



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 14 | 2024

Flâneurs-Fotógrafos e Flânerie Visual: Fundamentos da Fotografia de Rua

Flâneurs-Photographers and Visual Flânerie: Fundamentals of Street Photography

<https://doi.org/10.21814/vista.5881>

e024017

Eduardo J. M. Camilo



© Autores

Flâneurs-Fotógrafos e *Flânerie* Visual: Fundamentos da Fotografia de Rua

<https://doi.org/10.21814/vista.5881>

Vista N.º 14 | julho – dezembro 2024 | e024017

Submetido: 11/07/2024 | Revisto: 11/10/2024 | Aceite: 14/10/2024 | Publicado:
05/12/2024

Eduardo J. M. Camilo

<https://orcid.org/0000-0002-0719-291X>

Labcom, Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã,
Portugal

Neste ensaio, de cunho teórico e descritivo, pretendemos refletir sobre a fotografia de rua, enquadrando as suas práticas e os seus artistas nos conceitos de “flâneur” e “flânerie”, desenvolvidos por Walter Benjamin (1969/1989) e originariamente abordados por Charles Baudelaire. A reflexão encontra-se articulada em três partes: na primeira, apresentaremos os conceitos de “flâneur” e “flânerie” a partir do enquadramento epistemológico originário do filósofo alemão, inscrito nos estudos sobre literatura, defendendo a tese da fotografia de rua ser uma forma de “flânerie fotográfica”; na segunda parte, demonstraremos como os princípios desta *flânerie* fotográfica vão determinar um registo heterogéneo do espaço público da cidade e dos seus habitantes. A *flânerie* fotográfica reflete transformações tecnológicas nos equipamentos fotográficos, formas securitárias e eletrónicas emergentes de controlo e registo das esferas públicas, reestruturações espaciais decorrentes de transformações económicas nas cidades e formas distintas de sociabilidade adjacentes a lugares e a não-lugares; na última parte, descreveremos a natureza do registo na fotografia de rua, defendendo a tese de não ser exclusivamente sobredeterminada pelo acaso, mas também pela serendipidade.

Palavras-chave: fotografia de rua, *flâneur*, *flânerie*, teoria da imagem fotográfica, Walter Benjamin

Flâneurs-Photographers and Visual Flânerie: Fundamentals of Street Photography

This theoretical and descriptive essay presents a reflection on street photography, examining its practices and artists through the concepts of the “flâneur” and “flânerie”, initially discussed by Charles Baudelaire and further developed by Walter Benjamin (1969/1989). The essay is structured into three parts: the first introduces the concepts of “flâneur” and “flânerie” within the epistemological framework of the German philosopher, inscribed in studies on literature, exploring how street photography can be understood as a form of “photographic flânerie”. In the second part, we examine how the principles of photographic flânerie shape a diverse record of the public spaces of cities and their inhabitants. The photographic flânerie reflects on technological advances in photographic equipment, the emergence of security and electronic monitoring in public spaces, spatial transformations driven by economic shifts in urban environments, and the varied forms of sociability associated with places and non-places. In the final part, we explore the nature of the street photography registry, arguing that it is shaped not solely by chance but also by the concept of serendipity.

Keywords: street photography, flâneur, flânerie, theory of photographic imagery, Walter Benjamin

Introdução

O enfoque deste ensaio está centrado na temática da fotografia de rua e decorre de uma transposição dos conceitos de “flâneur” (F) e “flânerie” (FL), inicialmente propostos por Walter Benjamin (1969/1989). Reconhecemos que esta transposição pode ser surpreendente. Porquê explorar conceitos com tradição e delimitação na teoria da literatura e da modernidade por referência a um pensador que também foi estudioso da arte e da imagem, quer do cinema, quer da fotografia, mas que nunca operou a conexão entre F/FL e fotografia de rua?

Walter Benjamin era conhecedor de Paris e dos seus bairros, por onde incontornáveis pioneiros da FL fotográfica também deambularam, como é o caso de Louis Daguerre, mas também de André Kertész e Brassai, e, na “Pequena História da Fotografia” (Benjamin, 1985/1987), refere inclusivamente um fotógrafo de rua, importante neste ensaio: Eugène Atget. Mas nem uma palavra sobre a conexão entre fotografia de rua e a FL e o fotógrafo F, que só seria mais tarde concretizada por Susan Sontag (1973/2012), num parágrafo do capítulo “Objetos Melancólicos”, da obra *Ensaio Sobre Fotografia*. A autora afirmou que a fotografia é a primeira extensão do olhar do sujeito de classe média e o fotógrafo é a versão do F literário de Walter Benjamin: um caminhante que reconhece, que espreita; um visitante *voyeurista* que descobre a cidade para a processar e revelar como uma realidade pitoresca. A partir desta posição, consideramos a fotografia de rua como uma prática de descoberta e/ou vigilância, também de *voyeurismo* e de registo fotográfico dos espaços da cidade, de exploração deambulante de

realidades que não apresentam necessariamente uma especificidade pitoresca, mas urbana.

Enquadramento

O Escritor Observador, o Fotógrafo Testemunha

Se Walter Benjamin e, posteriormente, Susan Sontag referiram os conceitos de F e FL, originariamente estes foram refletidos por Baudelaire em textos sobre as artes visuais. De vários, mencionamos *Le Peintre de la Vie Moderne* (O Pintor da Vida Moderna; Baudelaire, 1863/1883), sobre o *ethos* do pintor como cronista visual da modernidade. Existe, portanto, um F visual complementar ao F literário. Incidimos, contudo, nas teses de Walter Benjamin, porque distinguiu heterogeneidades na FL literária que também se reconhecem em práticas distintas de fotografia de rua.

Enquanto sujeito observador, fisionomista dos estereótipos da cidade (personagens e costumes), o F literário estava vinculado ao que observava, mas distinguiu-se da multidão que se mostrava e apreciava as mercadorias em exibição. A cidade era o lugar onde vivia e a sua atitude literária estava consubstanciada num olhar distante. No registo literário, a cidade que descrevia era só um espaço para ser testemunhado e interpretado, um objeto de indagação e descoberta. Se transpusermos esta atitude para o modo como alguns fotógrafos abordaram a temática da cidade na fotografia de rua, descortinamos esta FL no registo de alguns artistas. A título meramente exemplificativo mencionamos duas referências: Eugène Atget (1857–1927) e Brassai (1899–1984). Sobre Eugène Atget, destacamos as suas paisagens urbanas que conjugam os lugares e pormenores da cidade de Paris (ruas, prédios, monumentos, portas, lagos, janelas e vitrines, maçanetas de porta) com a paisagem humana (condutores de automóveis, prostitutas, moradores, comerciantes; ver Atget, 1899–1900; 1912). De Brassai (1933a, 1933b, 1933c), mencionamos as fotografias onde se encontra patente a conjugação dos espaços com os habitantes, nomeadamente aquele retrato da prostituta na esquina das ruas La Reynie e Quincampoix, a imagem do acendedor de luzes na Concórdia ou a do beijo do casal debaixo da Ponte de Double, todas da década de 30 do século passado.

Destacamos como nesta FL testemunhal se constata uma recorrência de dimensões de representação e de elementos temáticos. Estamos a referir-nos ao testemunho, na perspetiva da descoberta e à representação dos espaços públicos da cidade e, nele, das pessoas.

O Narrador Perseguidor, o Fotógrafo Caçador

Complementarmente a uma FL de registo testemunhal, originariamente inerente ao *ethos* de alguém que se encontra em movimento, um transeunte, propomos outra que está subjacente ao narrador do conto “O Homem na Multidão”, de

Edgar Allan Poe (2015), e também referenciado por Walter Benjamin (1969/1989). Este *ethos* é importante porque vai distanciar o F como fisionomista da cidade, aproximando-o de alguém que agora passa a abordar a cidade e os seus habitantes a partir do enfoque da esperança de encontrar algo, da expectativa, da vigilância e da decifração dos seus mistérios. Em Walter Benjamin (1969/1989), a referência literária deixa de ser Baudelaire e o F parisiense, para agora ser alguém que segue outrem nas ruas de Londres.

Em “O Homem na Multidão”, encontramos um narrador que abstrai da multidão um velho caminhante, que se destaca pela idiossincrasia, estatura baixa e aparente fraqueza. Vigia-o e persegue-o na noite até concluir que apresenta um tipo e aptidão para o crime, mercê da sua inescrutabilidade resultante da capacidade de se refugiar no anonimato da multidão. Este pequeno conto, subsidiário do género policial/detectivesco, é significativo de uma inversão ideológica no modo de interpretar o espaço da cidade. Se na literatura de Baudelaire, Paris era a metrópole dos burgueses, da novidade e da moda, da boémia, dos novos costumes, da festa, da noite e da folia por onde deambula o F cronista/fisionomista, Londres é uma cidade nebulosa por onde circula a massa sempre em movimento, indiferente, anónima. É a cidade da classe trabalhadora, que, segundo Engels (1845/2008), em *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*, apenas partilha o acordo tácito de cada um se manter à direita para evitar colisões. Edgar Allan Poe introduz um F narrador detentor de um espírito alerta, alguém que espera e vigia, capaz de revelar ao leitor o que está em segredo ou camuflado. O espaço da cidade deixa de ser o território de uma deambulação *blasé*, para ser o de um encaço, de um patrulhamento. A sua geografia é a da cilada, a da caça: o F está acochado num certo local, já não mais numa atitude curiosa e despreocupada na esplanada do café, mas agora vigilante, expectante de um momento decisivo, quando escolhe alguém para presa de uma perseguição. As fisionomias e crónicas das personagens da cidade são substituídas por um relato de descrição e de perseguição; o F vagabundo que, segundo Benjamin, passeava com uma tartaruga, transformou-se num detetive e num caçador.

Do ponto de vista do registo da fotografia de rua, esta mudança do *ethos* do F e das bases de sustentação da sua FL vai produzir implicações, contribuindo para que não possa mais ser considerado como um registo testemunhal da modernidade da cidade, mas, principalmente, conceptual, antecipado, preparado. O fotógrafo de rua mais representativo desta atitude de perseguidor-caçador de imagens de pessoas e de espaços é Henri Cartier-Bresson (1908–2004), em referência ao qual consideramos como imagem mais fundamental desta ideia a das traseiras da estação de Saint-Lazare (Cartier-Brasson, 1932).

Outros artistas e imagens também poderiam ser mencionados: propomos as fotografias do Rio de Janeiro de David Alan Harvey (nascido em 1944; Harvey, 2014) e, de um modo geral, o seu trabalho sobre o Brasil, mas, também, Bruce Gilden (nascido em 1946) e alguns instantâneos de Nova Iorque, já no limiar na junção da fotografia de rua com o retrato (Gilden, s.d.).

Sobre esta FL fotográfica, associada ao *ethos* vigilante do F, algumas ideias

merecem formulação:

- O momento decisivo em que o instantâneo é captado não surge por acaso, como se fosse um instantâneo em que o acontecimento se desenrola perante a objetiva. O fotógrafo já conhece o espaço da cidade numa espécie de *repérage*¹ preparatória, a partir da qual descobriu os locais potencialmente mais promissores para “vigiar” os seus habitantes ou enquadrar os espaços e se preparou da melhor maneira, antecipando os instantes significativos de “surpresas” (?), “acazos” (?) referentes a episódios de sociabilidade dos habitantes nos espaços públicos das cidades. Mas é necessário enfatizar que se este “momento decisivo” é conceptualizado e preparado pelo fotógrafo, não é encenado, mas só esperado.
- O conceptualismo/intelectualismo subjacentes ao *ethos* do F fotógrafo caçador de imagens também pressupõe um domínio técnico das potencialidades da tecnologia fotográfica, incluindo do processamento das imagens. O momento feliz aparentemente instantâneo também decorre de uma competência para antever as potencialidades do equipamento e saber dele tirar proveito.
- Se a transposição do *ethos* do F de Baudelaire para a fotografia de rua vai favorecer um registo documental, a do *ethos* do F detetive de Edgar Allan Poe impulsiona um outro tipo de registo. Aprofundaremos esta matéria sobre a possibilidade dele se transformar numa metalinguagem visual de “decifração/descontextualização”, conduzindo a uma aproximação à estética surrealista dos objetos *readymade*². Por agora, salientemos como a fotografia de rua resultará de uma atitude consciente e intencional do artista perante o tema, que se concilia com um domínio das potencialidades e limites técnicos dos seus equipamentos. Por um lado, um “protagonismo fotográfico” determinante na escolha e na forma como os temas vão ser registados; por outro, o domínio das potencialidades e limites dos equipamentos — câmaras, iluminações, comandos, processamentos químicos e digitais —, originando diferentes abordagens, por vezes contraditórias. Este último parâmetro é assaz relevante porque a acessibilidade dos equipamentos conjugada com curvas de aprendizagem cada vez mais curtas têm vindo a favorecer uma enorme popularização deste tipo de fotografia. Contudo, é só quando este binómio do ativismo fotográfico/domínio técnico está conciliado que a fotografia de rua acede ao estatuto da *fine art*, tal como esta ideia foi originalmente conceptualizada por Paul Strand (1890–1976), no âmbito da *straight photography* (fotografia direta, pura). A *fine art* é uma forma de registo fotográfico resultante quer de uma conceptualização e atitude pessoal do artista, quer do domínio da técnica.

¹Este termo foi utilizado na aceção da produção cinematográfica adaptada ao contexto da atividade fotográfica: descoberta de locais que possam vir a servir de cenário para filmagem, neste caso, para fotografia.

²A estética *readymade* advoga o acaso da descoberta, a descontextualização e a reconstrução dos objetos quotidianos que assim passam a possuir um valor estético.

Princípios da Fotografia de Rua: O Primado do Espaço Público

A fotografia de rua é um tipo de imagem de registo da vida quotidiana de um espaço público, mais concretamente de uma cidade (Tavares, 2018). Originariamente, incidiu sobre a rua e a avenida na qual se descobriram as metrópoles de Londres ou, principalmente, de Paris do segundo império, concretamente a reordenação urbana reticular e de grande avenida, introduzida a partir de Georges-Eugène Haussmann, que redefiniu definitivamente a fisionomia desta cidade entre 1852 e 1870 (Benjamin, 2006/2009). Esta é a razão para propormos Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) como pioneiro deste tipo de registo fotográfico, ainda antes de Eugène Atget. Esta posição fundamenta-se na série de imagens documentais produzidas em 1839 sobre a Pont Neuf (Daguerre, 1836–1839, 1838; 1839).

Sobre a representação do espaço público da cidade, salientamos a existência de diversas abordagens possíveis que refletem as tecnologias emergentes de captação das imagens, a crescente securitização do espaço público, as transformações nas dinâmicas económicas e as relações sociais por referência aos próprios lugares das cidades. Nesta explicitação baseamo-nos nas reflexões de Ilija Tomanić-Trivundža (2019) e repescámos algumas ideias a partir de Marc Augé (1992/2000).

As Tecnologias Emergentes e a Representação do Espaço Público

O desenvolvimento tecnológico das câmaras fotográficas, cada vez mais potentes para captar instantâneos, dispositivos capazes de operar em ambientes precários e em condições deficientes de luminosidade, equipamentos discretos e portáteis, de pequena dimensão, têm contribuído para a popularização da fotografia de rua, disseminada não só em *sites* especializados da internet (como é o caso do Flickr), mas também nas redes sociais, como o Facebook e, principalmente, o Instagram. Complementarmente, são frequentes as exposições (incluindo as virtuais) e os *photobooks* (virtuais ou impressos). Estas particularidades suscitaram consequências importantes na fotografia de rua. Em primeiro lugar, nunca os espaços públicos (e os habitantes da cidade) se viram tão registados. Desde os centros comerciais aos jardins zoológicos e aos *ferryboats*, desde as ruas e as praças fotografadas em contrapicado absoluto ou picado com drone, parece que tudo (e todos) já foi (foram) fotografado(s). Este desenvolvimento tecnológico, complementado com o impacto das redes sociais nas relações e no modo de apreensão da realidade urbana, tem vindo a favorecer uma coexistência, que nem sempre é pacífica, das chamadas “imagens vernáculas” das cidades — registos mais ou menos espontaneamente produzidos — com as produzidas por fotógrafos com a intenção voluntária de veicular mensagens. Por outro lado, temos vindo a constatar, até pela nossa experiência de fotógrafos, como a multiplicação de indivíduos que produzem fotografias na rua e de fotógrafos amadores e profissionais tem conduzido à emergência de tensões com os habitantes

das cidades, por se sentirem afrontados no direito ao anonimato e à sua imagem. Por sua vez, no respeitante aos próprios fotógrafos, a proliferação, repetição, adaptação e imitação têm contribuído para a transformação de certas imagens em clichés *voyeuristas* ou turísticos, conjugados com a melancolia e o desencanto decorrentes da sensação de tudo já estar fotografado. Simultaneamente a estes fenómenos também se tem assistido à emergência de tensões entre fotógrafos amadores e profissionais sobre o que deve ser a fotografia de rua, forçando estes últimos a encontrar outros temas, cada vez mais originais e desarmantes ou resultantes de abordagens tecnicistas surpreendentes, insólitas e complexas. Nesta exigência de surpreender, apresentamos os registos explicativos do género fotografia de rua patentes na página do *Amateur Photographer*: arrastamentos, instantâneos inusitados, reenquadramentos, composições cromáticas inesperadas (“Take Your Best-ever Street Photos”, 2019).

A Securitização do Espaço Público

Tomanić-Trivundža (2019) destaca como a fotografia de rua enquanto género tem vindo a registar uma interessante renovação temática. A representação dos espaços públicos das cidades pelos F fotógrafos tem vindo a ser desafiada pelo fluxo contínuo de imagens produzido pelas câmaras de vigilância de instituições do Estado, empresas e agências de segurança. Nada de novo se descortina nesta tendência: a proliferação das imagens não-humanas de controlo é mais um contributo para a sobrerrepresentação dos espaços públicos, onde tudo vem sendo descortinado. Curiosamente, esta omnipresença visual também se faz acompanhar por um crescente constrangimento legal na liberdade de produção das imagens, com os fotógrafos cada vez mais sujeitos à suspeita e ao processo legal.

O que é interessante nesta conjuntura é o surgimento de alguns projetos de fotografia de rua a partir do modo como os artistas conseguiram contornar estes constrangimentos, ao mesmo tempo que renovaram o espírito original da FL literária. Estamos-nos a referir à transformação da deambulação fotográfica na rua da cidade numa FL virtual ao comando do rato, por referência a projetos que aproveitaram artisticamente para seu benefício as imagens de vigilância e cartografia do Google Street View, como forma de aceder à vida das cidades. Exemplificamos com os trabalhos de Michael Wolf sobre Paris e o subsequente sobre Manhattan (Orlandi, 2019; Wolf, 2010), mas também com *No Man’s Land* de Mishka Henner, de 2012 (Albers, 2015). Tomanić-Trivundža (2019) afirma que Michael Wolf defendeu as virtudes da FL virtual como forma de evitar uma representação cliché das cidades, neste caso de Paris. A temática da cidade continua a ser a mesma. O espírito original da FL e do F literários não desapareceu. Apenas se renovou, podendo ser encarada como uma tentativa de reinscrever o protagonismo do olho humano no processo de recolha das imagens. É de lembrar como as fotografias destes projetos são “seleções”; fazem parte de uma metatextualidade do espaço público resultante de um processo de recorte do fluxo interrompido de imagens originalmente produzido. Deverão ser encaradas

como o produto de uma apreciação social e política do espaço público, mesmo que sejam fotografias que não foram captadas diretamente pelo fotógrafo. E esta é uma das razões pela qual estes projetos não deixaram de ser criticados, com os artistas acusados de inadequação pois a FL apesar de fotográfica, não deixa de ser virtual, mediada, e, portanto, classificada como não original, inautêntica e *voyeurista*.

Impactos das Transformações Económicas no Espaço Público

Outros projetos originais de fotografia de rua são também dignos de mencionar. O neoliberalismo tardio das recessões económicas e financeiras das primeiras décadas deste século favoreceu uma reestruturação da FL e projetos de fotografia de rua relativamente a algumas cidades da Europa e dos Estados Unidos, como, por exemplo, Detroit (Kane, 2016). Refletem a reestruturação dos espaços públicos das cidades no respeitante à existência de territórios abandonados, periféricos, estigmatizados, moribundos, esquecidos. Se a FL virtual podia ser vista como uma reação às transformações securitárias ocorridas nos espaços públicos no respeitante à vigilância e aos limites do público e da publicitação, estes projetos recuperaram a FL originária do passeio e da deambulação, mas agora presencial, centrada nos lugares indiciais do impacto do neoliberalismo no espaço urbano. A FL fotográfica não abandonou o espaço da cidade, mas deslocou-o para locais alternativos. Por exemplo, as fábricas, os moinhos abandonados, as escolas, os hospitais e os edifícios públicos fechados e esquecidos.

Estamos a referir-nos àqueles projetos de fotografia de rua sobre infraestruturas e edifícios em ruínas. Este estilo designa-se por UrbEx (ou UE). Verifique-se, por exemplo, em trabalhos como os de Paul David Smith (s.d.) ou o projeto de Jan Steel (Gampat, 2015), ou, em Portugal, as imagens de certas páginas do Facebook, como a dos “Lugares Abandonados Urbex Portugal” (<https://www.facebook.com/groups/lugaresabandonadospt>), ou também os mais canónicos como o Detroiturbex (<https://www.detroiturbex.com>). São projetos melancólicos sobre o passado e a marginalização, que combinam a exploração do espaço físico com o registo visual, também designados de “hacking de locais” (Tomanić-Trivundža, 2019, p. 5301). Desafiam os espectadores a refletir sobre a relação entre o passado e o presente, mas também nas possibilidades de desenvolvimento das cidades que não se chegaram a implementar. Mas, estes projetos também têm sido alvos de críticas. Habitualmente, a Urbex é apelidada de “pornografia de ruínas” (Tomanić-Trivundža, 2029, p. 5304), por constituir o produto de um olhar lúbrico, abusivo, explorador das ruínas representadas de modo descontextualizado, estetizadas, fetichizadas.

Os Lugares do Espaço Público

Estes projetos de fotografia da ruína urbana propõem outros tipos de relação com os espaços públicos das cidades e opõem-se (ou, pelo menos, complementam-se) com os inscritos na conjuntura neoliberal, que facilita uma visualidade estereoti-

pada do espaço urbano. Contudo, o facto de sobrevalorizarem as paisagens arquitetónicas em detrimento das paisagens humanas, conduziu-nos à necessidade de descortinar outras contribuições alternativas da fotografia de rua nas quais os habitantes também estivessem representados, refletindo a diversidade de formas de sociabilidade decorrentes da modernidade tardia. Para este objetivo, repescamos a dicotomia de Marc Augé (1992/2000), lugar/não-lugar, averiguando como se encontra presente na fotografia de rua. Os lugares são espaços públicos onde se gerem (e geram) relações sociais e de identidade de grupo. Em contrapartida, é nos não-lugares que se gere a individualidade e um tipo de relações sociais de cariz instrumental/contratual (Augé, 1992/2000).

O lugar é definido como um espaço de memória, relacional, grupal, histórico; existencial, antropológico; de onde se fala, o *locus* a partir do qual o sujeito utiliza a linguagem e se realiza como sujeito de enunciação (é um “eu” que sempre se dirige a um “tu”). É, portanto, o *topos* da linguagem, da memória e das mitologias, na perspetiva das narrativas. Por sua vez, o não-lugar é um espaço teleológico, utilitário, sobredeterminado por objetivos e relações de custo/benefício. Marc Augé (1992/2000) categorizou-o: clínicas, hospitais, pontos de tráfego e ocupação provisória (cadeias de hotel, clubes de férias), locais de trânsito (ruas, autoestradas), supermercados, bombas de gasolina, aeroportos, os próprios meios de transporte (carruagens, habitáculos de automóveis, aviões). Não são de sociabilidade e convívio, mas de passagem, afirmação da individualidade e do efémero porque de satisfação de necessidades individuais. São topologicamente reticulares e geométricos, bem delimitados (por exemplo, uma estação). São locais de visualidade, espaços que são vistos e para se ver, como sucede nos hospitais, por exemplo, com a existência de trajetos marcados no chão. Estão caracterizados por uma linguagem denotativa, instrumental e prescritiva patente, por exemplo, na sinalética, uma linguagem de identidade e de identificação. Para serem acedidos, implicam um registo, sob a forma de um recibo multibanco, um bilhete de comboio, avião, autocarro, portagem ou estacionamento, uma fatura de supermercado. Nos não-lugares também acresce a existência de um discurso retórico de evocação dos lugares, mas exclusivamente sobre a forma de uma utopia plena de representações idealizadas da afirmação identitária do *self* do sujeito num algures imaginado, de sonho (como sucede no discurso publicitário).

Estas configurações antropológicas do espaço público — que tanto englobam a “city” — o centro nevrálgico e nobre das cidades —, como outros territórios urbanos — por exemplo, as periferias —, são objeto de uma FL sobre a qual são projetadas axiologias de valores positivos ou negativos por parte dos fotógrafos de rua, favorecendo um registo mais ou menos eufórico ou disfórico, esperançoso ou pessimista. Sobre este aspecto, gostaríamos de mencionar algumas referências. A representação dos lugares urbanos encontra-se abordada a partir dos fotógrafos da American Street Photography. São projetos que se compreendem por referência a uma jovem nação cuja identidade ainda se encontrava em construção no século XX. Se algumas referências da história da fotografia se viraram para a representação paisagística da América intocável, da natureza ainda inóspita e

selvagem (Ansel Adams, 1902–1984) ou para o purismo conceptual subjacente à natureza morta (Edward Weston, 1886–1958), outros fotógrafos, como Robert Frank e os da corrente da American Street Photography, centraram a sua arte no registo da essência do estilo de vida americano da recessão, da Segunda Grande Guerra e da sociedade de consumo então emergente. De Robert Frank é incontornável a menção do projeto *The Americans* (inicialmente publicado em França em 1958) sobre as ruas e os espaços das cidades, projeto no qual sugerimos o “Men’s Room Railway Station” (Frank, 1955), a fotografia de um engraxador num urinol. A aparente espontaneidade do registo de Robert Frank sobre a vida nas cidades encontra o seu correlato mais contemporâneo nalgumas imagens de Bruce Gilden, no respeitante aos espaços de sociabilidade dos lugares. Sugerimos fotografias como as da beira-mar de Coney Island, Nova Iorque (“An Interview With Bruce Gilden – Spontaneity, Elegance and Being Yourself”, 2010), embora o seu trabalho também incida nos não-lugares de passagem das cidades, como sucede com os trabalhos sobre Nova Iorque, de 1984 (Gilden, 1984).

Ainda nesta perspetiva da representação dos lugares da cidade, gostaríamos de mencionar mais algumas referências, concretamente, Elliott Erwitt (1928–2023) — a atmosfera da cidade (Erwitt, 1974); Ralph Eugene Meatyard (1925–1972) — o misticismo, as identidades e as identificações, já fortemente centrado no retrato (Meatyard, 1964); e Lisette Model (1901–1983), antecipando uma certa apetência pela representação dos habitantes da cidade sob o viés do estranho, do estigmatizado ou do bizarro (Model, 2021). Destas referências à FL fotográfica dos lugares das cidades reportamos, quiçá, a fotógrafa que assumiu mais explicitamente a representação “luminosa” e positiva da comunidade na cidade americana: Helen Levitt (1913–2009) e a representação das crianças (J. Smith, 2018).

Já no que respeita à fotografia dos não-lugares em que a cidade é representada como um espaço de passagem e os seus habitantes como transeuntes, que se anteveem fugazmente, só se vislumbram ou se adivinham nos seus rastros, propomos os trabalhos de fotógrafos como László Moholy-Nagy (1895–1946; s.d.), com as suas abordagens formalistas às praças e aos cruzamentos, antecipando o abstracionismo, e Boris Ignatovich (1879–1976; s.d.), na sua fase construtivista (1920–1930). Mais contemporaneamente, Daidō Moriyama (2018; “Influences: Daidō Moriyama”, 2019), com o projeto sobre *Tokyo* (2017) ou, principalmente, a *Rush Hour, Train Station* (2024), uma referência fundamental para a compreensão do conceito de “não-lugar”, através da representação paradoxal da massificação dos indivíduos conjugada com a representação ideológica e estereotipada de uma subjetividade idealizada. Quiçá as referências mais pungentes das fotografias de rua sobre os não-lugares, imagens adjacentes à dissolução das famílias e dos laços sociais e sua substituição por formas de experiência itinerante que forçaram a transformações dos sujeitos em transeuntes ou em vagabundos, estejam nos trabalhos realizados pelos fotógrafos da Farm Security Administration. O projeto inscrevia-se nas atividades de apoio às medidas *keynesianas* implementadas por Franklin Roosevelt no “New Deal” a partir da década de 30 do século passado, ilustrando as marcas da Grande Depressão e o

impacto das tecnologias agrícolas, quer na vida rural, quer na revitalização das pequenas cidades. A título ilustrativo sugerimos algumas fotografias de Dorothea Lange, não as mais conhecidas — as dos retratos das famílias que descansam —, mas as referentes às estações, aos entrepostos, às estradas com *outdoors* publicitários por onde estes vagabundosforçados viajam, caminham, se arrastam (“The Depression Era Photography of Dorothea Lange”, 2024). Apesar deste projectão ter sido uma “encomenda” da Farm Security Administration, pelo seu carácter testemunhal e pelo cunho “deambulante” que o originou, integramo-lo no domínio da fotografia de rua.

O Tipo de Registo

A fundamentação da fotografia de rua no âmbito da FL vai-lhe imprimir num conjunto de especificidades que contribuem para a singularizar como forma de expressividade pretensamente casual.

Uma Expressividade Metalinguística

A deambulação do F fotógrafo pelas cidades facilita que a fotografia de rua seja uma forma de metalinguagem visual particularizada. Por tal a entendemos como uma “tradução e comentário fotográficos” resultantes de uma decifração dos signos dos espaços e dos habitantes da cidade; um registo da mobilidade e também da captação de um momento decisivo. Resulta de uma observação pessoal e em movimento, o que vai atribuir a esta visualidade uma dimensão “saltitante”, inconstante, resultante de um trajeto plasmado fotograficamente pela sucessão de vários pontos de vista (as imagens desse itinerário). Assim sendo, a fotografia de rua não é só uma imagem pontual de um certo local ou momento da cidade porque pode ser abordada a partir de uma visão de conjunto sobre o rumo efetuado pelo fotógrafo. Apresenta, portanto, implícita ou explicitamente, um fundamento narrativo. Não só é significativa da ideologia do fotógrafo perante a cidade e os habitantes, mas também dos caminhos que encetou. Esta narratividade é apreensível a partir das provas de contacto e do modo como o fotógrafo organizou a coleção de fotografias escolhidas, quer por altura da exposição (impondo ao espectador um trajeto), quer da paginação do livro de fotografias (determinando uma leitura). Considerar a fotografia de rua a partir desta ótica implicará concebê-la como mais do que um conjunto desgarrado de imagens de “instantâneos”, um “sintagma visual”, isto é, uma reconstrução simbólica de um caminho que se fez, de um trajeto urbano e de um conjunto de escolhas.

O caminho deambulante, o percurso, são fundamentos da fotografia de rua e nos possibilitam distingui-la de outro tipo de imagens que reportam à mesma temática do espaço público. Por exemplo, operar uma diferenciação relativamente a pinturas como de Manet (1832–1883), *Os Pavimentadores da Rua Mosnier* (Manet, 1878); de Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901; *Toulouse Lautrec and Moulin Rouge*, s.d.), sobre a vida noturna parisiense dos salões, dos cafés, dos

cabarets e das prostitutas, nas quais podemos antever a fotografia de Brassai; de Louis Michel Eilshemius (1864–1941; 1910), com uma paisagem noturna de Nova Iorque; ou de Edward Hopper (1882–1967), *Nighthawks* (1942; Gormandy, 2022). A diferença fundamenta-se no facto das fotografias de rua sempre serem metonímicas das andanças de um F fotógrafo, contrastando com o imobilismo do pintor que assenta o cavalete no espaço para registar a paisagem. Ao mesmo tempo são a manifestação indexical das particularidades do dispositivo mediático: o domínio da objetiva, o formato ortogonal da câmara (*portrait* ou *landscape*), a gestão da sensibilidade e da dimensão da película (ou do sensor digital), as técnicas de pós-processamento da imagem, as opções subjacentes à sua disponibilização (impressa ou digital) e, finalmente, a natureza da publicação (dimensões e tipo de suporte). Independentemente de a fotografia de rua poder incidir sobre o “instantâneo” ou sobre o “percurso”, é de salientar que sempre traduz não só uma observação ambulante, como também, na melhor tradição dos preceitos vigentes na *straight photography*, uma expressividade que decorre do domínio das especificidades (mecânicas, óticas, eletrónicas) da câmara fotográfica como *medium*.

Os fundamentos semióticos desta metalinguagem fotográfica podem ser classificados como o produto de uma “decifração pessoal”: o *feeling* da parte do fotógrafo para conseguir recortar o “real” da cidade, isto é, para reconhecer algo, um “ser” que está para lá da manifestação urbana (um “parecer”). O F fotógrafo vê a cidade e os seus habitantes como um texto do qual destaca alguns signos e, portanto, descontextualiza-os numa expressividade de evidenciação. Pode apresentar uma vocação testemunhal, relativamente à qual Eugène Atget constitui o fotógrafo paradigmático; ou mais conceptual, de revelação do detalhe do despercebido, do fortuito, do feliz acaso, do fugaz, e cujo exemplo paradigmático constitui Henri Cartier-Bresson (embora também possamos apresentar outra referência: Elliott Erwitt). Salientamos que esta metalinguagem da evidenciação não deverá ser confundida com outras relacionadas com os registos visuais de notícias (fotorreportagens) ou de descrição (por exemplo, as imagens de pesquisa realizadas nalgumas ciências sociais, como é o caso da sociologia ou da antropologia; Bateson & Mead, 1942). Se é certo que, tal como sucede com a fotografia na ciência e no fotojornalismo, o registo fotográfico da cidade também é o produto de um processo de seleção e de um destaque, portanto, um registo consciente e intencional, ela é assumidamente subjetiva. Será o produto de uma intuição, isto é, de uma disponibilidade assumidamente pessoal, de um *feeling* do fotógrafo perante os espaços e os habitantes das cidades, os percursos que efetua, os estímulos que recebe. Não é de surpreender esta particularidade porque decorre das características da FL originária, artística e literária, refletidas por Charles Baudelaire e Walter Benjamin. A fotografia de rua é uma metalinguagem visual explicativa do urbano, mas também, como refere Tomanić-Trivundža (2019), o produto de uma epifania visual, de uma inspiração, de uma intuição para a captação do “momento decisivo” e que, portanto, ultrapassa o processo do registo documental. O resultado consubstancia-se numa textualidade visual relativamente obtusa, disponibilizando ao espectador um conhecimento

especulativo e parcial, mobilizando-lhe uma competência hermenêutica para reconhecer o que se se encontra representado, para interpretar a história ou para responder às questões que as imagens explicitam ou implicitamente lhe suscitam. As fotografias de rua são enunciados que sempre exigem a participação do espectador.

Não obstante esta particularidade da obtusidade, gostaríamos de sublinhar como a fotografia de rua, ao se caracterizar por uma dinâmica de evidênciação/descontextualização da paisagem da cidade, se aproxima de algumas abordagens estéticas do surrealismo e do dadaísmo, também caracterizadas por um processo subjetivo de “extração”, de “descontextualização” e, posteriormente, de “reconstrução”. Estamos a referir-nos em particular à estética patente em trabalhos como os de Man Ray (1890–1976; *Man Ray*, s.d.), fundamentada nos preceitos de Marcel Duchamp (1887–1968), concretamente no princípio do *readymade*, isto é, do processo de deslocamento dos objetos quotidianos.

Uma Expressividade Pretensamente Casual

O princípio do *readymade* fotográfico só é possível na condição de ser o registo do que se designou por “momento decisivo”. Decorre de uma atitude relacionada com uma “consciência subjetiva da apreensão”, evidente nos F literários estudados por Walter Benjamin e nos artistas surrealistas. Trata-se de uma “hipersensibilidade” para o registo do fortuito. Se em artistas como Marcel Duchamp estava patente numa aptidão para reconhecer e explorar os objetos para lá das suas funções, aplicações e estatutos quotidianos, o mesmo sucede com os fotógrafos de rua no *feeling* para a captação das paisagens e habitantes das cidades.

A compreensão desta “consciência subjetiva de apreensão” é aferida a partir da posição de Henri Cartier-Bresson sobre o acaso fotográfico. O artista considerava que no momento decisivo intervinha não só o que considerava a capacidade de perceção de um evento urbano numa fração de segundo, uma espécie de *killer instinct* de registo documental, mas também a sensibilidade para o reconhecimento do seu significado. O resultado não é só uma expressão fotográfica, mas também uma interpretação pessoal sobre o que está para lá da superfície de uma manifestação urbana. É, portanto, o produto não só de uma observação particular atenta e direcionada, mas também de uma disponibilidade (ideológica e psicológica) de preparação e antecipação do que se vai desenrolar na cidade, ao mesmo tempo que se está consciente que o ocorrido não pode ser repetido, recriado, encenado. Existe aqui uma dimensão que resulta da união da instantaneidade com uma atitude reflexiva e individual. Se o acaso desempenha um papel fundamental, a sua expressividade não é a de um registo aleatório (como se um evento imprevisto irrompesse perante a objetiva), mas o de uma “surpresa agradável”, resultante de uma preparação refletida capaz de a antecipar, que Tomanić-Trivundža (2019) designou por “serendipidade”. Existem, portanto, duas linhas de força subjacentes à fotografia de rua: a do registo do acaso como puro aleatório e a do acaso como surpresa agradável, que é esperada e antecipada, preparada e calculada.

Para compreendermos esta dicotomia entre o acaso e a serendipidade, apresentamos duas imagens de Henri Cartier-Bresson. No domínio da preparação e da serendipidade, propomos a do *Ciclista*, de 1932 (Havlin, 2018), e no do simples acaso, propomos a da *Rue Mouffetard* (Cartier-Bresson, 1954), referente a uma criança com duas garrafas de vinho. Na primeira fotografia, o artista antecipou o momento decisivo que se impõe no enquadramento como surpreendente. Destacamos, como interessante para o contexto desta reflexão, a forma como esta imagem, juntamente com a de 1932 — aquela do sujeito que salta uma poça nas traseiras de estação de Saint-Lazare (Cartier-Brasson, 1932) —, é profundamente escrutinada no respeitante aos preceitos da sua composição. No antípoda deste registo está a imagem do rapazinho da *Rue Mouffetard* em que o acaso ganha à serendipidade. Se esta imagem da criança é plena de uma espontaneidade que não se descortina na outra, é pobre do ponto de vista da composição e da reflexividade que a originou. O fotógrafo estava lá, apenas captou.

Conclusão

A partir das teses de Walter Benjamin sobre o escritor e o narrador F e sobre a FL literária, que foram mencionadas muito pontualmente por Susan Sontag, demonstrámos a possibilidade de se conceber a especificidade da fotografia de rua como uma FL fotográfica. A partir desta tese, concluímos poderem existir dois registos fundamentais. Um, de cariz documental realizado por um F fotógrafo cujo *ethos* é semelhante ao de Baudelaire como escritor: alguém que deambula pela cidade, lentamente, a passo de tartaruga, registando, descrevendo, testemunhando figuras típicas da paisagem humana. Complementarmente também pode existir uma fotografia de rua retratada por um fotógrafo com o *ethos* do narrador descrito por Edgar Allan Poe em “O Homem na Multidão” — alguém que aborda a cidade e os seus habitantes a partir da perseguição e da vigilância, preparando os seus trajetos, surpreendendo os seus habitantes. Estas são as duas linhas de força subjacentes à FL literária com implicações na expressividade da fotografia de rua: registo documental ou de um momento decisivo esperado. Nestes polos, elegemos dois artistas: Eugène Atget, na vertente documental, e Henri Cartier-Bresson, para esta vocação “perseguidora”, “caçadora” da vida das cidades e dos seus habitantes.

Independentemente destas duas linhas de força ontológica, também demonstrámos a existência de uma diversidade de práticas possíveis. Uma decorrente da coexistência nem sempre pacífica de imagens vernáculas das cidades e dos seus habitantes com projetos produzidos por fotógrafos amadores ou profissionais. Outras ainda interessantes produções fotográficas que visam resgatar do domínio do olhar tecnológico do Google Street View a FL literária arquetípica. Perante as imagens eletrónicas, fotógrafos como, por exemplo, Michael Wolf ou Mishka Henner deambularam “ao clique do rato” pela torrente interrupta de imagens de vigilância e controlo virtual das cidades, abstraindo, descontextualizando momentos significativos que originaram ruturas com as formas estereotipadas

e turísticas de representação dos espaços. Em complemento a estes projetos, outros estão relacionados com um deslocamento da FL fotográfica para os espaços “mortos” das cidades (por exemplo, o projeto *Detroiturbex*): cobertura fotográfica de lugares ultrapassados pela reestruturação urbanística das cidades, a degradação, o envelhecimento e morte dos habitantes. Destacámos ainda interessantes abordagens fotográficas às formas de sociabilidade existentes nas cidades e que determinam que estas se assumam como territórios heterogêneos e dinâmicos (sempre em mutação), compostos por lugares (as fotografias Robert Frank) e não-lugares (por exemplo, verifique-se o trabalho de Nicholas Sack [s.d.] sobre o centro financeiro de Londres).

Na última parte desta reflexão, repescámos conceitos da semiótica e da história da arte para caracterizar particularidades que considerámos estruturais da fotografia de rua. Demonstrámos como é uma metatextualidade visual, uma tradução fotográfica muito pessoal das cidades e dos seus habitantes. É caracterizada por uma dinâmica veridictória quer de revelação do que que se encontra implícito — e que se vai “clarificar no momento decisivo do disparo do obturador” —, quer de descontextualização. Esse duplo processo é estritamente subjetivo, originando um registo que, por vezes, é obtuso, exigindo um ativismo hermenêutico da parte do espectador. Independentemente desse especto, a descontextualização de um momento, de um espaço e de um sujeito da cidade fazem aproximar a fotografia de rua de alguns aspetos do surrealismo, concretamente as correntes dos *readymade*. Do mesmo modo que Duchamp elevou um urinol a um objeto museológico, Cartier-Bresson transformou um salto sobre uma poça nas traseiras de uma estação numa obra de arte. Em complemento a este processo de descontextualização encontram-se duas dinâmicas fundamentais na fotografia de rua e que já tinham sido descritas por Walter Benjamin: de um lado, a fotografia de rua mais documental, em que o processo de descontextualização está associado a um registo testemunhal do puro acaso; do outro, um tipo de fotografia também de descontextualização mas conceptual, de uma serendipidade, em que o registo do acaso, sendo uma “surpresa”, foi preparado, antecipado, “caçado”, mas não previsto. Nestas duas linhas de força evidenciamos várias referências. Na fotografia de rua de cariz documental descortinamos Eugène Atget e Brassai; já na “caçada do momento decisivo”, Cartier-Bresson. E, mesmo neste fotógrafo descobrimos interessantes disparidades que ora desembocam num formalismo conceptual, no âmbito do qual ocorre o momento fortuito — como sucede com a imagem do ciclista já mencionada (ver Havlin, 2018) —, ora desembocam numa instantaneidade documental, na qual o artista, ultrapassado pelo acaso, só teve tempo para premir o obturador, como sucede na fotografia do rapaz que carrega a garrafa de vinho na *Rue Mouffetard*. Entre estes dois registos, surgem duas posições ontológicas perante a fotografia de rua: a devedora de um percurso preparado, no qual os momentos decisivos são “caçados” e a resultante de um ato de simples andança na cidade com uma máquina fotográfica.

Nota Biográfica

Eduardo J. M. Camilo é docente na Universidade da Beira Interior, no Departamento de Comunicação, Filosofia e Política e investigador do Labcom. É doutorado com agregação em ciências da comunicação pela Universidade da Beira Interior. Eduardo Camilo é autor de várias obras no domínio da comunicação e do discurso e da imagem da publicidade e da propaganda; é fotógrafo amador com algumas exposições e *photobooks*: *Boa Sorte, Vai Correr Bem* (2018) e *Linhas com Cruzamentos de Destino* (2023).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0719-291X>

Email: eduardocami@gmail.com

Morada: Universidade da Beira Interior, Rua Marquês D'Ávila e Bolama, 6201-001, Covilhã, Portugal

Referências

Albers, K. P. (2015, 16 de dezembro). Public life and the private screen: Thoughts on Mishka Henner's *No Man's Land*. *Medium*. <https://medium.com/vantage/public-life-and-the-private-screen-60d0b225e516>

“An interview with Bruce Gilden – Spontaneity, elegance and being yourself”. (2010, 1 de outubro). *American Suburb X*. <https://americansuburbx.com/2010/10/interview-interview-with-bruce-gilden.html>

Atget, E. (1899–1900). *Marchand de paniers en fil de fer* [Fotografia]. Oscar en Fotos. <https://oscarenfotos.com/2012/06/03/eugene-atget-el-primer-fotografo-moderno/sc1984-42/>

Atget, E. (1912). *Hairdresser's shop window, boulevard de Strasbourg* [Fotografia]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/eugene-atget-hairdressers-shop-window-boulevard-de-strasbourg>

Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa. (Trabalho original publicado em 1992)

Baudelaire, C. (1883). *Le peintre de la vie moderne*. Collections Literatura.com. (Trabalho original publicado em 1863)

Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese character. A photographic analysis* (Vol. II). New York Academy of Sciences.

Benjamin, W. (2009). *Passagens* (I. Aron, Trad.). Imprensa Oficial. (Trabalho original publicado em 2006)

Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política* (S. P. Rouanet, Trad.). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1985)

- Benjamin, W. (1989). *Obras escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico o no auge do capitalismo* (Vol. III; J. C. Barbosa & H. A. Baptista, Trads.). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1969)
- Brassai. (1933a). *Acendedor de luzes, em Concórdia* [Fotografia]. WikiArt. <https://www.wikiart.org/pt/brassai/acendedor-de-luzes-em-concordia-1933>
- Brassai. (1933b). *Couple kissing under the Pont au Double, Paris* [Fotografia]. WikiArt. <https://www.wikiart.org/pt/brassai/couple-kissing-under-the-pont-au-double-paris-1935>
- Brassai. (1933c). *Prostitute at angle of rue de la Reynie and rue Quincampoix* [Fotografia]. Masters of Photography. <https://www.masters-of-photography.com/photograph/prostitute-at-angle-of-brassai/>
- Cartier-Brasson, H. (1932). *Behind the gare Saint-Lazare, Pont de l'Europe, Paris, 1932* [Fotografia]. Howard Greenberg Gallery. <https://www.howardgreenberg.com/artists/henri-cartier-bresson>
- Cartier-Brasson, H. (1954). *Rue Mouffetard, Paris* [Fotografia]. WikiArt. <https://www.wikiart.org/pt/henri-cartier-bresson/rue-mouffetard-paris-1954>
- Daguerre, L. (1836–1839). *Pont Neuf* [Fotografia]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1836_39_Pont_Neuf_-_Daguerre_and_Fordos.jpg
- Daguerre, L. (1838). *Boulevard du temple* [Fotografia]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg
- Daguerre, L. (1839). *Louvre visto do lado direito do Sena* [Fotografia]. ResearchGate. https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-JLM-DAGUERRE-Louvre-visto-do-lado-direito-do-Sena-Daguerreotipo-1839_fig2_317553357
- Eilshemius, L. M. (1910). *New York at night* [Fotografia]. The Met. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/19342>
- Engels, F. (2008). *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (B. A. Schumann, Trad.). Boitempo. (Trabalho original publicado em 1845)
- Erwitt, E. (1974). *New York City, 1974 (dog legs)* [Fotografia]. Holden Luntz Gallery. <https://www.holdenluntz.com/artists/elliott-erwitt/new-york-city-1974-dog-legs/>
- Frank, R. (1955). *Men's room, railway station* [Fotografia]. LensCulture. <https://www.lensculture.com/articles/robert-frank-the-americans>
- Gampat, C. (2015, 25 de setembro). Abandoned & forgotten: A 15-year urban exploration photo project. *The Phoblographer*. <https://www.thephoblographer.com/2015/09/25/abandoned-forgotten-a-15-year-urban-exploration-photo-project/>

- Gilden, B. (s.d.). *New York city*. Bruce Gilden. Retirado a 19 de novembro de 2024, de <https://www.brucegilden.com/new-york-city>
- Gilden, B. (1984). *New York City, USA, 1984* [Fotografia]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/bruce-gilden-new-york-city-usa-1984-1>
- Gormandy, K. (2022, 1 de dezembro). *The loneliness of Edward Hopper*. Fountain House Gallery & Studio. <https://fountainhousegallery.org/post/6279-chasing-art---the-loneliness-of-edward-hopper>
- Harvey, D. A. (2014). *Rio* [Fotografia]. Jota Barros. <https://jotabarros.com/grandes-fotografias-david-alan-harvey-parkour-en-rio-de-janeiro/>
- Havlin, L. (2018, 15 de dezembro). Henri Cartier-Bresson: Principles of a practice. *Magnum*. <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/>
- Ignatovich, B. (s.d.). *Avant-gardist of the constructivism epoch*. Retirado a 19 de novembro de 2024, de <http://gallery.borisignatovich.com/avant-gardist-of-the-constructivism-epoch/>
- “Influences: Daido Moriyama”. (2019, 3 de abril). *ATMTX Photo*. <https://blog.atmtxphoto.com/2019/04/03/influences-daido-moriyama/>
- Kane, A. (2016). Capturing life in Detroit, America’s ‘ghost town’. *Dazed*. <https://www.dazeddigital.com/photography/article/32543/1/bruce-gilden-capturing-life-in-detroit-america-s-ghost-town>
- Man Ray*. (s.d.). Dipaoloarte. Retirado a 19 de novembro de 2024, de <https://www.dipaoloarte.it/artisti/manray/>
- Manet, É. (1878). *Paveurs de la rue Mosnier* [Fotografia]. Wikipédia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edouard_Manet_Pflasterer_in_der_Rue_Mosnier.jpg
- Meatyrd, R. E. (1964). *Untitled* [Fotografia]. Gitterman Gallery. https://gittermangallery.com/exhibition/140/exhibition_works/3418
- Moriyama, D. (2018, 4 de julho). *Daido Moriyama photo gallery #02*. Pen. <https://pen-online.com/arts/trainer-dans-tokyo-photo-galerie-02/?scrolled=0>
- László Moholy-Nagy*. (s.d.). All About Photo. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/481/laszlo-moholy-nagy>
- Model, L. (2021). *Street life*. Exibart Street. <https://www.exibartstreet.com/news/lisette-model-street-life/>
- Orlandi, D. (2019, 6 de março). Street view – The meta-photography by Michael Wolf. *Photolux*. <https://magazine.photoluxfestival.it/en/street-view-%C7%80-the-meta-photography-by-michael-wolf/>
- Poe, E. A. (2015). *Contos* (L. Brito, Trad.). Edições Centauro/LELivros.

Sack, N. (s.d.). *Lost in the city*. Retirado a 19 de novembro de 2024, de <http://www.nicholassackphotos.com/gallery1.html>

Smith, J. (2018). *Helen Levitt in* The New York Review of Books. Laurence Miller Gallery. <http://www.laurencemillergallery.com/news/helen-levitt-in-the-new-york-review-of-books>

Smith, P. D. (s.d.). *Urban exploration photography experience*. Paul David Smith Photography. Retirado a 11 de novembro de 2024, de <https://www.pauldavidsmith.co.uk/urban-exploration-photography/>

Sontag, S. (2012). *Ensaaios sobre fotografia* (J. A. Furtado, Trad.). Quetzal. (Trabalho original publicado em 1973)

“Take your best-ever street photos”. (2019, 6 de setembro). *Amateur Photographer*. <https://amateurphotographer.com/latest/articles/take-best-ever-street-photos/>

Tavares, G. (2018). *A prática da fotografia de rua*. Gustavo Gili.

“The depression era photography of Dorothea Lange”. (2024, 21 de abril). *Kuriositas*. https://www.kuriositas.com/2011/11/depression-era-photography-of-dorothea.html#google_vignette

Tomanić-Trivundža, I. (2019). Photographic flâneur, street photography, and imagi(ni)ng the city. *International Journal of Communication*, 13, 5292–5309.

Toulouse Lautrec and Moulin Rouge. (s.d.). Paris City Vision. Retirado a 11 de novembro de 2024, de <https://www.pariscityvision.com/en/paris-by-night/moulin-rouge/toulouse-lautrec>

Wolf, M. (2010). *Manhattan street view #37, 2010* [Fotografia]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/michael-wolf-1954-2019-manhattan-street-view-number-37>

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.