, numa constante descoberta de novos elementos a cada visualização. Uma obra que reflecte por completo o movimento surrealista numa leitura livre, sem quaisquer barreiras à imaginação. A possibilidade de caracterizar algo de infinitas formas, tantas quanto as que o nosso inconsciente permitir.

«A general reminder that the world is a very mixed up place and we're all closer to it than we think.» (Bather, 2016).

O videoclip encontra-se disponível no canal oficial de YouTube da banda *Coldplay*, em: <https://www.youtube.com/watch?v=BPNTC7uZYrI>.



Fig. 26 — Fragmento do videoclip *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.

---

32. Realizador e artista nascido em Jerusalém, Israel. Foi nesta cidade que estudou comunicação visual na *Bezalel Academy of Arts and Design*. O seu trabalho é frequentemente conhecido pela combinação entre a captação da humanidade, através de um tom humorístico, profundo e bastante detalhado, e os contornos tradicionais no uso do *storytelling*. Um convite a experienciar a arte do filme de uma forma nova e imaginativa.

33. Director creativo israelita, cuja carreira de realização e edição de vídeos musicais se iniciou com bandas de renome de Israel.



Fig. 27 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.



Fig. 28 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.



Fig. 29 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.



Fig. 30 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.

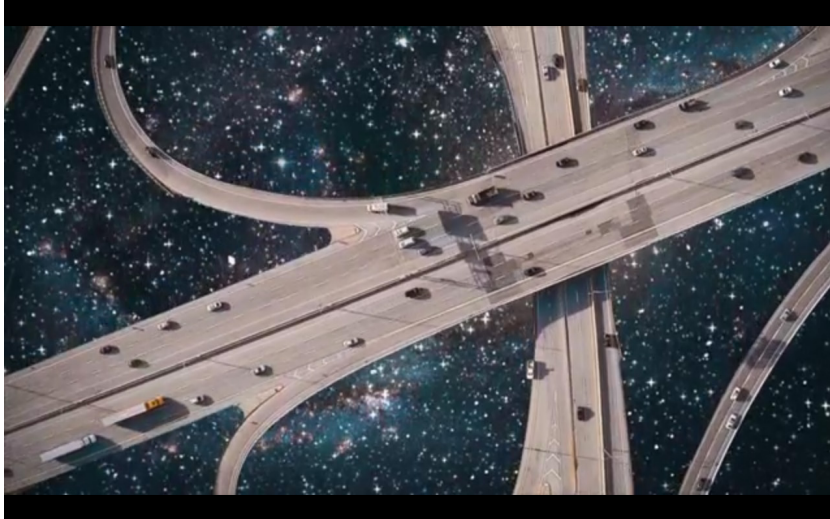


Fig. 31 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.



Fig. 32 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.



Fig. 33 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.



Fig. 34 — Fragmento do videoclipe *Up&Up*, Heymann & Muggia, 2016.



### **3. DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO**



O presente projecto atravessou uma investigação exploratória e um processo qualitativo a fim de alcançar os resultados que de seguida são apresentados.

Uma investigação exploratória caracteriza-se pela familiarização com um assunto ainda pouco estudado. Descobrir, observar, examinar, verificar. Não se limita à suposição de certas questões ou situações mas implica, também, uma avaliação que permita gerar conclusões acerca do tema/objecto em observação. É um método que permite a liberdade de formular hipóteses mas sempre fiel a uma pesquisa bibliográfica detalhada e concreta no decorrer de toda a exploração destas mesmas hipóteses.

O processo qualitativo reflecte o investigador como principal instrumento de recolha e análise de dados, que concentra a sua atenção no sentido e nos significados fruto da análise das várias etapas presentes no decorrer da investigação. Este processo é indutivo, através da construção, por parte do investigador, dos seus próprios conceitos, hipóteses e teorias, dos quais retira informação e resultados de forma directa e em primeira mão estabelecendo-se assim um envolvimento pessoal com o projecto. Existe uma preocupação maior com o desenvolvimento de todo o processo e não somente com os resultados que dele originam. «A investigação qualitativa assenta numa visão holística da realidade (ou problema) a investigar, sem a isolar do contexto 'natural' em que se desenvolve e procurando atingir a sua 'compreensão'.» (Amado, 2014, p. 41).

Neste seguimento, construiu-se uma investigação em torno dos não-lugares e da possibilidade de serem interpretados e/ou identificados através da arte, mais especificamente, da sua recriação visual por via da renovação da composição imagética que permite a sua percepção.



### 3.1. PROCESSO

Durante todo o percurso deste projecto, o olhar e leitura sobre o mundo e os não-lugares sofreu uma clara evolução. O que começou por ser um trabalho de pesquisa de conceitos e metodologias já estudadas tornou-se num sentir muito próprio. Uma evolução na abordagem enquanto artista, quer na parte pessoal quer técnica, conforme a influência que todos os não-lugares tiveram e têm em nós.

A necessidade de compreender e identificar os não-lugares, de explorar cada vez mais as infinitas mensagens que transmitem, cresceu ao longo de mais de um ano. Um trabalho visual com o único objectivo de aproximar os não-lugares a todos nós num diálogo universal, sujeito à interpretação de cada indivíduo, sem leituras erradas ou observações impróprias. Uma liberdade total de linguagem entre sujeito e espaço.

O primeiro passo no processo criativo deste projecto revela a fotografia e a sua essência de tempo — a ideia de algo efémero e/ou simultaneamente eterno: «Fotografia: arma de amor, de justiça e conhecimento, pelas sete partes do mundo, viajas, surpreendes, testemunhas a tormentosa vida do homem e a esperança de brotar das cinzas.», tal como diz Carlos Drummond de Andrade (cit. por Barros, 2003, p. 171). O recurso a esta arte justifica-se não só pela ambiguidade inerente mas também por ser uma forma estimulante de diálogo e percepção visual, de possibilitar a criação de uma ponte para o que determinada fotografia apresenta ou pode apresentar no momento em que a vemos. Existiu uma exploração propositada dos elementos visuais como perspectiva, luz, cor e forma na reconstrução da realidade como a conhecemos.

Esta reconstrução entra no projecto como factor principal para a sua concretização como meio de interpretação e comunicação, a fim de captar a atenção do observador e de o questionar, desafiar e plantar a vontade de rever, redescobrir, reaprender. De perceber a realidade circundante, sob um ponto de vista diferente do habitual. Inculcar uma *identidade* visual a um determinado espaço, deixando em aberto a possibilidade de um não-lugar carecer de um significado à altura do impacto que tem no nosso quotidiano e de dar a conhecer a relação pessoal, já existente mas raramente pressentida, que temos com o mesmo.

De seguida, em certas fotografias, com o recurso a programas especializados, alcançou-se a exposição de elementos banais e subvalorizados, que na sua simplicidade se demonstraram imprescindíveis, com obras visuais reprodutoras de múltiplos sentimentos sem limite.

As imagens escolhidas vão sendo cada vez mais complexas e ricas em traduções diversas, a fim de quebrar rotinas no cérebro do observador, de o surpreender cada vez que acha ter decifrado a leitura do conjunto de imagens que visualizou até ao momento.



### **3.2. RESULTADO FINAL**

## Horizonte

---

O ângulo da fotografia apresenta, neste caso, um enorme valor na sua leitura. O objectivo residiu no reforço da interacção do não-lugar com o seu observador, numa tentativa de que este se colocasse na posição da pessoa que captou a imagem,. Na parede que se encontra em primeiro plano, podemos observar a sua textura de tal forma que praticamente a sentimos. Uma manifestação que vai para além da bidimensionalidade da fotografia e envolve ainda mais o observador no espaço fotografado. Quer as linhas do chão, o banco ou as linhas do céu, permitem reflectir uma energia forte o suficiente para criar curiosidade junto das pessoas. Como se este não-lugar tivesse ou fosse mais para além daquilo que aqui nos diz.

Figura 35 — *Horizonte*, 2015.



## Saída

---

Existe, neste ponto de vista de captação deste não-lugar, a importância do destaque da cor e linhas. A forte dinâmica que a imagem demonstra, num desafio ao olhar do observador, é criada através da curva da parede de primeiro plano que nos conduz numa direção, nas paredes de segundo plano que intervêm e rementem para um novo caminho e, ainda, nas árvores e pilares da ponte que aparecem por último para rematar e estabelecer um último sentido. Os elementos visuais aqui presentes e a forma como começam a ser mais explorados permite a transformação da essência deste espaço. A paleta de cor possibilita que a imagem seja vista na sua totalidade de igual forma, sem dar primazia a algum elemento específico mas sim a todos.



## Salto

---

O ângulo através do qual a imagem foi realizada manifesta uma sensação de convite para percorrermos os diferentes caminhos que nos são apresentados, principalmente no espaço em causa — o parque de *skate*. Por meio das curvas e linhas do chão do parque e da direcção em que a ponte se encontra, a fotografia estabelece uma forte dinâmica como se esta direcionasse o observador no percurso que o seu olhar tomará. Numa paisagem maioritariamente cinzenta, a arte urbana aqui presente exerce um papel fundamental como uma intervenção do Homem no estabelecimento de uma relação de proximidade entre espaço e sujeito. Como primeira fotografia do projecto, são já manifestados os primeiros passos na absorção e exploração de alguns dos principais elementos visuais aqui trabalhados — perspectivas, linhas, curvas, cor.

Figura 37 — Salto, 2015.



## Tecto

---

A perspectiva e sobreposição de formas adquirem o papel principal na leitura da imagem. Todos os ângulos e linhas do banco e a sombra reflectida pelo mesmo têm como objectivo criar um forte impacto no observador. De tal forma que não exista a necessidade de explorar a restante fotografia do quão envolvidos estamos a desvendar a forma que aqui nos é apresentada em primeiro plano. O chão molhado permitiu a captação propositada do reflexo do banco numa primeira abordagem a noções de simetria e exploração e manipulação contínuas de um não-lugar — e dos seus elementos — a fim de deixar em aberto infinitas possibilidades acerca da sua forma e caracterização e o diálogo e leitura que estas possibilidades permitem. A textura e tinta do banco encontra-se focada e realçada numa tentativa de transmitir ao observador noções de intemporalidade e história — de que o banco já se encontra no parque há determinado tempo e diversas condições, experiências, episódios, levaram a que se apresentasse desgastado.

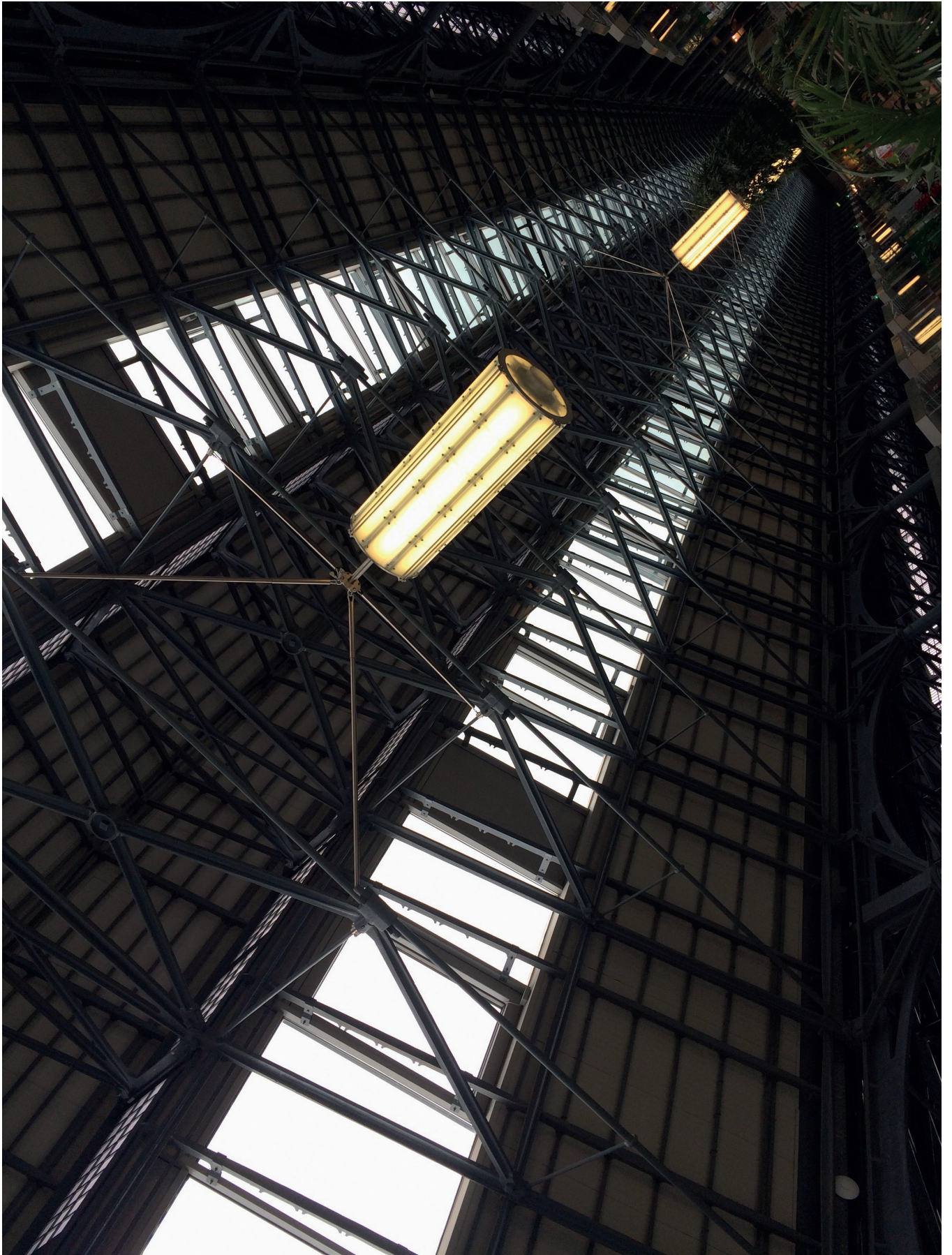
Figura 38 — *Tecto*, 2015.



## Flores

---

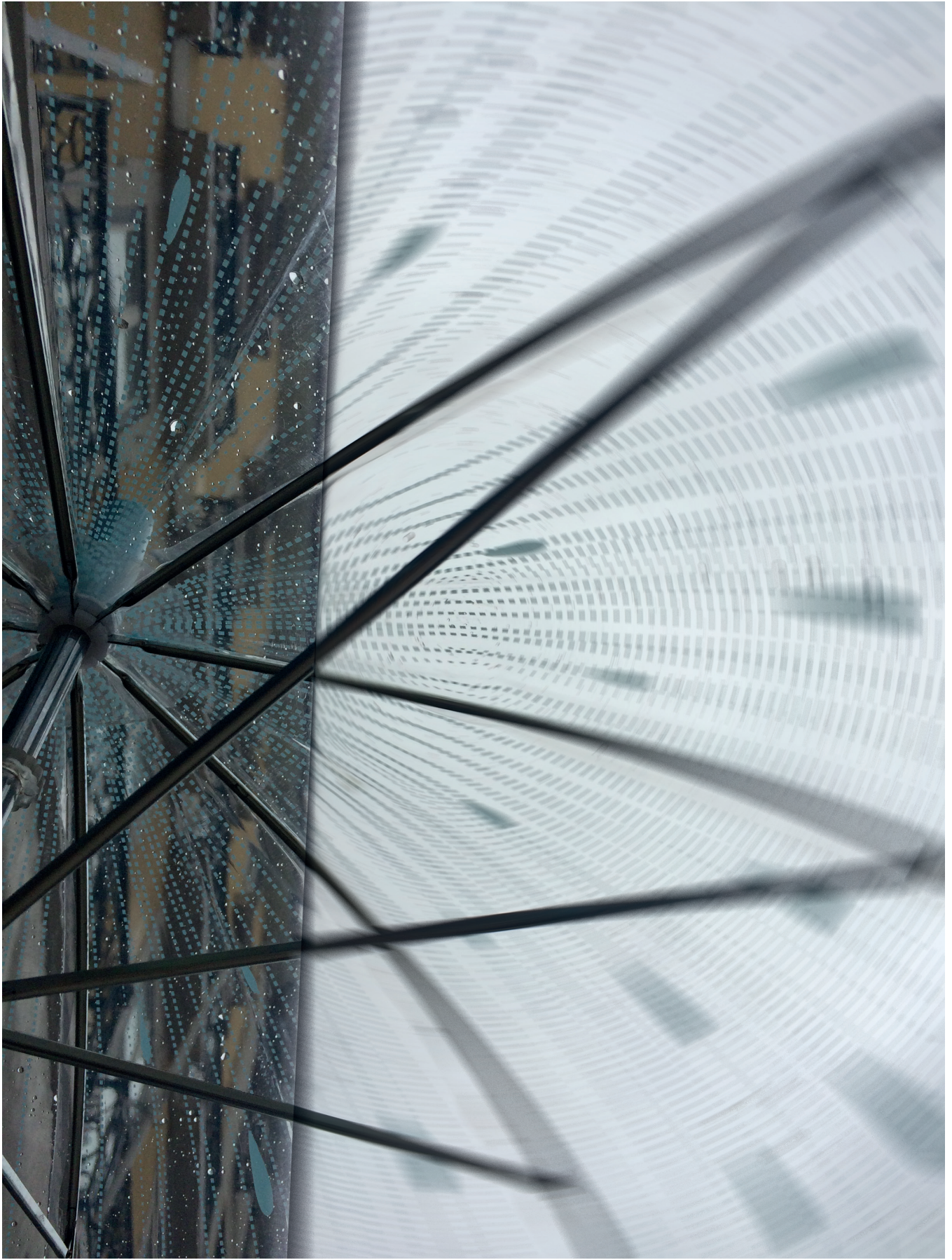
Introdução de um inversão vertical na presente reconstrução a fim de confundir quem a analisar. Linhas escuras em sintonia com um conjunto cromático inocente que entrega o papel principal aos candeeiros — focos de luz — mas não permite esclarecer completamente do que se trata e se a imagem se encontra ou não na sua posição “real”.



## Bolonha

---

Os elementos principais da fotografia não sofreram alterações substanciais permitindo que a captação dos mesmos contextualize a pessoa em causa. A cor do edifício e do céu foi tomada em atenção a fim de não roubar protagonismo aos aros do guarda-chuva que surgem como constituintes principais do efeito de movimento presente nesta fotografia. Este efeito é criado como um pequeno factor estimulante aquando da sua visualização por parte do “espectador”.



## Fuga

---

Linhas e contrastes acentuados onde a luz adquire papel principal na reconstrução desta imagem. Prisioneiro do espaço e do tempo, para lá das grades, tudo quanto o observador queira e permita tomar para si. A captação de um pormenor de um não-lugar que fica ao critério do observador relativamente à sua contextualização no espaço. A presença fortemente marcada pelo efeito luz/sombra possibilita o questionamento sobre a verdadeira forma deste não-lugar, no que pode existir para além do que aqui é apresentado, tanto no espaço interior como exterior. Um pequeno jogo com o nível de percepção do olhar e da mente de quem analisar as várias mensagens aqui implícitas.



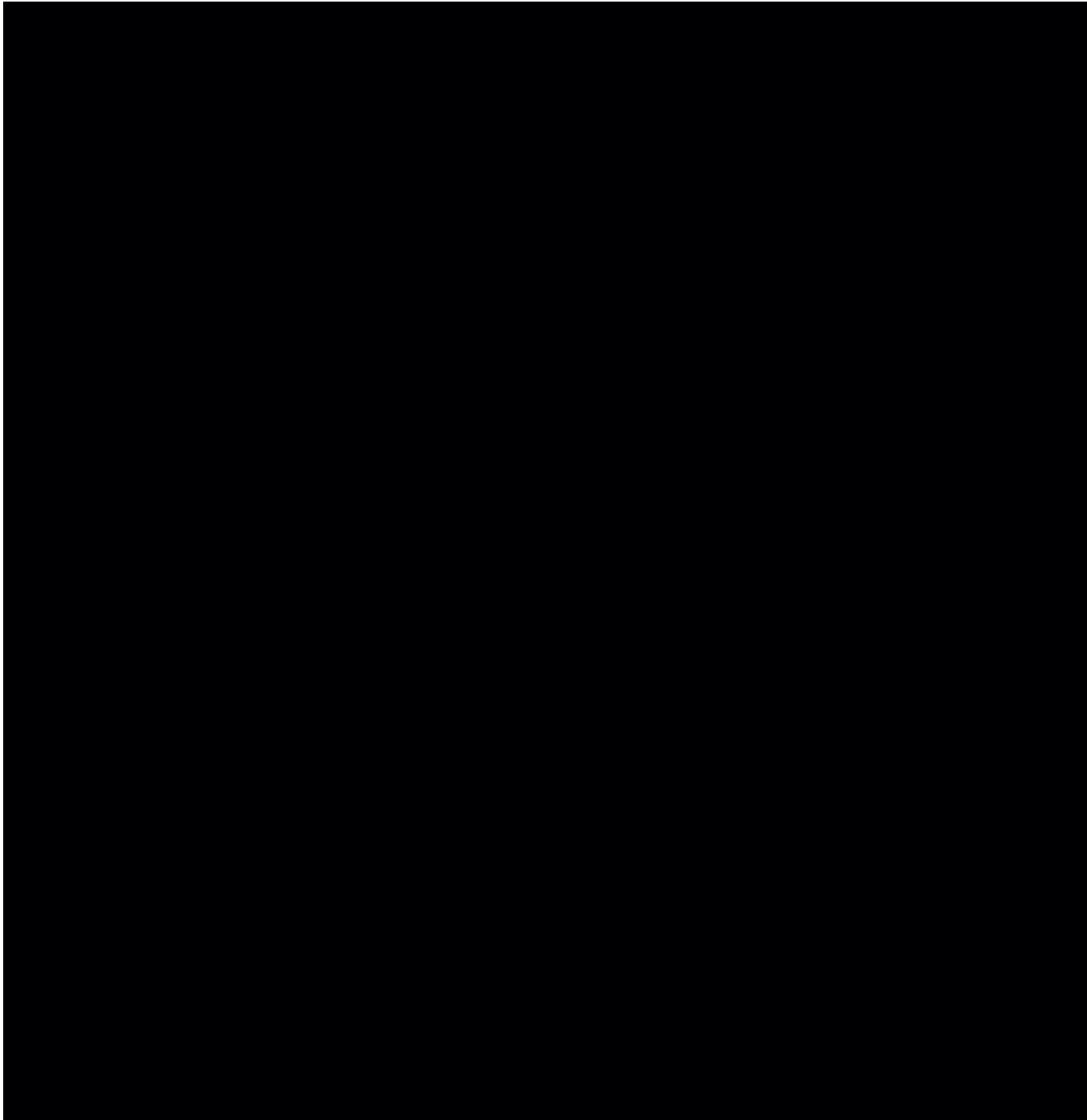
## Túnel

---

A chamada de atenção para a parte central da imagem tem como propósito guiar instantaneamente o olhar do observador para esse mesmo ponto. A perspectiva da qual a fotografia foi realizada permite que a mesma possa ser visualizada de qualquer ângulo, promovendo a interação com o sujeito que a observa. O corte drástico entre o túnel de cimento e as folhas e terra circundantes é apresentado de modo a criar questões acerca do jardim onde se encontravam. Se existiu intervenção por parte do artista, se se trata de uma colagem, do que é que realmente se passa nesta fotografia. Quanto maior o tempo de observação, maior o número de questões que surgem. Existiu, assim, o objectivo de divisão da imagem em duas partes claramente distintas. Opostas na cor — uma cinzenta e a outra, maioritadamente, verde — e na sua essência — intervenção do Homem em oposição à natureza — mas ambas fiéis a esses mesmos elementos que as diferenciam, demonstrando igual força e presença na fotografia que as expõe. Este equilíbrio foi captado para, mais uma vez, reforçar as questões técnicas e visuais da criação da imagem.

Figura 42 — *Túnel*, 2015.





Inverno

---

Figura 43 — *Inverno*, 2016.



Estabelece-se uma análise à essência de um não-lugar por meio do contraste entre a parte escura da incerteza e do desconhecido com a existência dos caminhos de ferro que asseguram um caminho contínuo estável e previsível. Um paralelismo à definição de não-lugar e ao cariz identitário que tentámos estabelecer neste projecto.

## Metro

---

Reconstrução simples baseada no destaque das linhas constituintes da grade da ponte em que se encontram. A imagem final sofreu uma inversão relativamente à original de modo a promover a sua diversidade de leitura — o observador poderá ter a noção de que se trata de uma imagem passível de interpretações seja qual for o local de onde é vista.

Figura 44 — *Metro*, 2016.



## Escadas

---

A seguinte imagem pede uma análise mais profunda. Num primeiro olhar, podemos considerar tratar-se de mais uma simetria induzida pelas tábuas de madeiras que cortam horizontalmente a imagem e as cores das realidades que se encontram em segundo plano. No entanto, numa revisão atenta é possível ter em consideração que estamos perante duas fotografias diferentes. O observador volta a ser desafiado pelo conjunto visual apresentado estabelecendo uma relação de intriga, inquietação e entusiasmo entre imagem e sujeito.

Figura 45 — *Escadas*, 2016.

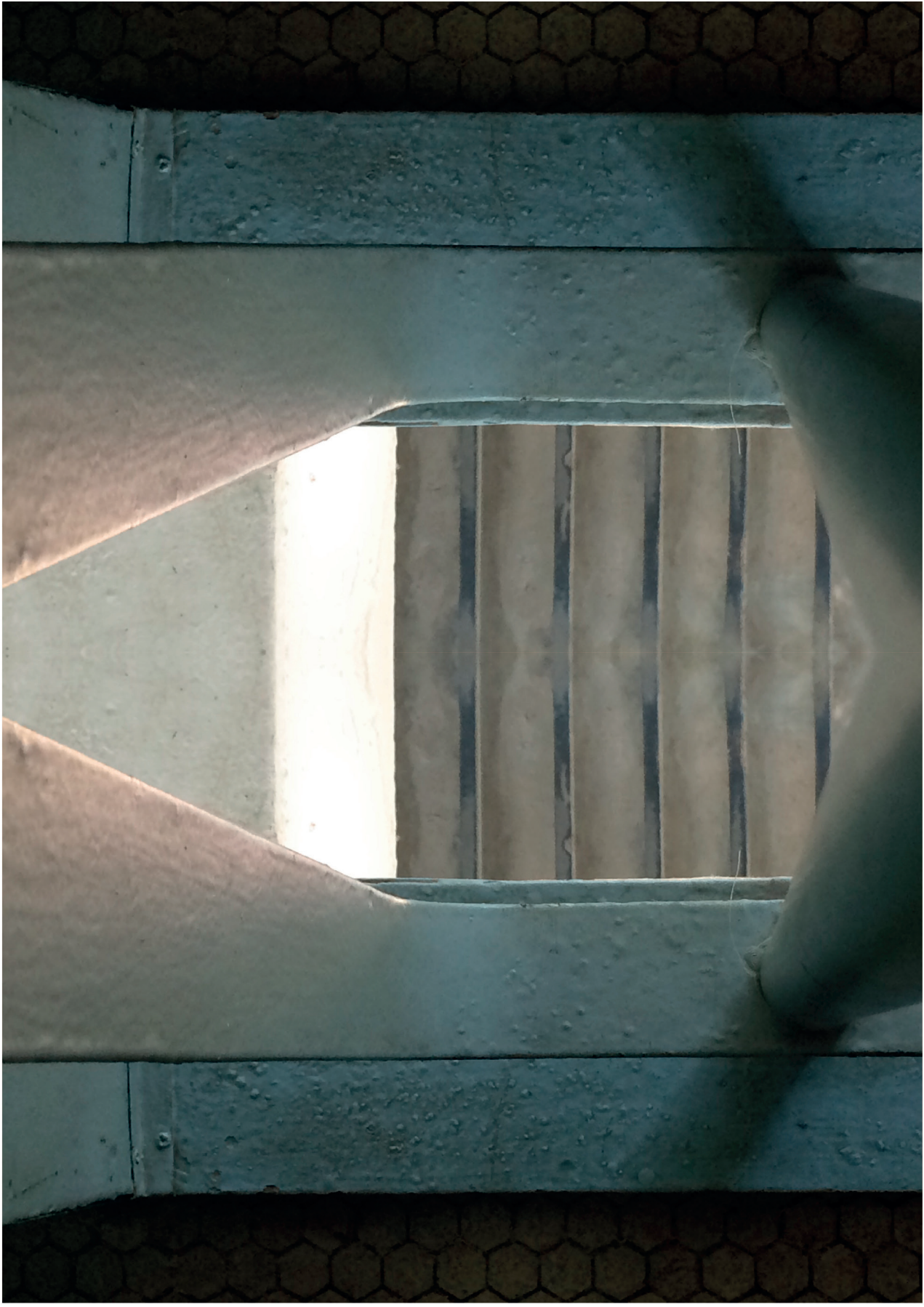


## Refúgio

---

Tons neutros e um conjunto de linhas simples numa reconstrução delicada sob o efeito simétrico que lhe é empregue. Efeito, este, incompleto aquando da sua leitura convencional — da esquerda para a direita — devido à rotação após aplicação da simetria. Os elementos visuais já abordados permitem uma mistura entre um sentimento de conforto, descanso — ou, até mesmo, fraqueza — e atributos subtilmente arrojadas e desafiadoras, já com o propósito de confrontar o observador com questões de identidade e caracterização de um determinado não-lugar e, possivelmente, a reformulação da “nossa” relação para com o mesmo.

Figura 46 — *Refúgio*, 2016.



## Corredor

---

Sem quaisquer abordagens após a sua captação, é através da máquina fotográfica que a seguinte imagem é transportada da sua realidade convencional para uma outra passível de ser considerada como ilusão óptica. Contrastes fortemente marcados entre luz/sombra, este resultado imagético seduz o observador e inicia uma relação viciante para com o mesmo. Uma noção de permanência no seu extremo, quer no momento em que é absorvida quer depois, quando o sujeito em causa já não se encontra perante a imagem mas certamente ainda se recorda dela.

Figura 47 — *Corredor*, 2016.



## Vazio

---

Fotografia sem qualquer manipulação ou reconstrução estética. A captação e contextualização deste fragmento de espaço torna-se suficiente para representar a força inerente a um não-lugar e os múltiplos caminhos que este nos permite percorrer, quer fisicamente quer psicologicamente. Os tons cinzentos e apagados permitem uma completa atenção nas linhas de luz condutoras do olhar e da mente do observador. A perspectiva da qual a fotografia foi realizada incute a este não-lugar uma dimensão maior, alimentando a noção de existir muito mais túnel para percorrer para além do que aqui é visto. Uma imagem ilimitada nas suas *dimensões reais*. O uso de uma perspectiva pouco convencional causará, possivelmente, uma certa curiosidade no sujeito receptor da sua linguagem simples e convidativa.

Figura 48 — Vazio, 2016.



## Raízes

---

Pretendeu-se uma noção de enraizamento com a inversão da fotografia original, a fim de demonstrar a importância de um não-lugar nas vivências do Homem. Todos os momentos e recordações surgem nalgum espaço e, muitas vezes, esse espaço é um não-lugar. Uma abordagem diferente, mais focada na mensagem que transmite do que na manipulação dos aspectos visuais e numa abordagem mais filosófica acerca do impacto que um não-lugar pode ou não ter. Para tal, retirou-se praticamente toda a cor da imagem. A introdução do efeito de nevoeiro na zona inferior da imagem demonstra continuidade na história deste não-lugar. O que quer que seja que lá acontecerá, a sua história ainda está para continuar. Este não-lugar irá pertencer, dar seguimento e originar muitos mais episódios na vida das pessoas que por lá passarem.

Figura 49 — *Raízes*, 2016.

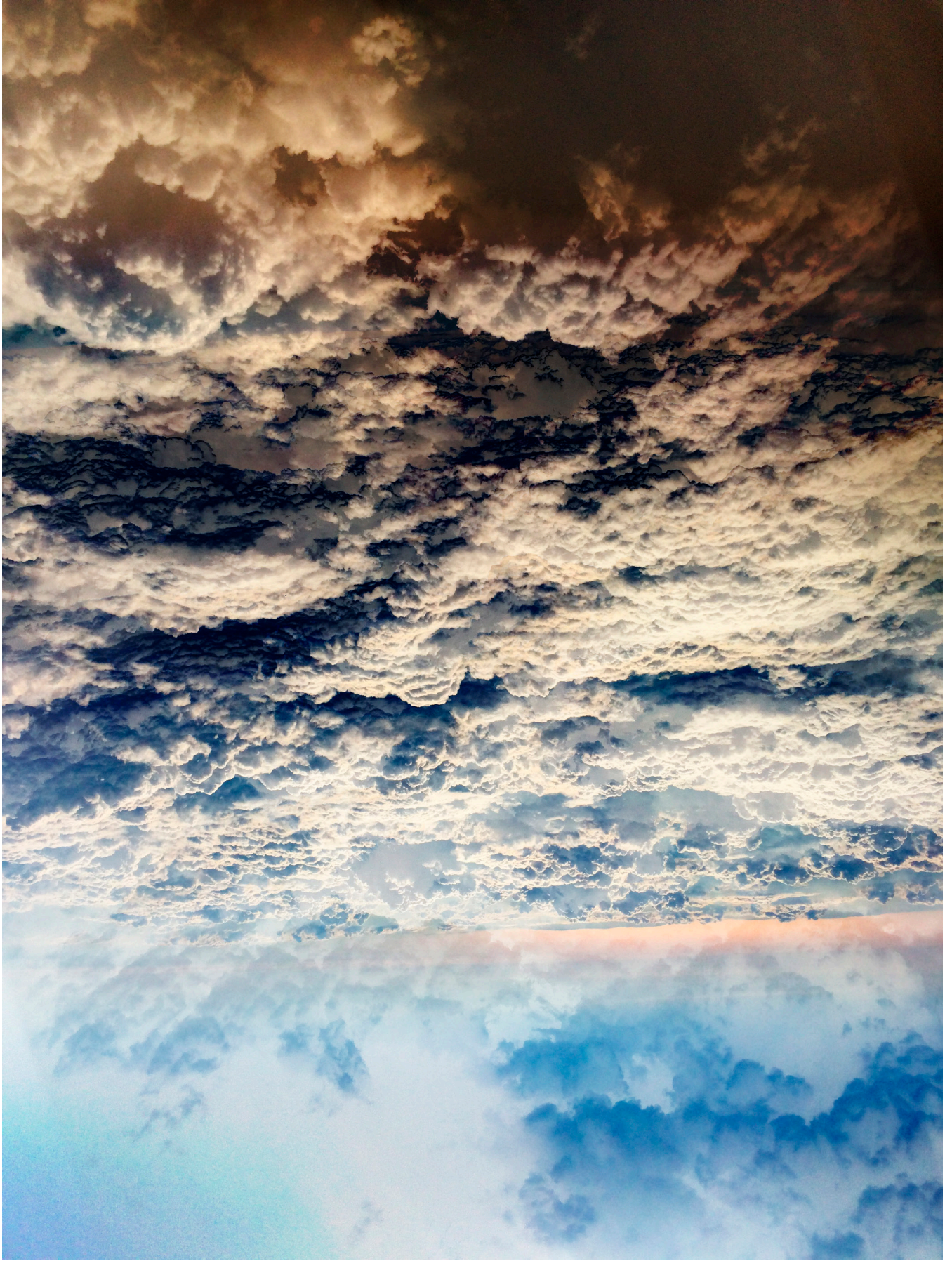


## *Espaço*

---

Uma manipulação que torna mais ténue a distinção entre o céu e as nuvens e o fumo de uma explosão. Conforme os tons azuis e brancos — representativos de algo puro, limpo, fresco — dão lugar a cores como azuis escuros e variações de vermelho-tijolo — passíveis de associação a algo tenebroso, enferrujado, sujo — o observador percorre um caminho de dois sentidos entre o pensamento de um não-lugar livre para existir na sua forma abstracta e um outro cuja existência está presa na rígida definição criada pela sociedade. É de ressaltar que a imagem foi trabalhada de modo a permitir o desenvolvimento de outras conclusões de acordo com o seu “leitor”, sempre sob a noção de conflito entre duas partes inversas em tudo mas pertencentes à mesma unidade. Torna-se, ainda, possível uma análise intrínseca por parte do observador acerca da sua realidade.

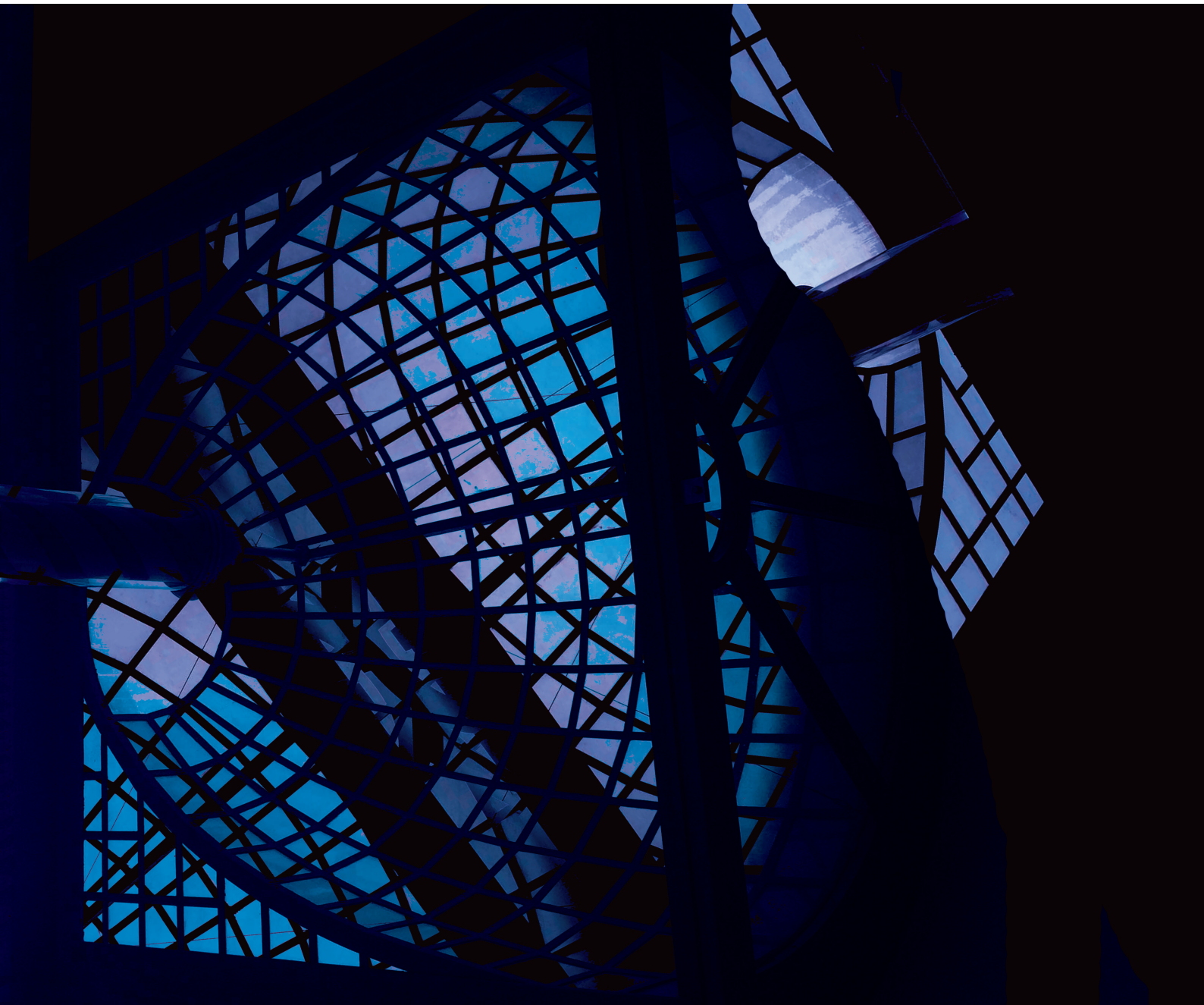
Figura 50 — *Espaço*, 2016.



## Solário

---

Através de uma desfiguração acentuada da fotografia original, pretende-se uma maior estimulação e exercício por parte do observador de forma a surpreendê-lo e, mais uma vez, retirá-lo da sua zona de conforto. Quando o observador pensa ter alcançado o conforto na descodificação das imagens anteriores, vê-se confrontado com um resultado imagético que não apresenta simetrias ou sobreposições lógicas. Ao invés, reflecte já uma certa liberdade na sua forma. A cor escura de fundo concentra todas as atenções na grelha e conjunto denso de linhas apresentado.

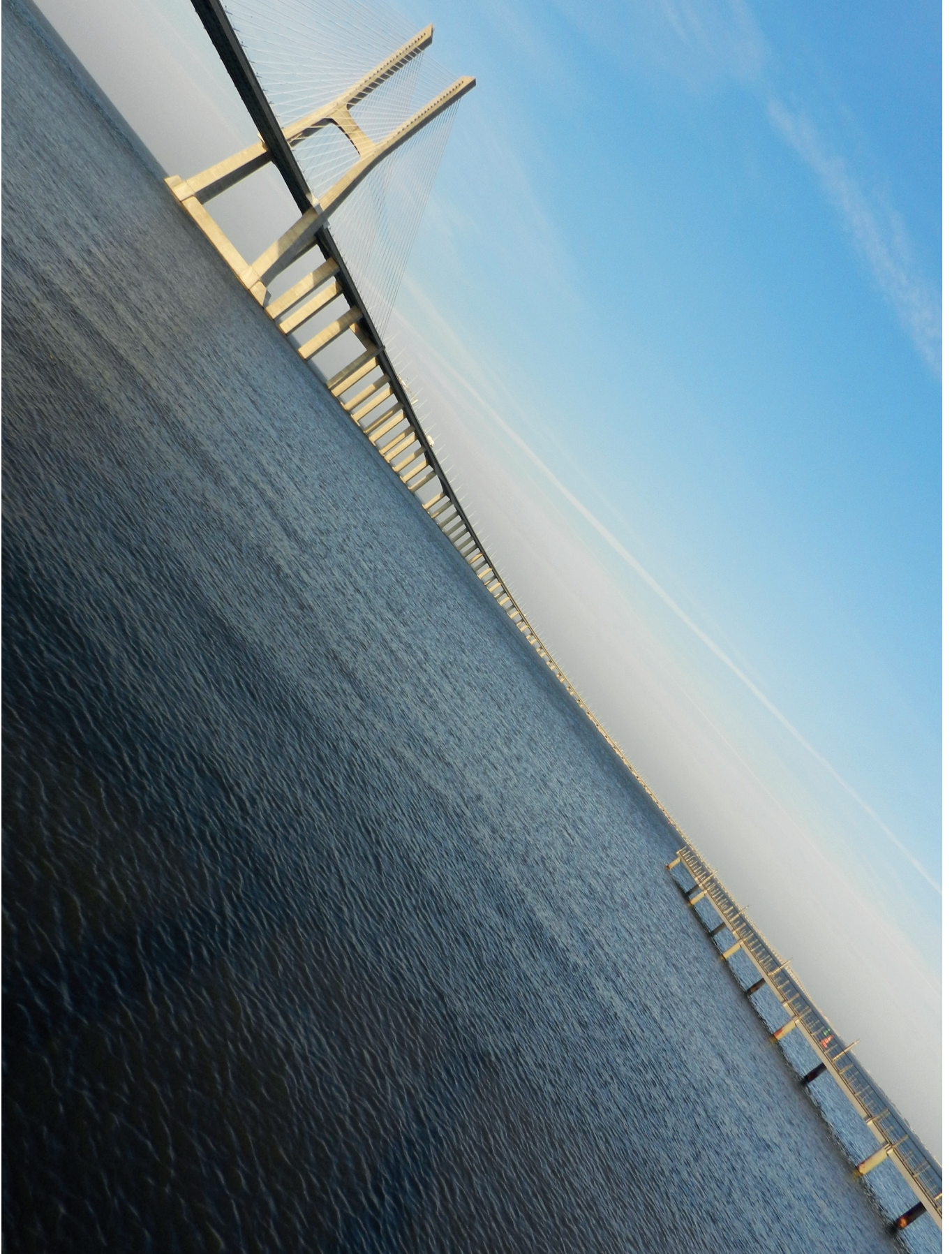


## Perspectiva

---

A oposição rio com céu, as linhas da ponte, a luz da água do rio e o dinamismo presentes nesta fotografia surgem com o simples objectivo de quebrar a barreira da essência — ou falta de — de um não-lugar e das noções de infinidade aquando da sua interpretação. Apresentar uma nova forma de ver e “ler” um determinado espaço através, por exemplo, de uma abordagem *less is more* que favorece a geometria das formas e linhas. Com uma separação drástica e um ângulo pouco usual, criam-se formas geométricas concretas e contrastantes, percepções claras de luz e sombra e linhas específicas com o único propósito de dar primazia à forte dinâmica criada pela junção de todos os elementos visuais referidos.

Figura 52 — *Perspectiva*, 2015.



## Viagem

---

O que primeiramente parece ser um simples reflexo, sob um olhar mais atento pode-se concluir que se trata de duas fotografias distintas. Esta conclusão é motivada pela exposição de céus e linhas bastante similares e pelo factor principal da fotografia — figura central — apresentar os mesmos tons. Como tal, as fotografias originais não foram submetidas a efeitos de reflexo mas sim unidas como complemento uma da outra. Uma reconstrução subtil promotora de pequenos códigos visuais e, consequentemente, da sua descodificação por parte do observador.



## Texas

---

A reconstrução da seguinte imagem baseou-se na ideia de oposição entre o que um não-lugar é à primeira vista e aquilo que pode ser de uma perspectiva imaginária, infinita, onde tudo é possível — viver qualquer episódio, gerar qualquer sentimento sem que os mesmos estejam obrigados a respeitar regras. Este não-lugar oferece total liberdade ao observador para viajar no tempo. Razão pela qual a fotografia foi realizada com pouca focagem, de modo a captar o movimento — elemento desencadeador da sensação de liberdade. As cores escolhidas para o reflexo da imagem original remetem ao sonho e ao imaginário, sendo completamente diferentes dos tons azuis e amarelos do amanhecer. Outro propósito da paleta de cor verde e rosa reside no facto de ser um conjunto pouco possível de realmente aparecer no céu, pelo que remeterá o observador para algo além do que conhecemos, para outro plano. As formas e cores dos edifícios, ponte e estrada carecem de características identitárias de algo conhecido e, como tal, não requerem grande atenção por parte de quem as vê, deixando a atenção centrada nas energias e sensações que a imagem transmite.

Figura 54 — *Texas*, 2016.



Lago

---

A percepção e o processamento dos detalhes visuais que constituem a imagem são o alvo desta reconstrução. Formas dificilmente percebidas e pouco definidas, pondo em causa se dizem respeito a algo concreto ou se se tratam de meras sombras. Conjunto de elementos desfocados a fim de confundir o observador e fazê-lo questionar os valores que tinha tomado para si como os *standard*. Raciocínios e lógicas automáticas do que para o Homem faz sentido são drasticamente corrompidos, perturbando e incentivando o cérebro à concepção de novos.

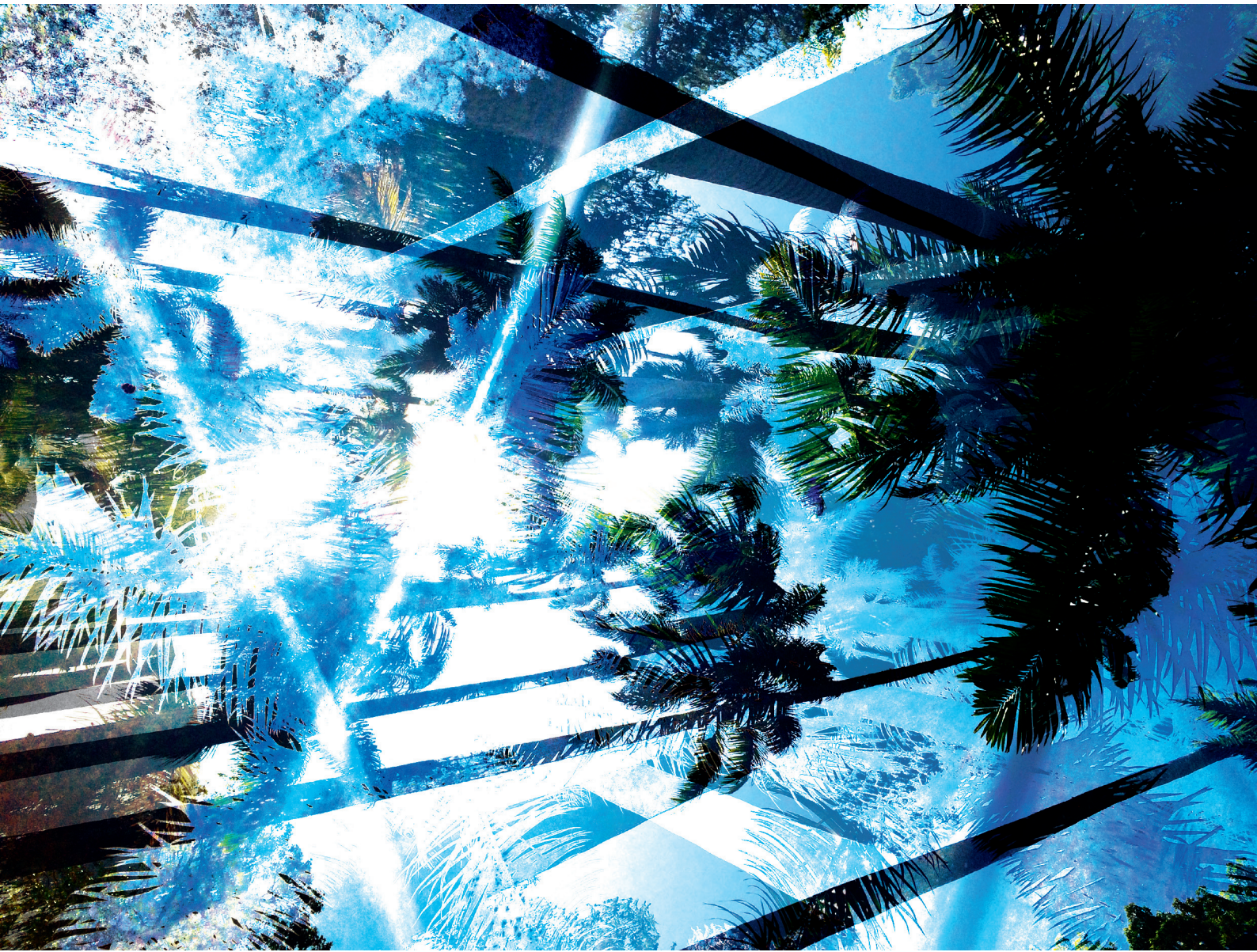
Figura 55 — *Lago*, 2016.



## Reflexos

---

Linhas sobrepostas de diferentes sentidos e altos contrastes de cor e luz produzem um resultado imagético de grande impacto. O objectivo desta forte componente visual reside em “prender” o observador nesta enorme rede de informação, provocar e instigar a complexa leitura da imagem perante a qual se encontra. O conjunto cromático aqui presente manteve-se de acordo com o original na procura do equilíbrio ou do refúgio do observador em algo que lhe é familiar e que faz sentido relativamente às figuras expostas.



## Constelação

---

O efeito de simetria e padrão explorados com o objectivo de questionamento sobre a imagem. Algo que nos é conhecido mas a ligação ao que realmente é já não se torna tão automática. É pedido ao observador uma análise mais aprofundada e, talvez, uma pequena saída da sua zona de conforto para estabelecer a sua própria leitura. Neste trabalho, as características e formas básicas e reconhecíveis do não-lugar são exploradas de forma a originar uma nova “identidade”. As folhas e ramos das árvores criam um padrão complexo induzindo, como já referido, o observador a um raciocínio com múltiplas soluções. Quanto às luzes, estas continuam facilmente percebidas como “compensação” ao exercício mental pedido, mantendo a pequena noção do não-lugar interpretado, como que um refúgio para o cérebro do observador.

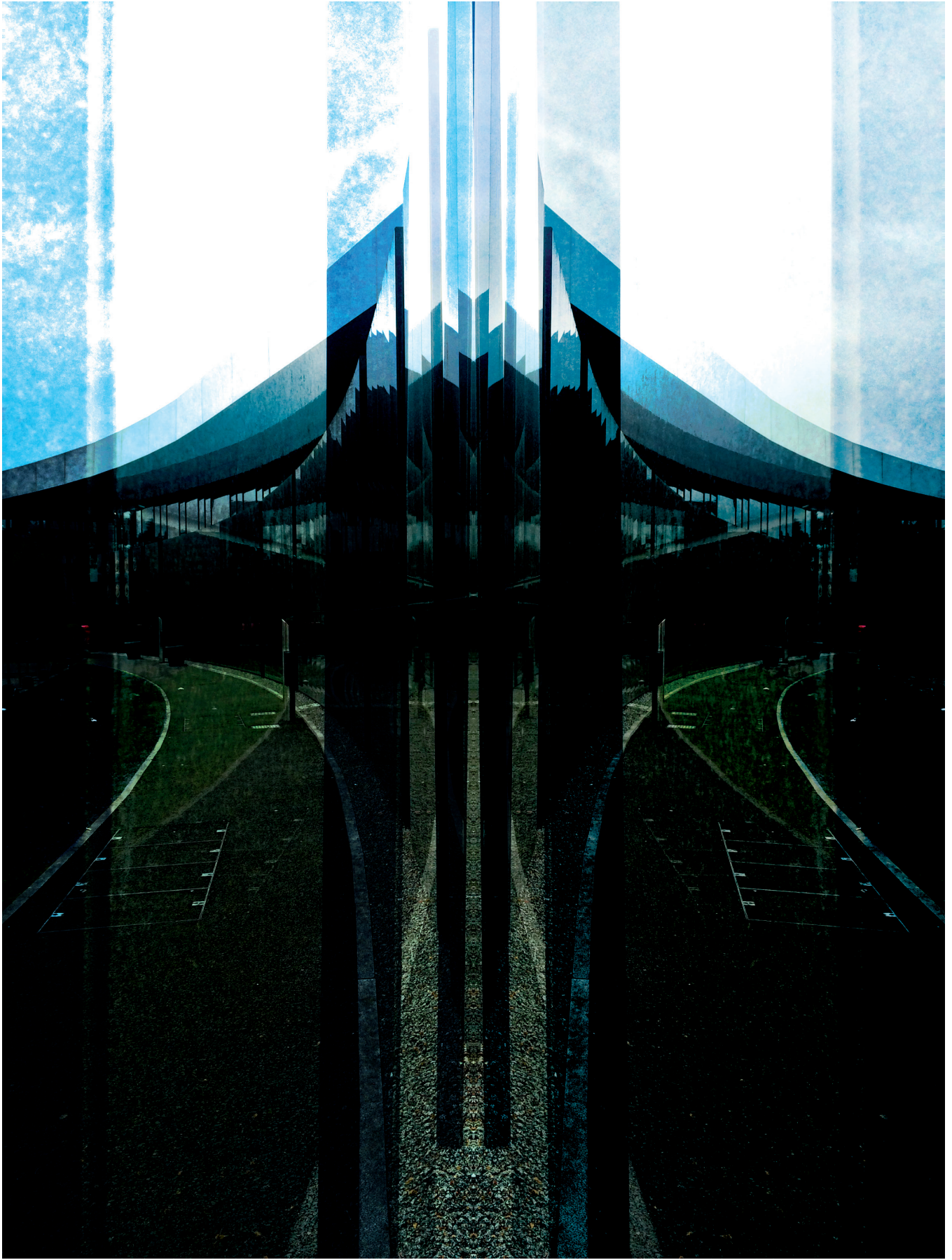
Figura 57 — *Constelação*, 2015.



## Brasília

---

Múltiplas linhas que se encontram e desencontram, diferentes efeitos de sobreposição e simetria e fortes contrastes de luz com o objectivo de proporcionar diferentes leituras na mesma observação. A possibilidade destas diferentes leituras são representadas através dos inúmeros planos apresentados verticalmente, dos diferentes sentidos e caminhos que a imagem oferece, de todos os cantos da imagem serem distintos dos seus reflexos — somente da esquerda para a direita e vice-versa, sob olhar atento. Podemos, ainda, considerar a existência de um espelho no eixo central desta reconstrução como reforço à multiplicidade de interpretações referida.



## Serralves

---

A seguinte reconstrução guia-se pela criação de uma nova realidade imagética através da luz. Uma interpretação ambígua que permite captar o não-lugar apresentado e a nova leitura proposta. As rotações e simetrias da imagem serviram o propósito de conduzir a atenção para o ponto central da imagem — por meio dos inúmeros ramos, arcos e linhas do caminho de pedra — já reforçado pelo foco de luz que lá se encontra. Mais uma vez, a paleta de cor não é alterada para possibilitar o reconhecimento e a familiarização com o não-lugar por parte de quem o visualiza.



## Torre

---

Criou-se o efeito de falha de tinta a fim de quebrar a riqueza e complexidade que este não-lugar demonstra. Quisemos reconstruir este espaço de uma forma diferente numa renovação dos meios de estimulação do observador na interpretação e leitura da imagem. Existe um confronto do observador para com o nível elevado de informação que lhe é apresentado e, simultaneamente, um outro confronto na própria imagem na qual um simples efeito de simetria é corrompido pelas manchas brancas. Podemos, ainda, observar uma oposição entre a fotografia e a intervenção artística da tinta branca na ideia de dimensionalidade. Isto é, o trabalho exercido na manipulação da fotografia cria uma noção de tridimensionalidade na zona central que é imediatamente quebrado pela bidimensionalidade da mancha. Tudo isto sempre com o objectivo, já referido, da contínua estimulação do público que o observa o resultado imagético criado.

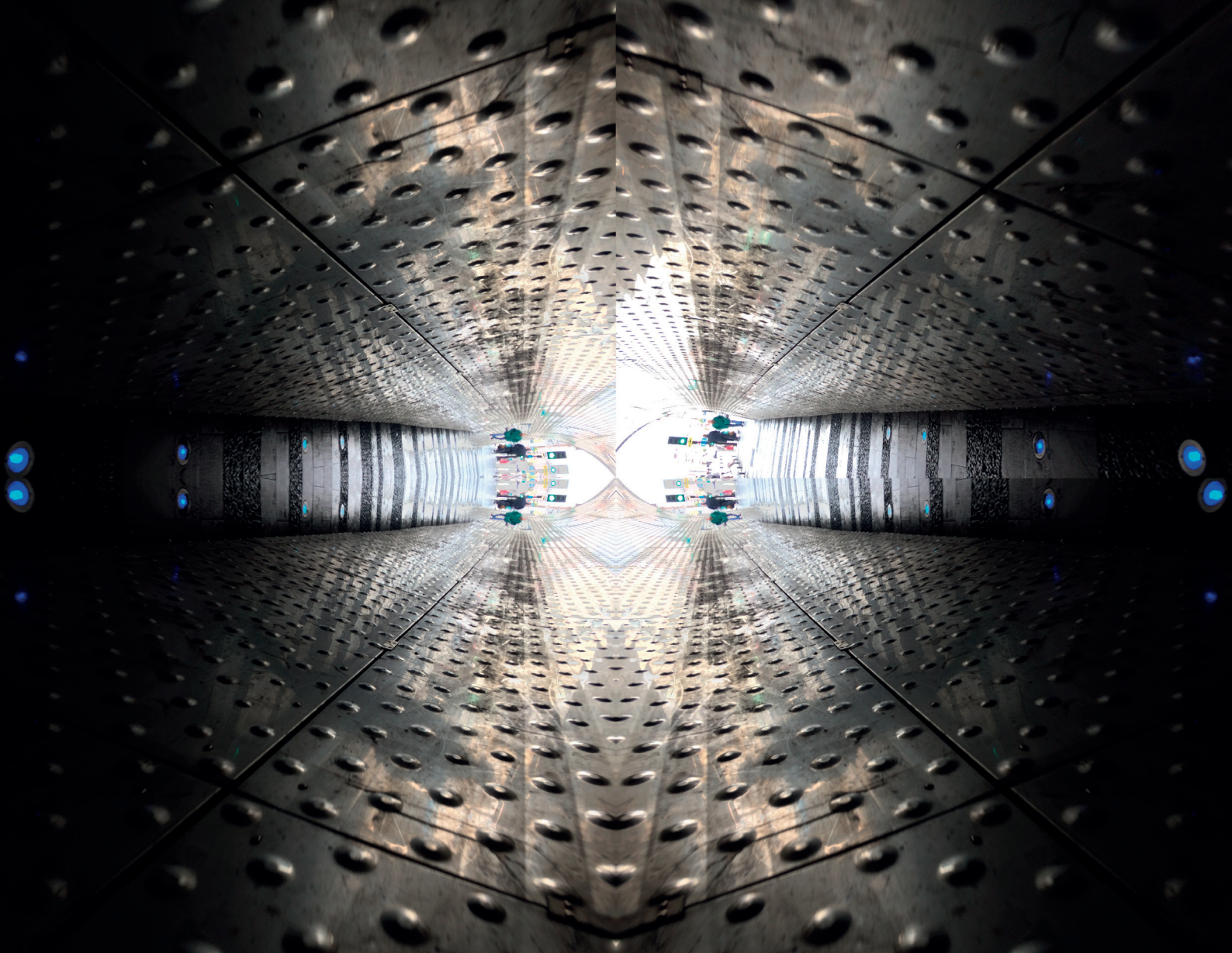
Figura 60 — Torre, 2016.



## Torpedo

---

Através de simetria e rotação da mesma fotografia e uso propositado de uma outra praticamente idêntica, o observador vê-se colocado numa posição de intriga e desconforto. A cor escura, o alto contraste, as sombras criadas e a perspectiva das formas redondas das paredes do túnel focam o centro da imagem onde pode ser assimilado o pequeno pormenor de nos encontrarmos perante um pequeno “defeito” impossível de alterar. A única opção do espectador é procurar uma forma de superação desse detalhe e prosseguir.





## Odisseia

---

Representação da voz do não-lugar. Esta foi a premissa para o trabalho desenvolvido na seguinte fotografia, na qual o observador é confrontado com um efeito de simetria desfocado — visível nos vidros e vigas do edifício — como reacção a elevadas ondas de som. Através da mancha preta central e da, já referida, desfocagem cria-se um

Figura 62 — *Odisseia*, 2016.



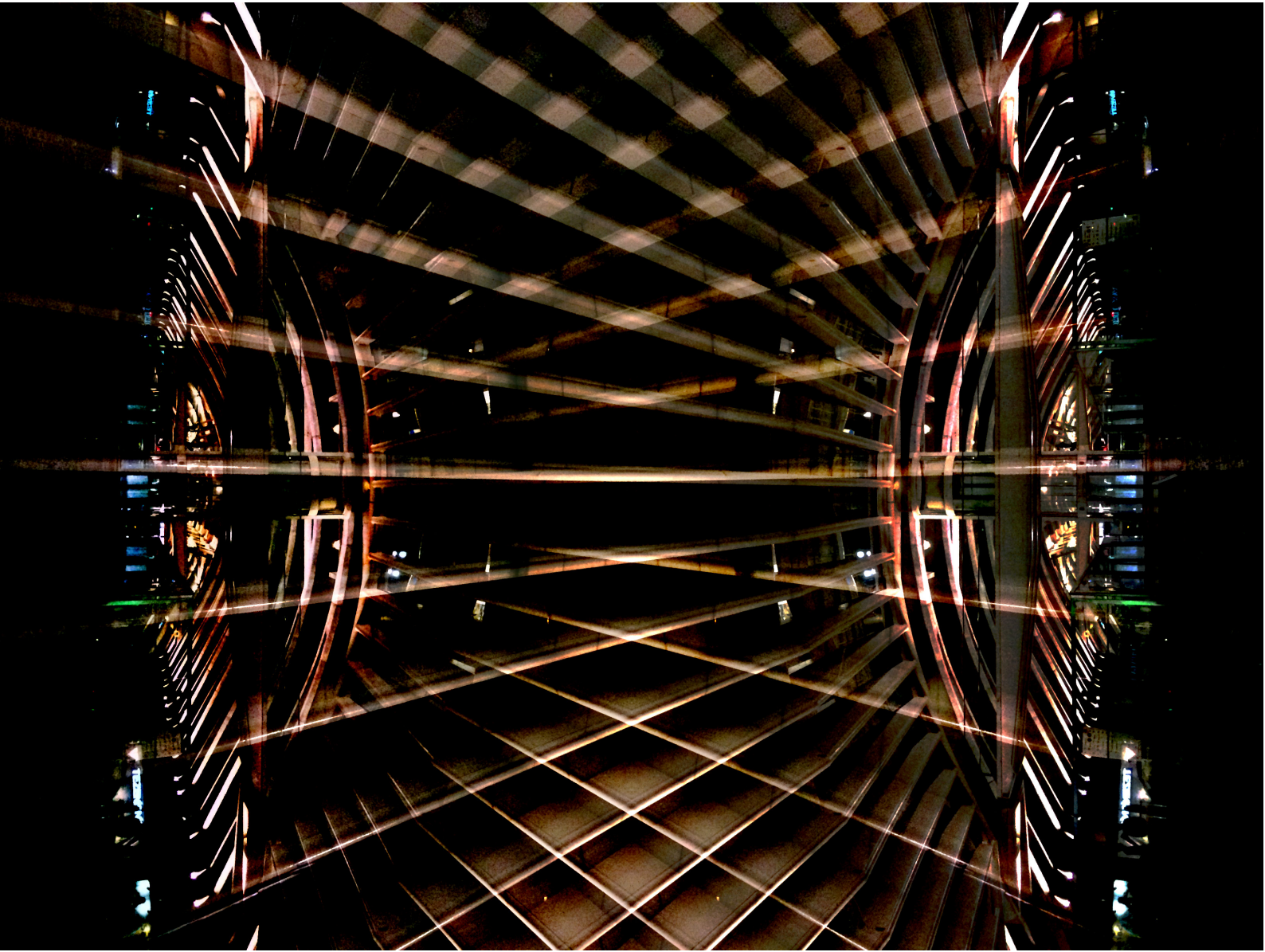
ambiente de eco com o aumento do nível da “voz do não-lugar”. Relativamente ao percurso do olhar do sujeito que observar a imagem, procurou-se “perturbá-lo” e deixá-lo desconfortável e incitar a uma revisão para ter a certeza do que tinha visto, perceber a razão para tal e tentar normalizar e integrar a informação visual que está a receber.

## Carrossel

---

Estimulação da percepção do observador através da abundância de linhas e contrastes acentuados de claro/escuro. A sobreposição das fotografias permite diferentes interpretações pois é-nos apresentado uma espécie de tecto de luzes em oposição a um chão difícil de descodificar, que tão depressa apresenta características bidimensionais como tridimensionais, concentrando quase toda a atenção em si. Em suma, focos de luz e cores estridentes que questionam a realidade do não-lugar.

Figura 63 — *Carrossel*, 2016.



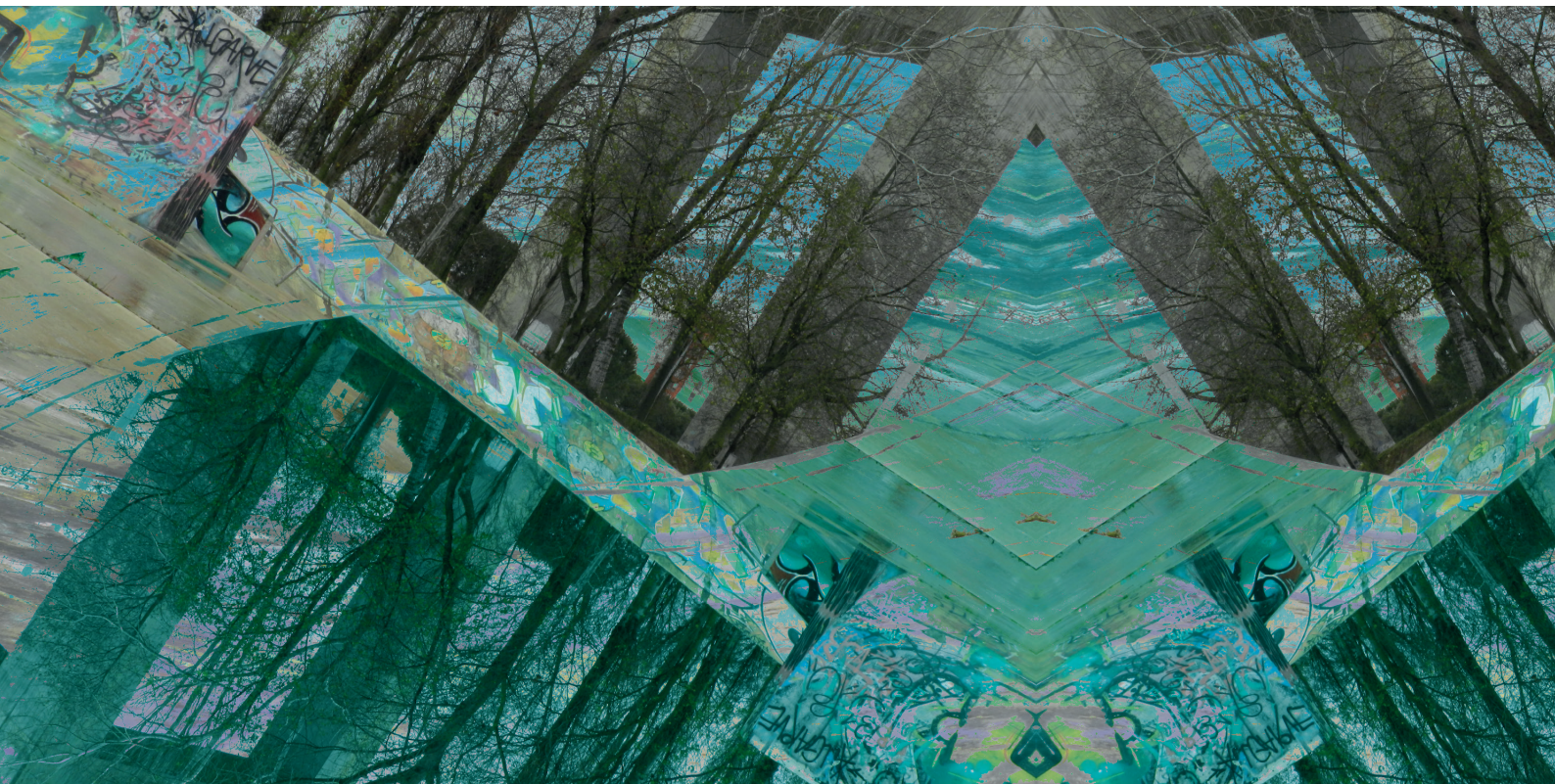
## Alice

---

Uma maior exploração e manipulação da realidade permite questionar, mais uma vez, a percepção que o observador tem deste não-lugar. O efeito água é introduzido num desafio para com o sujeito que “lê” a imagem e na “nova” realidade que este constrói na sua cabeça. A passagem de uma imagem consideravelmente concreta para algo dificilmente reconhecível — da esquerda para a direita — reforça esta mesma noção de multiplicidade de interpretações. Os arcos, árvores e cores são mantidos propositadamente a fim de manter características originais do não-lugar e dar um certo descanso mental ao observador conforme o envolvimento deste na interpretação da imagem se torne mais intenso.

Figura 64 — *Alice*, 2016.



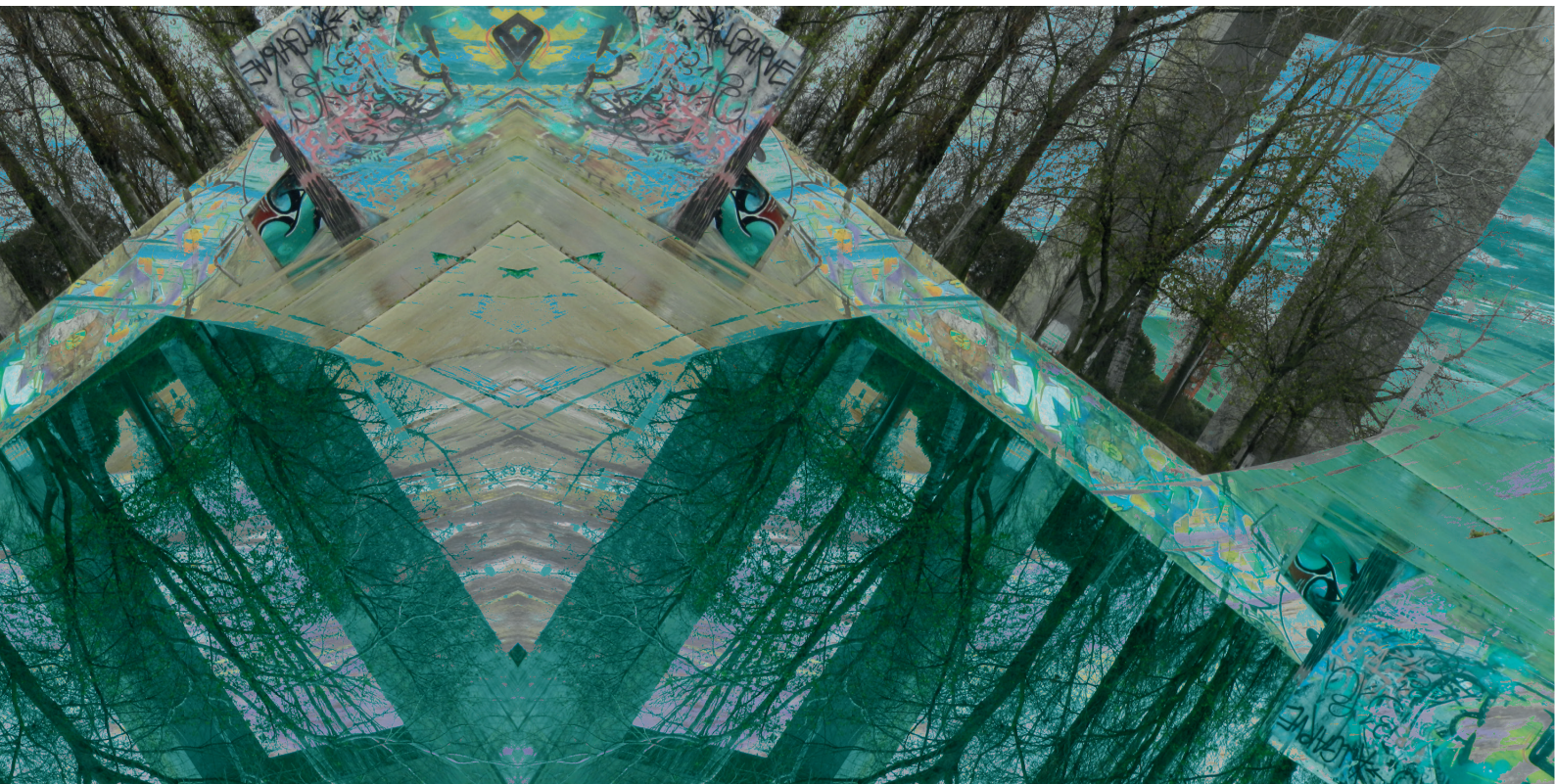


## Matrix

---

Criação de um padrão através de uma imagem utilizada no trabalho que deu origem ao desenvolvimento deste projecto. O objectivo desta intervenção centrou-se na renovação da leitura deste não-lugar, explorar ainda mais as linhas e ângulos que o caracterizam e introduzir a cor que previamente lhe faltava. O padrão gerado concentra-se nas variadas formas geométricas criadas pela interacção das linhas das árvores com os pilares e as paredes do parque de skate reflecte as diferentes realidades fotografadas

Figura 65 — *Matrix*, 2016.



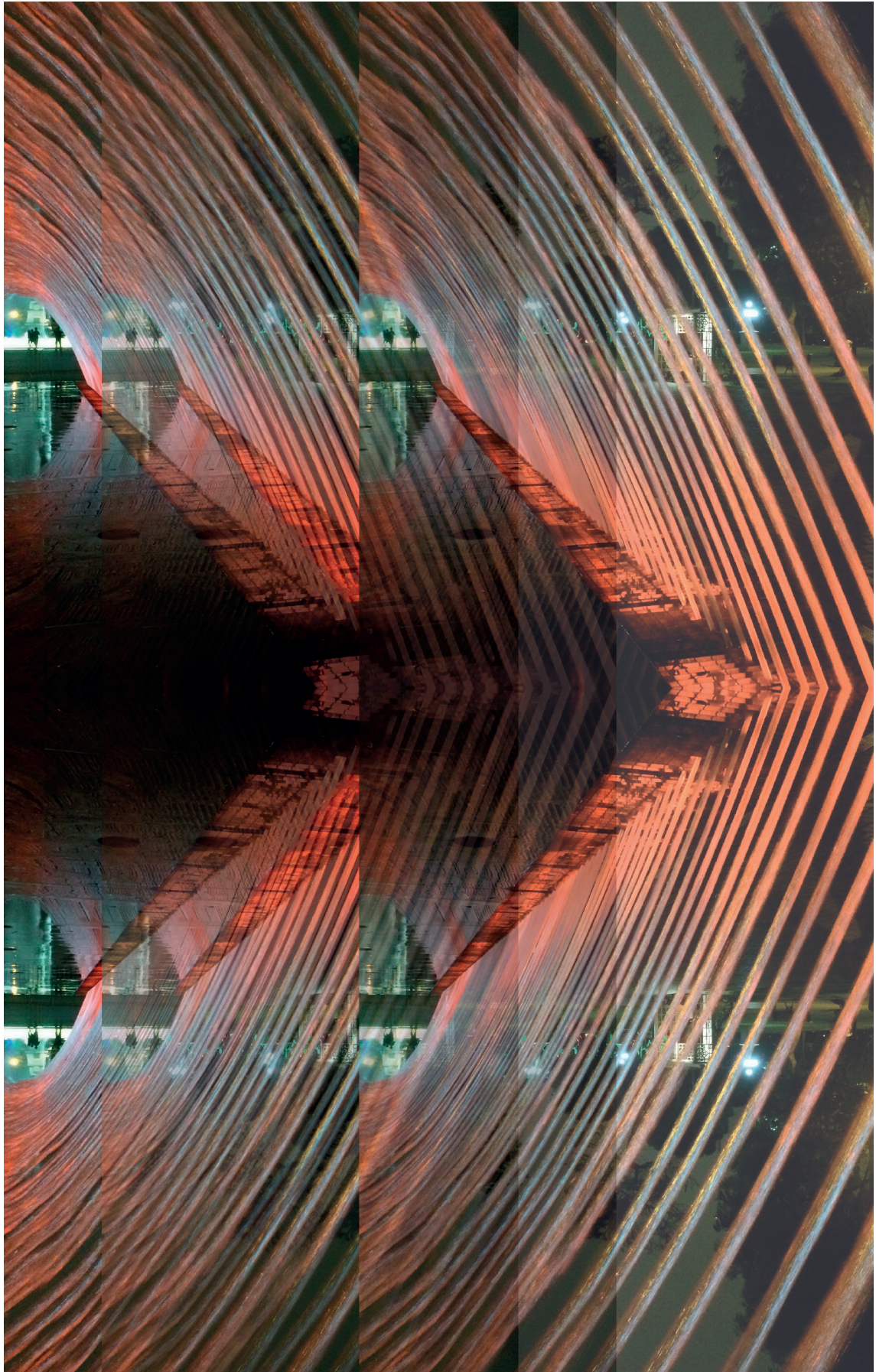
e reconstruídas numa espécie de colagem e pintura. A mistura das cor azul e verde dá origem a um tom similar a azul turquesa que se integra de forma bastante harmoniosa na imagem mantendo os tons da arte urbana presente, dando primzia às tais formas geométricas e permitindo que a cor se torne uma aliada no raciocínio mental que o observador desenvolve no decorrer do processo de interpretação desta reconstrução imagética.

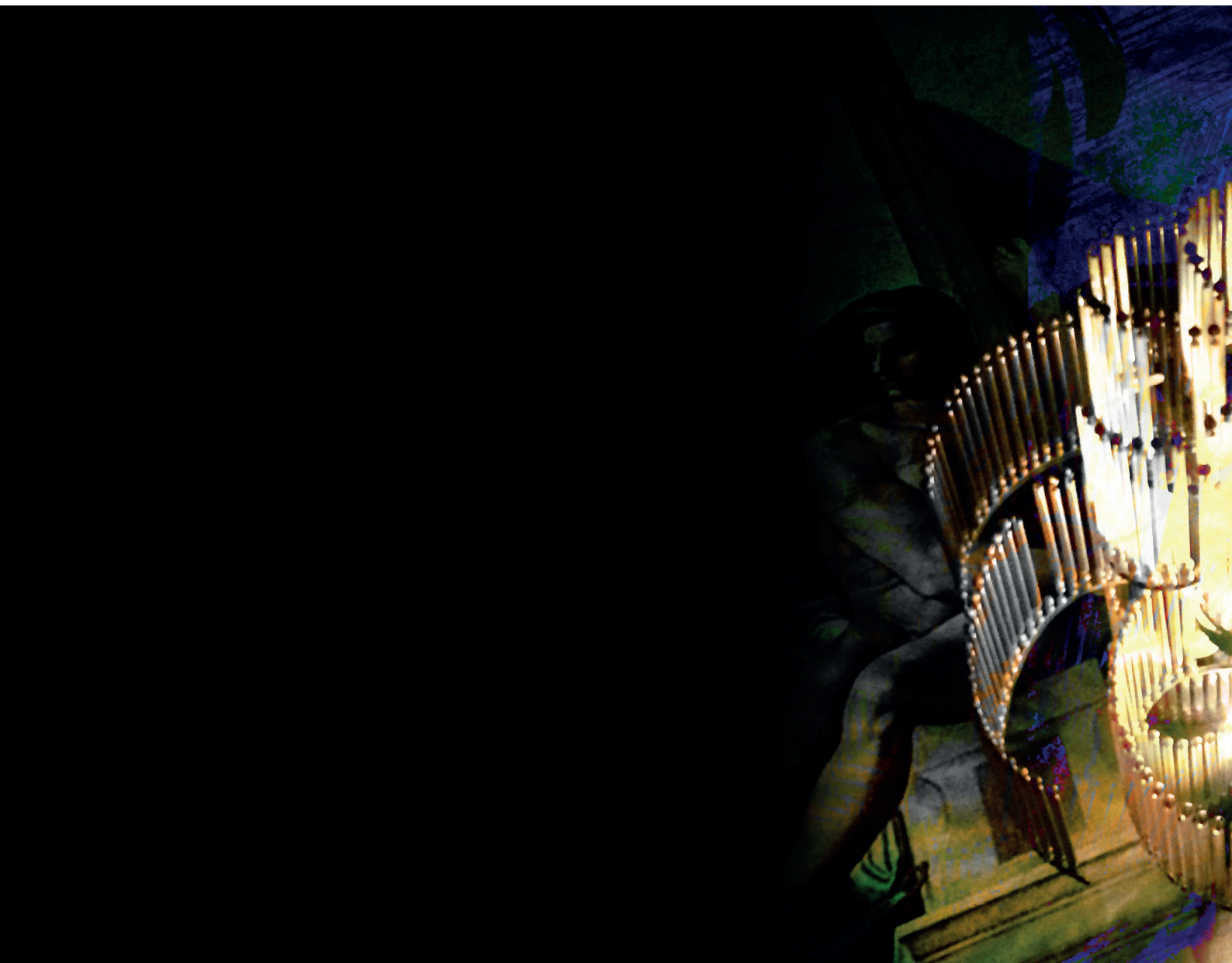
## Universo

---

Criação de duas formas geométricas principais — triângulos — numa metáfora à velocidade do dia-a-dia da sociedade moderna, repleto de tarefas e episódios que requerem grandes energias e movimentações — aglomerado de linhas laranjas. Mais pormenorizadamente, os tons laranjas e vermelhos, em sintonia com a quantidade de linhas apresentada, representam a urgência e a preocupação em acudir a tudo à “nossa” volta. O espaço azul encontra-se como que deslocado do resto da imagem como factor de escape, esperança e liberdade. O objectivo desta reconstrução insere-se, ainda, no exercício menos comum proposto ao olhar e, conseqüentemente, ao cérebro do receptor desta mensagem visual.

Figura 66 — *Universo*, 2016.





## Nave

---

Paleta de cor dinâmica que transmite sensações específicas — mistério, energia e sedução por meio do roxo, amarelo e rosa — a fim de envolver intensamente o observador de forma a que este se sinta hipnotizado pela imagem e motivado a desvendar a sua “nova” realidade. Apesar do uso de efeitos de rotação e sobreposição, o tecto no qual o candeeiro faz parte continua visível permitindo manter a ligação com a sua forma ori-

Figura 67 — *Nave*, 2016.

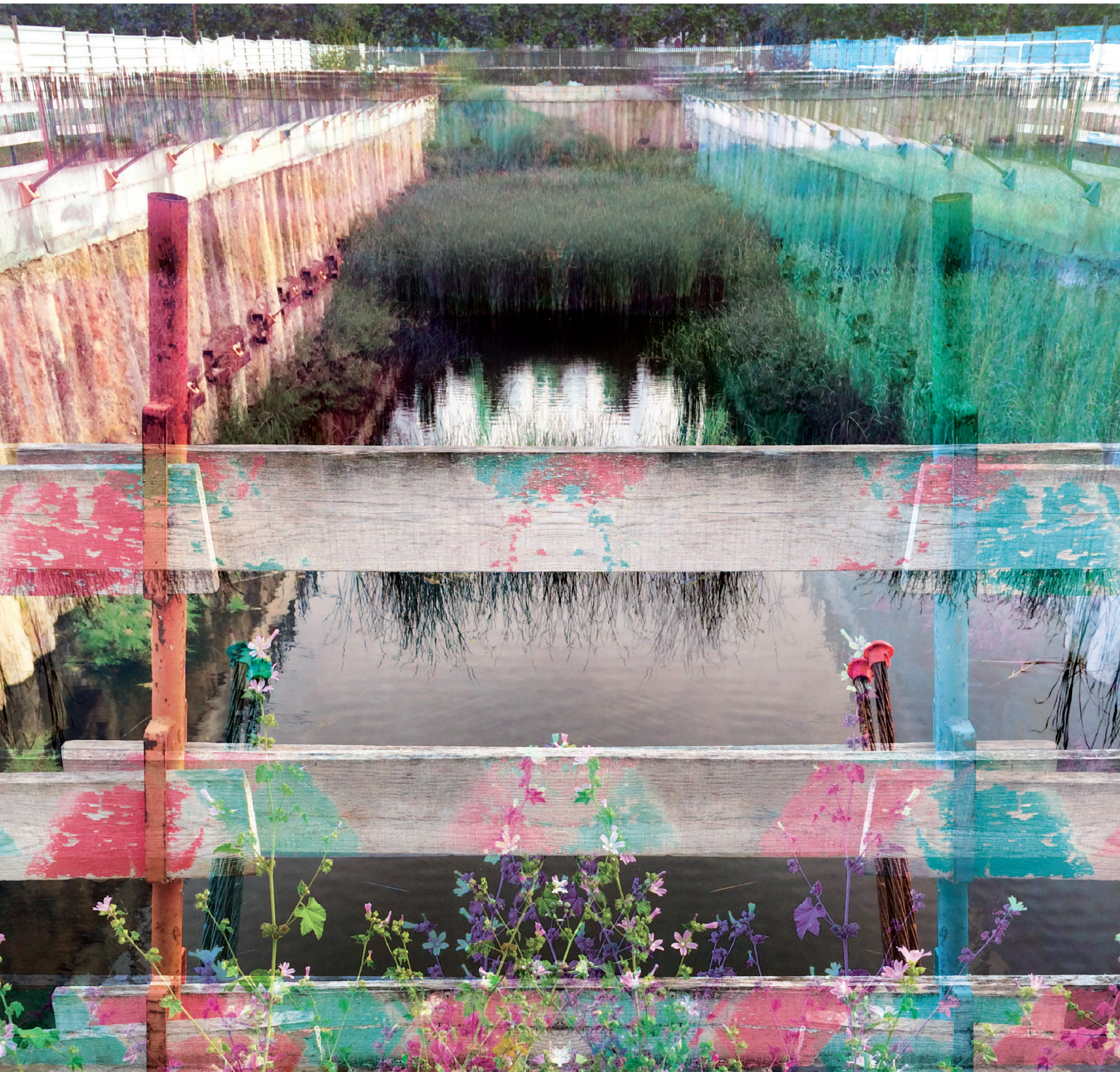


ginal. O prologamento preto da imagem foi criado para dar o efeito de continuidade e tornar a imagem menos cansativa na sua visualização já que apresenta características visuais fortes ao olhar do observador e de uma certa “ginástica” mental. As sobreposições já mencionadas induzem um cariz artístico à reconstrução em causa remetendo à arte de estampagem e tornando mais ténue a linha entre a fotografia original e a reconstrução da mesma — que seria sempre realizada através da arte.

## Lótus

---

Um toque de surrealismo através do efeito *upside down*, da forma escura refletida em água de tons cinza. A oposição de cores foi propositadamente colocada para demonstrar que todos os não-lugares têm significado e importância independentemente do que representam ou da sua constituição. Esta ideia é mostrada, ainda, nas flores em oposição à tal forma negra.



## Mandelbrot

---

Reconstrução nítida do mesmo não-lugar através de um conjunto de fotografias tirado a partir do mesmo ponto mas em momentos diferentes. O público faz também parte do resultado imagético a fim de mostrar a relação que o mesmo está a estabelecer com o que está a acontecer no espaço onde se encontra. Uma relação da qual resultarão memórias, pensamentos, recordações e sentimentos que ficaram para sempre associados ao não-lugar onde decorreram. Desta forma, o não-lugar terá determinado impacto em determinada pessoa a partir da forma como foi experienciado no momento onde a relação foi criada até que a mesma perdue no íntimo de quem o experienciou. Os focos de luzes de espectáculo, em conjunto com o conjunto cromático e o jogo de diversidade de imagens do mesmo espaço foram expostos da seguinte forma de modo a gerar energia, dinamismo e desejo de decodificar a realidade deste não-lugar. O observador é confrontado com uma imagem resultante de diversas camadas impossíveis de retirar a menos que a sua capacidade de imaginação lhe dê a liberdade suficiente para que o faça.

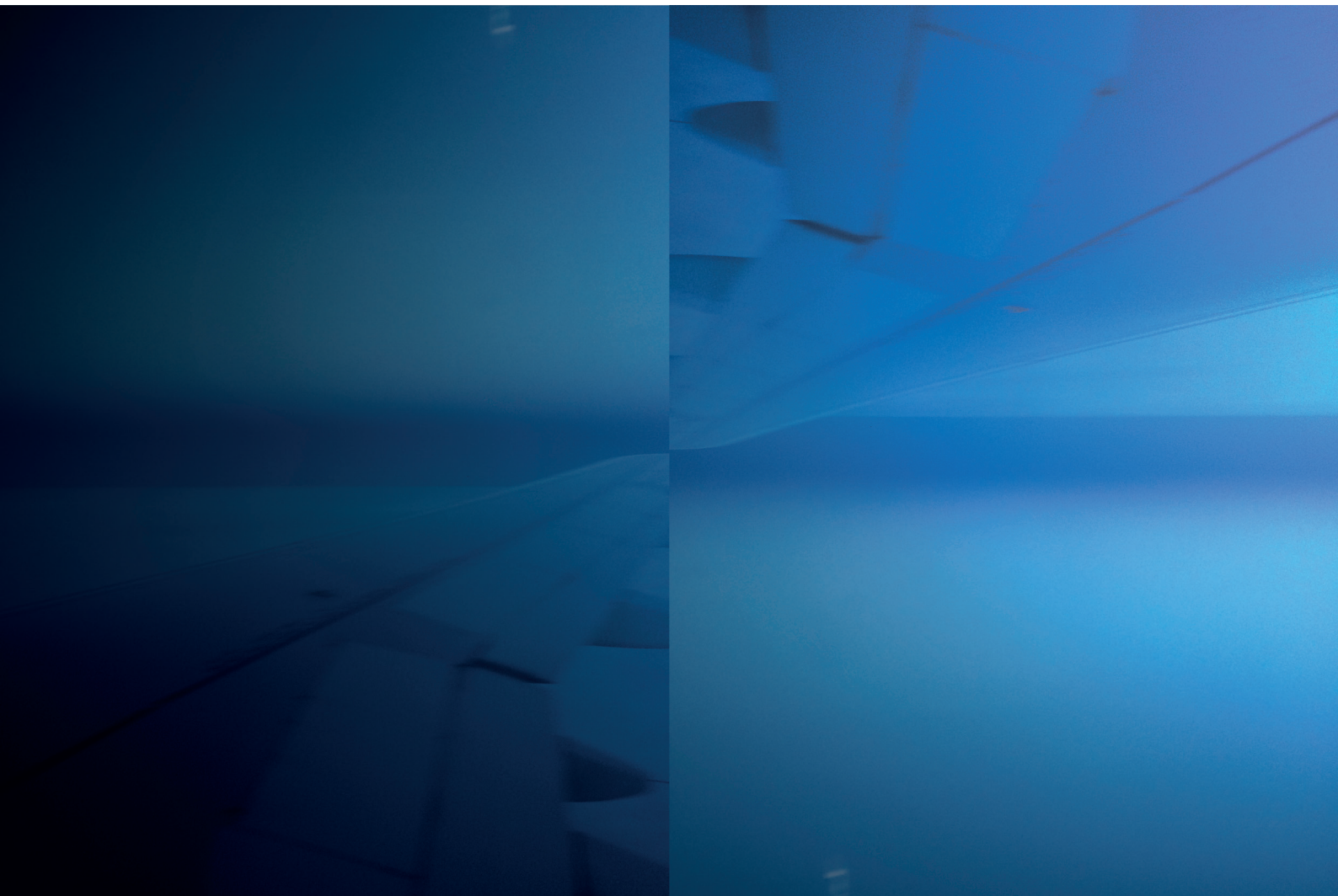
Figura 69 — *Mandelbrot*, 2016.



## Beaubourg

---

Nesta imagem, o objectivo principal centrou-se em congregar duas imagens numa só. Para tal, recorreu-se a efeitos de luz/sombra e captações desfocadas criando a noção de movimento e unidade. A cor original da imagem ajudou a atingir esse mesmo objectivo. As linhas continuam a marcar presença sempre rumo a guiarem o observador na leitura da imagem.



## Platão

---

Formas e linhas simples que criam movimento e melodia numa reconstrução serena e harmoniosa com o objectivo de demonstrar um não-lugar receptivo a todas e quaisquer leituras que lhe sejam feitas. Para tal, recorreremos a um grande espaço em branco a fim de motivar a sensação de liberdade no sujeito e que o mesmo dê asas à imaginação na concretização do resto da imagem.



## Duna

---

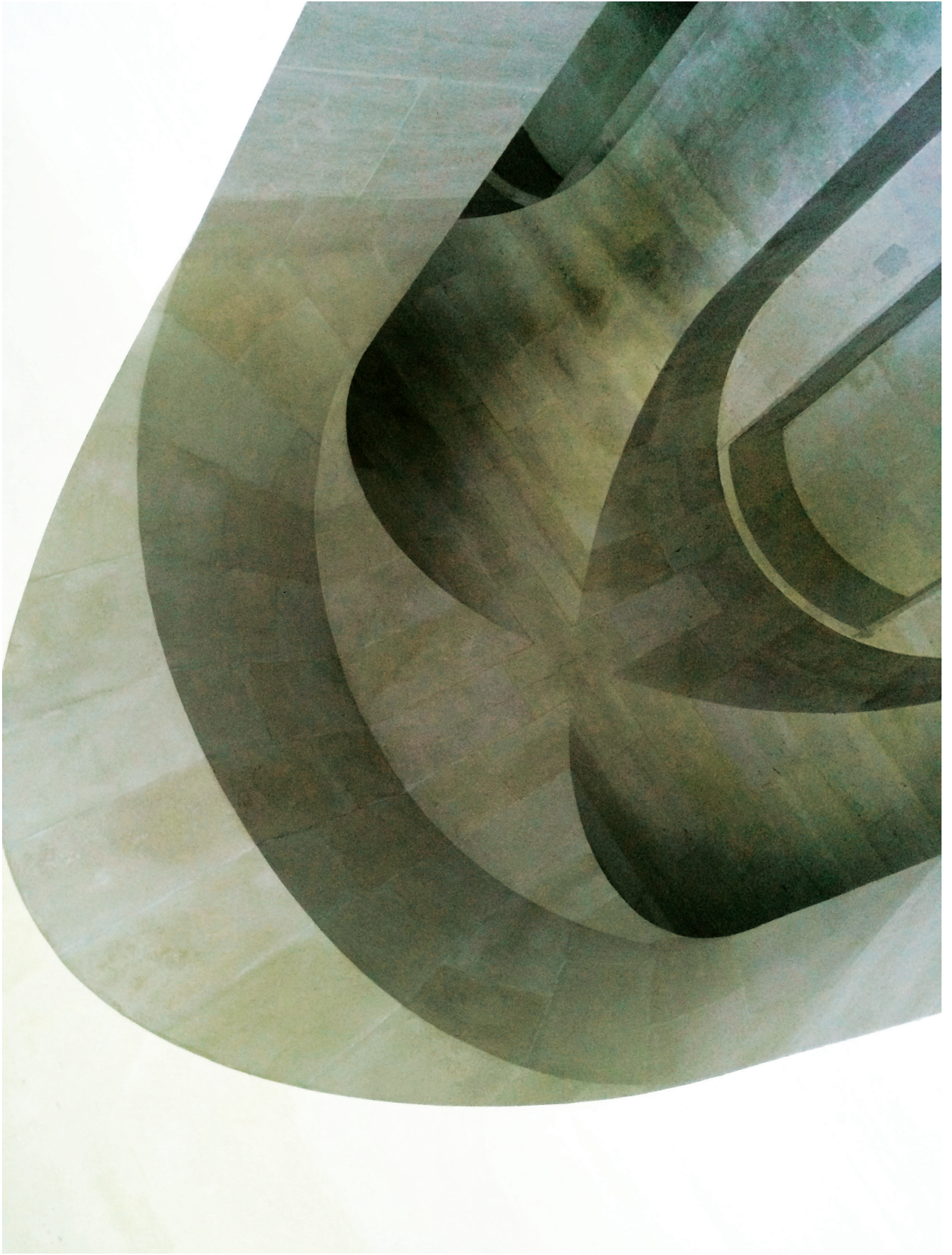
Formas, linhas e luz a trabalhar em conjunto na criação de uma imagem — sem qualquer manipulação posterior a ter sido fotografada — completamente exposta a leituras diversas cujos elementos visuais mencionados sugerem um não-lugar simultaneamente pensado até ao mais pequeno detalhe e copiado de um simples esboço de caneta livre. Esta mensagem apresenta grande importância neste trabalho sendo que é um dos principais objectivos nesta reconstrução — dar a conhecer um espaço respeitador das suas especificidades técnicas mas livre na forma como estas o representam.

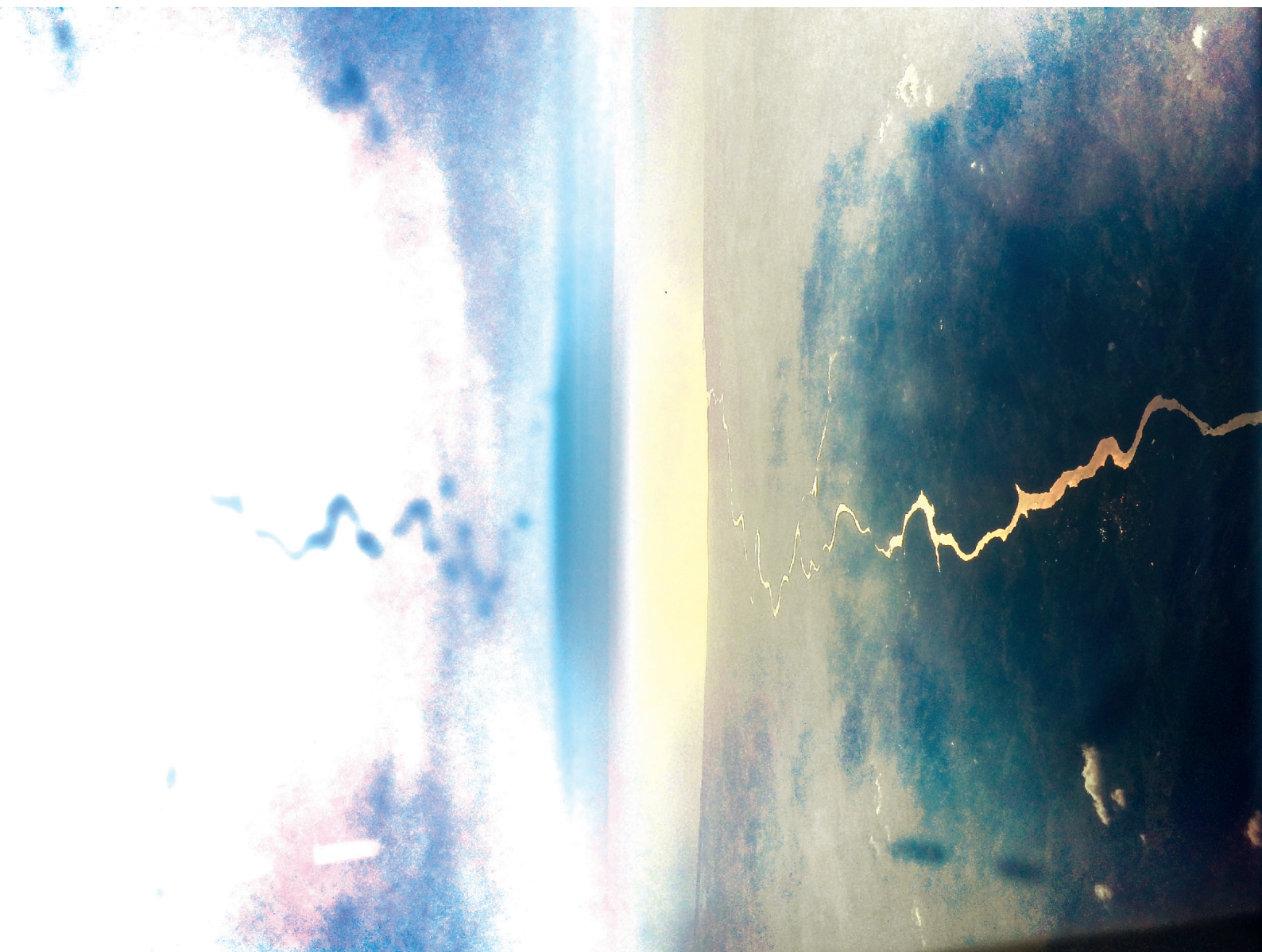


## Velocidade

---

A reconstrução desta imagem resultou numa mancha de linhas cuja união vai sendo reforçada gradualmente com o surgimento de cor e de contrastes de luz/sombra. Estas mesmas linhas desenvolvem uma noção de profundidade e a mancha branca circundante pode ser vista como uma janela que desvende parte da imagem. O observador poderá, então, desafiar a sua imaginação como visitante desse espaço.



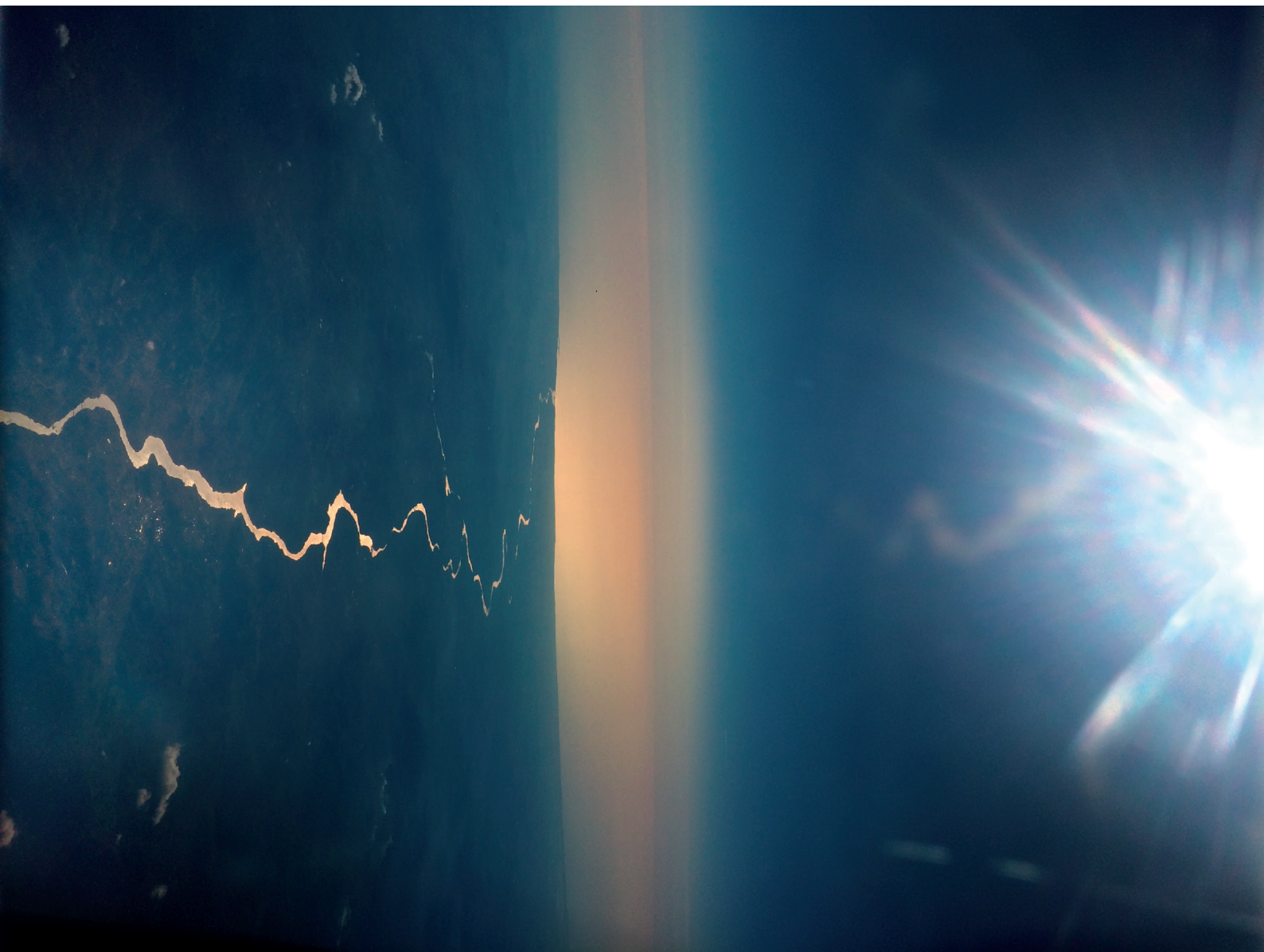


## Tempestade

---

Imagem trabalhada com o objectivo de transmitir energia, poder, intensidade e complexidade. Um não-lugar com uma força sem medida passível de gerar ligações para além do convencional. As sensações de força e energia são criadas pelas linhas centrais que surgem como correntes eléctricas que estabelecem a ligação entre o sol e

Figura 74 — *Tempestade*, 2016.

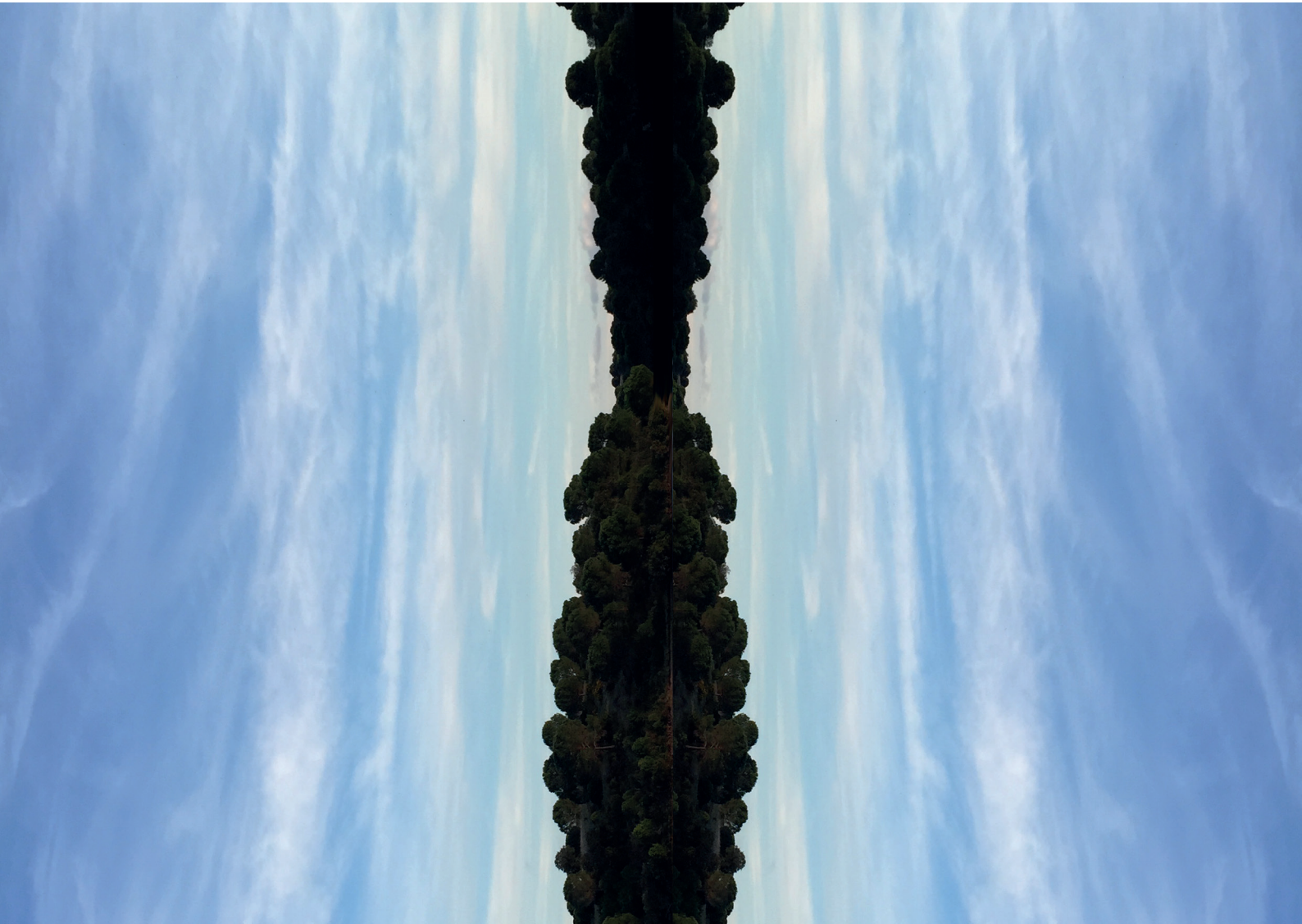


uma paisagem familiar e um foco de luz e uma paisagem de imensidão para lá do que foi captado pela máquina fotográfica. As cores apresentam-se, na parte direita da imagem, como tons mais serenos e de acordo com os elementos que representam levantando, no entanto, um pouco do véu da intensidade de luz que atravessa a “corrente” e sofre uma grande transformação em tons inerentes às noções de universo e mundo imaginário.

## Pelourinho

---

Na fotografia apresentada, surge o primeiro efeito de simetria cujo papel cingiu-se à transformação da realidade que tinha sido fotografada em algo com um cariz diferente, menos concreto, na exploração de uma nova “realidade”. As montanhas e árvores dão origem a uma mancha escura, destacada pelo fundo claro do céu, como se se tratasse de um padrão. Uma ideia de continuidade a fim de deixar o observador curioso em desvendar as formas do que lhe está a ser mostrado.



## Vórtice

---

Surge uma ruptura relativamente ao trabalho até agora apresentado. De uma forma natural, os registos fotográficos e o resultado das suas manipulações foram renovados. O olhar a partir do qual os não-lugares eram analisados mudou, foi aprofundado na busca de novos traços, novas perspectivas, novos pontos de vista. Como tal, a seguinte imagem “envolve” o observador através das sobreposições de luz como se o conduzisse durante o seu processo de análise ao que lhe está a ser apresentado. As formas das rochas encaixam como se de um puzzle se tratasse permitindo a ideia de que todas as características de um determinado espaço são essenciais à sua existência e singularidade. A quebra de luz no canto inferior direito tem como objectivo a ruptura do conceito de não-lugar.



## Depois

---

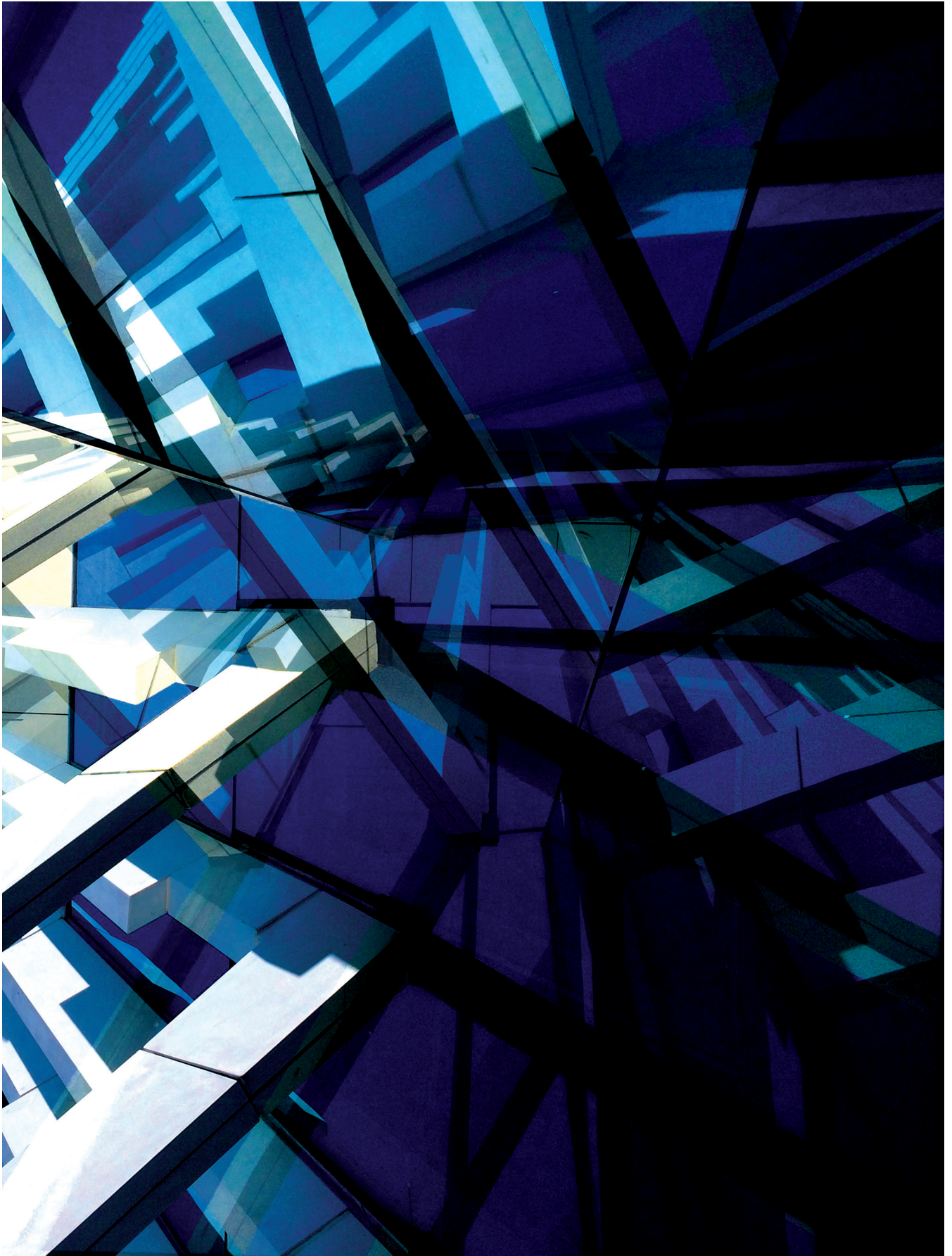
No registo apresentado, o foco principal recai sobre a perspectiva. Através da sobreposição de duas imagens do mesmo espaço, o observador é confrontado com dois pontos de vista diferentes de forma a envolvê-lo na fotografia e transportá-lo para o lugar em causa a fim de decifrar a imagem que lhe está a ser mostrada. Destacou-se a fotografia cujo ponto de vista transmite a noção de estarmos a observar o espaço de baixo para cima, como se o sujeito estivesse deitado, perdido numa viagem de pensamentos e sonhos. Desta interação sujeito/espaço resultam os tons rosas, roxos e azuis que remetem a estas mesmas ideias de sonho e imaginário.



## Cosmos

---

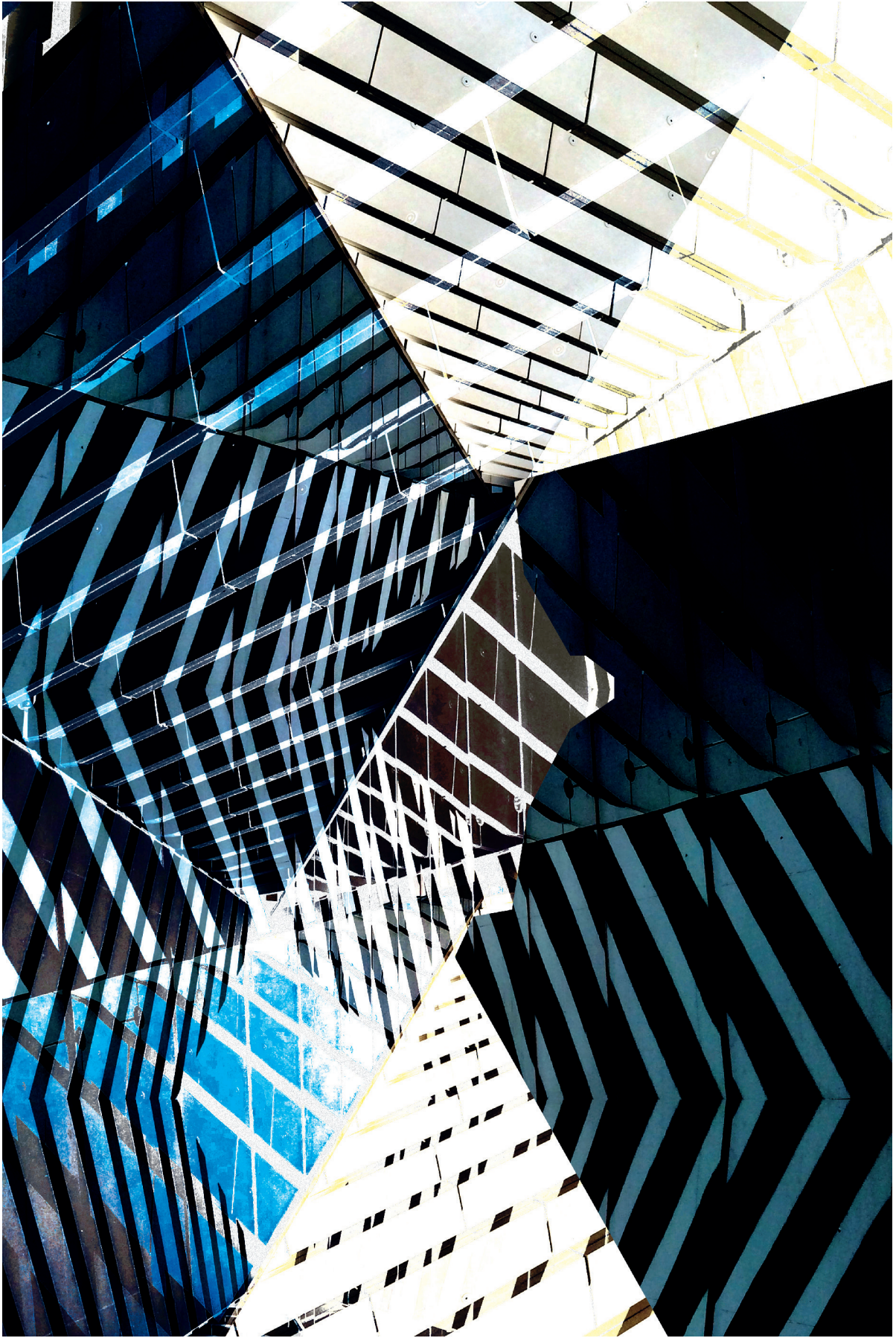
Todas as linhas aqui presentes conduzem o olhar do observador para o centro da imagem, no qual está concentrado um conjunto imenso de linhas sobrepostas e cores contrastantes. Estes elementos foram criados com o objectivo de permitirem diferentes caminhos, diferentes possibilidades, diferentes interpretações mas passando sempre pela zona central — e principal — desta reconstrução. Revela a transformação do tom azul na sua passagem do branco até à total escuridão a fim de reflectir os conceitos de eternidade e renovação. Renovar as tais interpretações que já se encontram concebidas e alcançar novas leituras, num ciclo cujas repetições serão sempre as que cada pessoa permita a si própria concretizar.



## Convergência

---

A presente reconstrução cria focos de luz em zonas mais escuras do espaço fotografado com o objectivo de questionar o observador, de lhe mostrar que todos os conceitos criados sobre estes espaços podem ser rompidos com novos pensamentos, novos olhares. O espaço continua a fazer sentido para cada indivíduo consoante o que este idealiza e recria na sua cabeça. Esta imagem “convida” o observador a arriscar, a rever os locais pelos quais passa e, assim, permitir que seja surpreendido com novas “realidades”.

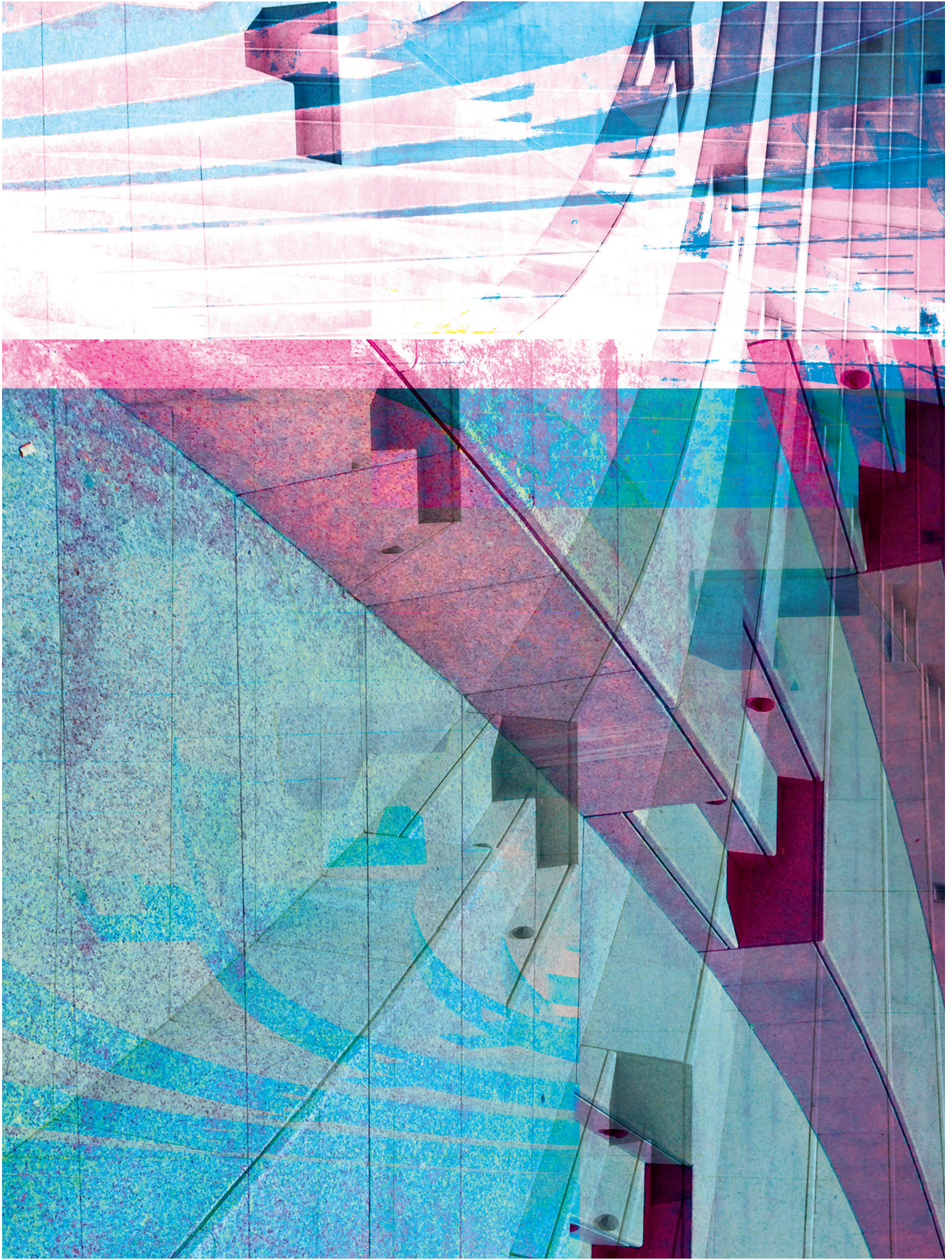


## Saturno

---

Lugar de linhas e cores simples, sem grande destaque, mas rico em contrastes de luz captados como movimentos de pincel numa tela. Como qualquer pintura, o início dá-se na primeira pincelada e daí nasce um sentimento, uma manifestação que se quer dar a conhecer ao mundo. No seguimento desta ideia e deste projecto, mostra-se como um sentir muito próprio — e posto em prática através da arte — pode dar vida a um espaço antigo, por onde já passaram diversas pessoas, momentos, experiências. Todas elas marcadas em cada pedaço de chão gasto e representadas pelo grande número de sobreposições e diferentes perspectivas.

Figura 80 — *Saturno*, 2016.



## Babel

---

Liberdade e multiplicidade.

Liberdade para imaginar e *ver* um determinado espaço da forma que cada um queira de modo a ir de encontro consigo próprio, com o que para si faz mais sentido. Desta forma, surgem diversas cores e linhas que reforçam, também, o conceito de multiplicidade. Todas as linhas apresentam a sua forma e a liberdade em que existem.



## Siddhartha

---

Luz, preto, branco e uma paleta muito variada de cores. Linhas que se aproximam do símbolo de *forward*, de continuidade. Uma imagem que representa o crescimento de um projecto, acente nos princípios de design e cultura visual e que não acabará. Todos os espaços existentes denominados como não-lugares são passíveis de transformações infinitas na sua interpretação. O equilíbrio alcançado entre todos os elementos gráficos resulta numa imagem de inúmeras leituras, na qual praticamente todos os resultados imagéticos desenvolvidos podem ser revistos.





### 3.3. LIVRO

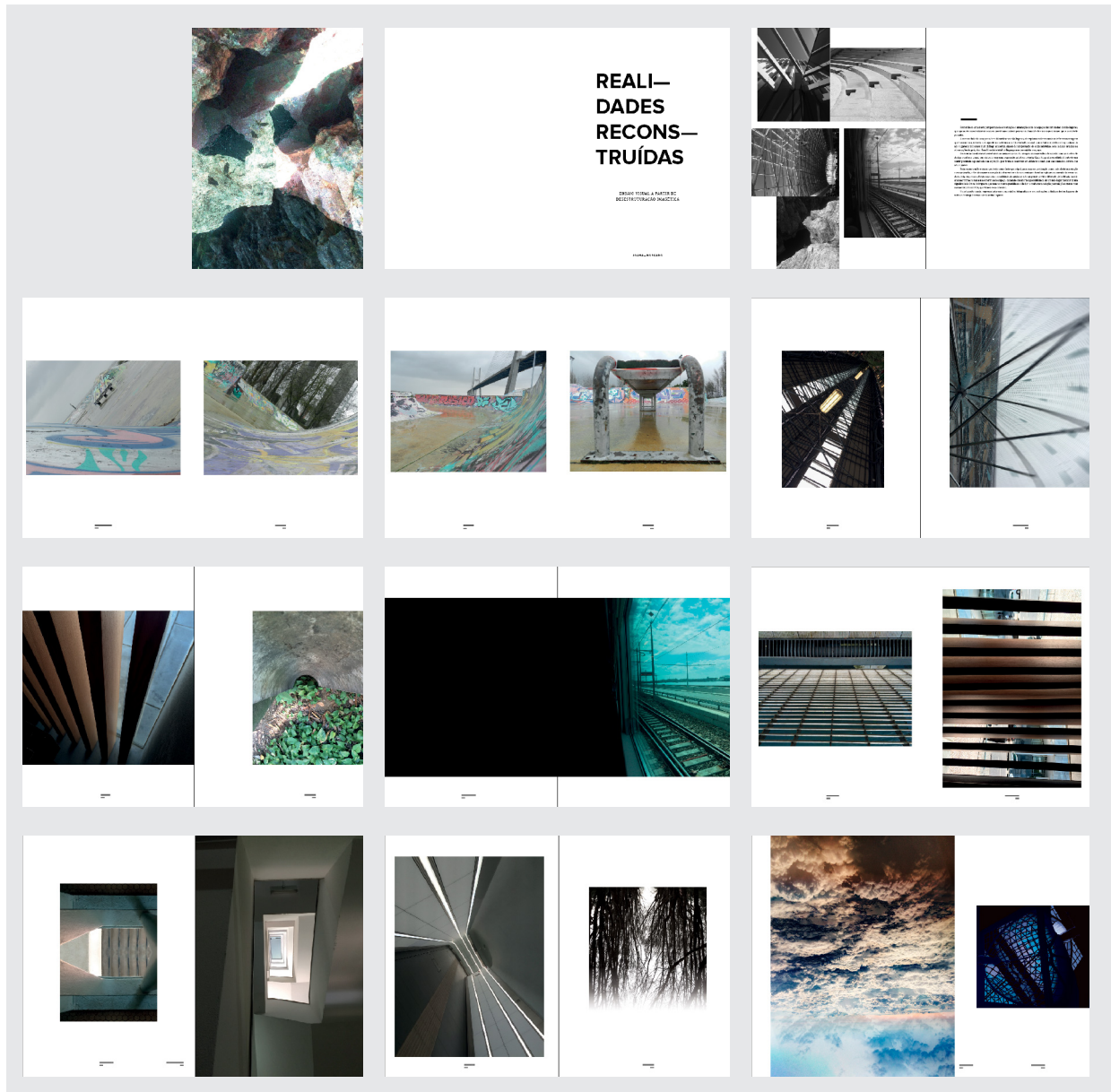


Fig. 83 — Representação à escala do livro pp. 1-23.

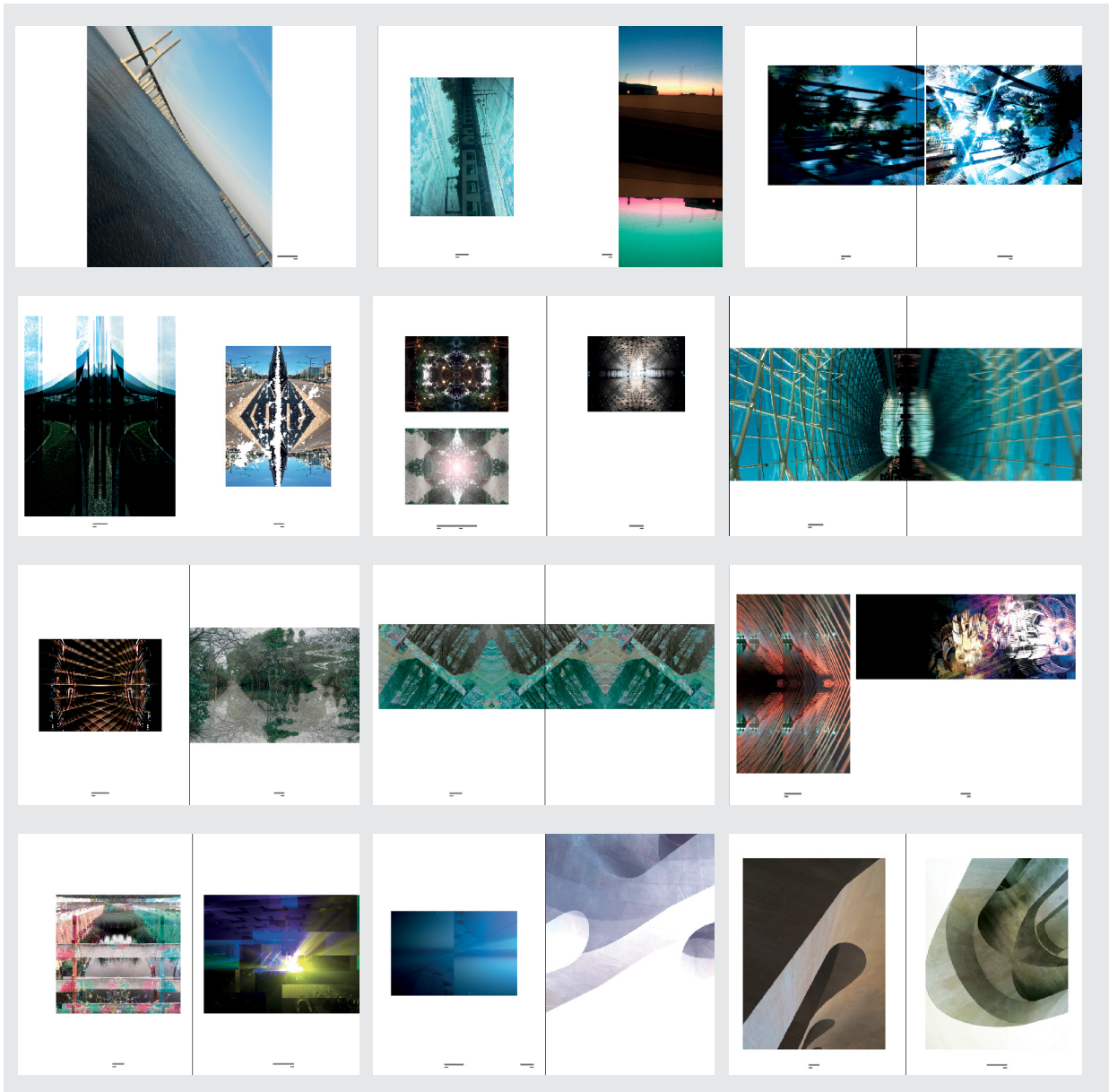


Fig. 84 — *Representação à escala do livro pp. 24–47.*

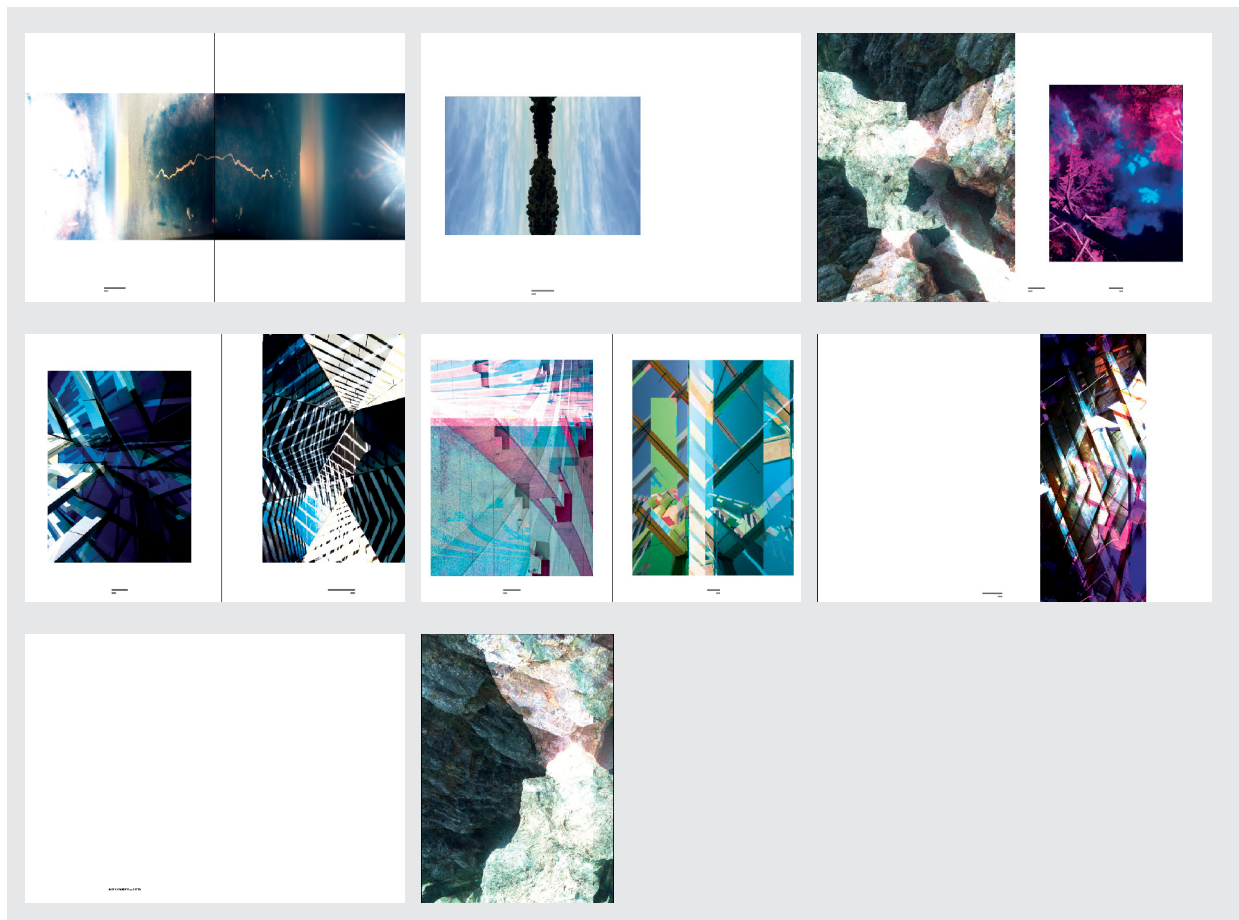


Fig. 85 — *Representação à escala do livro pp. 48-62.*



## **4. CONCLUSÕES**



Fruto do trabalho de pesquisa desenvolvido e da criação de uma componente prática rica em resultados, é possível concluir que a relação não-lugar/indivíduo favorece o conceito de liberdade no seu máximo. Liberdade para transmitir/receber sensações, liberdade para desafiar/explorar realidades pouco trabalhadas, numa convicta aposta que no âmbito da cultura visual existe a possibilidade de um olhar e mente renovados abrirem um leque de vasta reflexão à existência e percepção de não-lugares.

A procura de uma linguagem universal desafiadora aquando do seu uso foi encontrada. A reconstrução imagética do conjunto fotográfico escolhido manifestou-se numa dificuldade gradual de descodificação e entendimento, num diálogo contínuo e passível de tradução, por meio de desafios, estimulações e levantamento de questões cruciais.

Não-lugares são, desta forma, capazes de provocar sensações e sentimentos nas pessoas que os experienciam mediante a forma através da qual são “vistos”.

O indivíduo pode e deve ser constantemente estimulado visualmente a fim de renovar as suas zonas de conforto e arriscar a concepção de pensamentos, ideias, noções e realidades já existentes mas nunca pensadas como possíveis.

A arte, como meio originário de significados e poderes identitários, exhibe a capacidade de influenciar e questionar teorias ou definições pré-concebidas. Neste seguimento, a arte surge como palco para os não-lugares manifestarem as suas *identidades* visuais de forma descomplexada e livre e, ainda, para que os “espectadores” as absorvam de igual maneira.

Os resultados das fotografias reconstruídas causaram grande impacto nos observadores, num caminho repleto de curiosidades, adaptações e conquistas sendo o destino final a percepção das capacidades de cada um de nós e da verdadeira liberdade em que nos permitimos viver.

O mundo não está perdido, o Homem não é um ser condenado a uma existência social infeliz nem tão pouco a tornar-se um prisioneiro dos seus próprios cenários.

Assim, o que nos rodeia deve contribuir quer para a satisfação das nossas necessidades quer para o nosso crescimento em sabedoria existencial e intrínseca, no incentivo recorrente ao exercício de percepção mental e visual que o Homem tem. Como tal, cada pessoa deve também contribuir para o sucesso desta relação com o mundo ao permitir uma recepção e processamento de novas imagens e, conseqüentemente, formulação de novos saberes. Relação, esta, de proporções infinitas e liberdade total para ser e viver cada momento e cada espaço com todo o seu potencial.

Na simplicidade do viver que cada vez mais se impõe, o Homem não pode perder-se mas encontrar-se em cada não-lugar.



## **5. BIBLIOGRAFIA**



- AGNEW, J. (2011). Space and Place. In J. Agnew & D. Livingstone (Eds.), *Handbook of Geographical Knowledge*. Londres: Sage.
- AMADO, J. (2014). *Manual de investigação qualitativa em educação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- ANDRADE, N. (2015). O Funchal fotografado a régua e esquadro. *P3, Jornal Público*. Consult. 29 Set 2015, disponível em <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/18249/o-funchal-fotografado-regua-e-esquadro>.
- ARAD, D. (2016). *Directed by two israelis, Coldplay's new music video gets 3 million views in one day*. *Jornal Haaretz*. Consult. 18 Mai 2016, disponível em <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/1.720045>.
- AUGÉ, M. (2003). *Le temps en ruines*. Paris: Éditions Galilée.
- AUGÉ, M. (2012). *Não lugares — Introdução a uma antropologia de sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.
- AUGÉ, M. (2013). *Le Nouvelles Peurs*. Paris: Payot.
- AUGÉ, M. (2014). *El antropólogo y el mundo global*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- AUGÉ, M. (2015). *The Future*. Londres e Nova Iorque: Verso Books.
- BARROS, A. (2003). *Práticas Discursivas ao Olhar: Notas sobre a vidência e a cegueira na formação do pedagogo*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais.
- BATHER, L. (2016). *Coldplay 'Up&Up' by Vania Heymann and Gal Muggia*. Consult. 18 Mai 2016, disponível em <http://www.promonews.tv/videos/2016/05/17/coldplay-upup-vania-heyman-and-gal-muggia>.
- BELL, J. (2004). *Como realizar um projecto de investigação*. Lisboa: Gradiva
- BODGAN, R. & BIKLEN S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora

- BOURDIEU, P. (1996). *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL.
- CASTELLS, M. (1999). *O poder da identidade* (2 vol.). São Paulo: Paz e Terra.
- CERTEAU, M. (1998). *A invenção do cotidiano — artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- COSTA, J. (2008). *A imagem de marca: um fenómeno social*. São Paulo: Edições Rosari.
- DONDIS, D. (2003). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Ear to the Earth (2012). *Non-Place/Place*. Consult. 3 Mar 2016, disponível em <https://eartotheearth.org/2015/08/a-typology-of-where-we-are/>.
- FARINELLI, F. (2003). *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*. Turim: Einaudi.
- FRASER, M. (2010). Do lugar ao não lugar: da mobilidade à imobilidade. *Revista Poiésis*, 15, 229–241. Consult. 16 Jan 2016, disponível em [http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis\\_15\\_NaoLugar.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis_15_NaoLugar.pdf).
- Fronteiras do Pensamento. (2013). Pierre Lévy — o que é o virtual?. Consult. 16 Mar 2016, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sMyokl6YJ5U>.
- GELL, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- GIDDENS, A. (2000). *Dualidade de estrutura. Agência e estrutura*. Oeiras: Celta Editora.
- GIDDENS, A. (2006). *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Presença.
- Guggenheim (2002). When faith moves mountains. Consult. 15 Mar 2016, disponível em <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/11412>.

- HALL, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HARVEY, D. (2006). *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume.
- HARVEY, D. (2006). Space as a keyword. In N. Castree & D. Gregory (Org.), *David Harvey: a critical reader* (pp. 270–293). Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The production of space*. Malden: Blackwell Publishing.
- LÉVY, P. (2003). *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34.
- MACADAM, B. (2013). *Francis Alÿs: architect of the absurd*. Consult. 18 Mar 2016, disponível em <http://www.artnews.com/2013/07/15/architect-of-the-absurd/>.
- MASSEY, D. (1994). *Space, place, and gender*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- MEDEIROS, P. (2007). *Ausência: paisagem urbana e social*. Coimbra: Associação Existências.
- MoMA (2011). *Francis Alÿs: A story of deception*. Consult. 18 Mar 2016, disponível em <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1091?locale=en>.
- MUNARI, B. (2014). *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70.
- NEUMANN, D. & ARNO, G. (2013). *Non Place/Place: a sonic exchange*. Catálogo da instalação homónima. Washington: Judson Church.
- Noga Gallery of Contemporary Art (2010). *Ori Gersht / Places that were not*. Consult. 18 Mar 2016, disponível em <http://www.nogagallery.com/exhibition/places-that-were-not/>.
- NOGUEIRA, S. (2014). *Do brasão à marca: Tradição e inovação na identidade visual dos municípios portugueses*. Covilhã: Livros LabCom.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1986). *Baroque Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli.
- PAIS, G. (2016). *Nada é o que parece no novo videoclip dos Coldplay*. Consult. 18 Mai 2016, disponível em <http://www.comunidadeculturaearte.com/nada-e-o-que-parece-no-novo-videoclip-dos-coldplay/>.

- RAMALHETE, F. (s.d.). Não-lugares, de Marc Augé. *Estudo Prévio*. Consult. 20 Fev 2016, disponível em <http://www.estudoprevio.net/livros/1/filipa-ramalhe-te-.-nao-lugares-de-marc-auge>.
- SALGADO, R. (s.d.). *O lugar do não-lugar*. Consult. 15 Mar 2016, disponível em <https://escritaperformativa.wordpress.com/o-lugar-do-nao-lugar>.
- SALGADO, R. (2013). O habitat de significado do não-lugar como espaço político e performativo concreto. *Sociedade e Cultura*, 16(1), 37–46.
- SANTOS, M. (2008). *Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: EDUSP.
- SCHMITT, P. & FIDELIS DA LUZ, T. (2013). Sobre lugares: da identidade no espaço ao espaço da identidade. Actas do X Seminário Internacional de Demandas Sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea. Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul.
- SIMONCINI, S. (2015). Sorprese Fotografiche. In C. Simonelli, *Non Places* (pp. 3–4). Consult. 18 Set 2015, disponível em [https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo\\_7cab3cc704db63](https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63).
- SIMONELLI, C. (2015). *Non places*. Consult. 18 Set 2015, disponível em [https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo\\_7cab3cc704db63](https://issuu.com/fuacatalogs/docs/catalogo_7cab3cc704db63).
- Tate (s.d.). *Francis Alÿs. A story of deception: room guide, the green line*. Consult. 18 Mar 2016, disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-4>.
- TUAN, Y-F. (2001). *Space and place: the perspective of experience*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- WENTRUP Gallery (s.d.). *Olaf Metzel*. Consult. 26 Mar 2016, disponível em <http://www.wentrupgallery.com/artist/olaf-metzel-2/artist-info-2/>.
- ZWIRNER, D. (s.d.). *Francis Alÿs: biography*. Consult. 18 Mar 2016, disponível em <http://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/biography>.