

Ricardo Espinheira Neves

**ARQUITETURA E FOTOGRAFIA:
RELAÇÕES, INTERPRETAÇÕES E APLICAÇÕES**

**Dissertação
Mestrado Integrado em Arquitetura**

SETEMBRO, 2016



Ricardo Espinheira Neves

ARQUITETURA E FOTOGRAFIA: RELAÇÕES, INTERPRETAÇÕES E APLICAÇÕES

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Arquitetura, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Maria Helena Maia e co-orientação da Prof. Doutora Alexandra Trevisan.

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Ilídio Neves

Porto, 12 de Setembro de 2016

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

A orientadora

Dr. Helena Soares

A co-orientadora,

Alexandre T. Nunes

Porto, 12 de Setembro de 2016

AGRADECIMENTOS

Às Professoras Maria Helena Maia e Alexandra Trevisan pela sua disponibilidade e orientação.

Ao Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto pelo acolhimento e ajuda em todo processo.

À Escola Superior Artística do Porto pela possibilidade do tema escolhido e por todo o ensinamento durante o curso.

Aos meus pais, irmã e amigos por todo o apoio ao longo do ano.

Em especial à minha amiga Maria Lobo Maia.

Ao Professor Joaquim Flores pelas informações prestadas.

ARQUITETURA E FOTOGRAFIA: Relações, interpretações e aplicações

Ricardo Espinheira Neves

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura, Fotografia, Teófilo Rego, Mário Novais, Arquitetura Moderna

RESUMO

Desde o aparecimento da fotografia, que este medium é alvo de teorias, opiniões e debates. Podemos afirmar que a sua capacidade mimética em relação ao real é um dos principais fatores de fascínio, potenciando várias interpretações por parte dos teóricos dedicados a este tema. As possibilidades oferecidas pela fotografia, tornaram este meio um dos principais responsáveis na divulgação da Arquitetura Moderna.

As diferentes abordagens fotográficas, com todas as suas características, provocam diferentes opiniões. A sua relação com a arquitetura, pode ser observada nos trabalhos dos fotógrafos devotados à sua divulgação.

Em Portugal, o olhar de fotógrafos, como Teófilo Rego e Mário Novais, permitiu-nos visitar uma época, onde a fotografia se assume como um dos principais meios de propaganda. A representação arquitetónica permite-nos assim, aumentar a nossa compreensão sobre a construção de uma sociedade moderna. Cada fotografia é representativa de uma denúncia sobre determinado tema.

O trabalho pessoal do fotógrafo Teófilo Rego, é realizado essencialmente na Baixa do Porto, retratando os diferentes valores de um local com fortes raízes históricas. As intervenções por parte do fotógrafo alteraram pontos de vista da cidade.

Por outro lado, as diferentes iniciativas elaboradas na época, por parte dos estudantes da ESBAP e dos próprios arquitetos, que consistiam no melhoramento das zonas da cidade com piores condições de vida, criaram uma consciencialização da responsabilidade social das diversas atividades.

As diferentes relações entre a arquitetura e fotografia tornam-se assim, o principal objeto de estudo da minha investigação.

OBJETIVO DA DISSERTAÇÃO

Através do meu trabalho de investigação, pretendi numa primeira abordagem, explorar os diferentes pontos de convergência, que relacionam a arquitetura e a fotografia, num contexto internacional. Elaborei assim uma revisão da literatura, desde o momento da aparição da fotografia até os dias de hoje, o que me permitiu desenvolver posteriormente uma abordagem mais circunscrita ao caso Português.

Para isso, procurei realizar uma contextualização histórica, de maneira a entender melhor o panorama nacional, e a partir daí perceber os olhares dos fotógrafos Teófilo Rego e Mário Novais, que tiveram um papel importante na divulgação da Arquitetura Moderna em Portugal, estabelecendo uma relação de grande proximidade entre a fotografia e a arquitetura.

Na medida em que entendo a importância desta época como forma de compreensão da sociedade atual, especialmente pelo início da utilização dos vários meios de propaganda, que definiram uma sociedade cada vez mais em crescimento.

Teófilo Rego no Porto e Mário Novais em Lisboa, pertencem à geração onde a valorização da imagem fotográfica é de elevada importância. A escolha dos dois fotógrafos baseia-se na minha procura, para além das suas qualidades como fotógrafos, da melhor forma em transmitir as características da Arquitectura Moderna Portuguesa.

Através de uma análise das imagens dos fotógrafos, explorei as diferentes abordagens fotográficas, identificando as semelhanças e diferenças na maneira de retratar a Arquitectura Portuguesa.

Pretendi ainda explorar os diferentes usos da imagem fotográfica e o valor associado às mesmas, através do trabalho dos fotógrafos, seja em trabalhos comerciais ou pessoais e perceber, para além disso, a relação entre o arquiteto e o fotógrafo, e a sua influência no processo fotográfico.

Na parte final, procurei concentrar-me num caso concreto da cidade do Porto, a Ribeira-Barredo, analisando não só o estudo inovador do Plano urbanístico do arquiteto Fernando Távora de 1969, como também a relação que as abordagens arquitetónicas deste arquiteto tiveram com as diferentes formas como foram fotografadas, especialmente através do olhar de Teófilo Rego. Encontrei ainda um paralelo entre as ações dos alunos através dos exercícios de "Arquitetura Analítica", realizados na ESBAP dos anos 60, com as imagens do fotógrafo, cuja presença no Porto era assídua. Por último, tentei identificar a vertente social associada à fotografia e à arquitetura.

O meu objetivo foi realizar uma investigação que relacionasse a arquitetura e a fotografia, e perceber de que maneira estas se complementam. Através de exemplos práticos, procurei revelar as diferentes formas de representar a Arquitetura Moderna através da fotografia, de forma a compreender os valores associados à fotografia e arquitetura, identificando os diferentes pontos de convergência.

ÍNDICE

Objetivo da Dissertação	09
Índice	11
Introdução	15
Cap. I: Revisão da literatura	19
1. Fotografia como registo e memória	19
1.1 Fotografia como interpretação	26
2. Fotografia como ferramenta de trabalho	32
2.1 Fotógrafos e Arquitetos	37
3. Fotografia como forma de divulgação	40
3.1 Introdução de recursos digitais	47
3.2 Sentido de ética na percepção da Arquitetura	49
Cap. II: Estudo do caso Português	53
1. Introdução ao caso português	55
1.1 Breve apontamento sobre as câmaras fotográficas	59
1.2 <i>Ilustração Moderna e Notícias Ilustrado</i>	61
1.3 Teófilo Rego e Mário Novais	65
2. A arquitetura revelada pelos fotógrafos. Possíveis leituras	73
2.1 Relação fotógrafo-arquiteto Teófilo Rego	74
2.2 Abordagem fotográfica	77
2.2.1 Noturnos	81
2.2.2 Interseção entre o trabalho comercial e o pessoal	83
2.2.3 A imagem fotográfica como instrumento de propaganda	85
Cap. III: Caso de estudo: Ribeira-Barredo	87
1. Responsabilidade social da arquitetura e da fotografia	88
Conclusão	93
Bibliografia	95

LISTA DE ABREVIATURAS

CEAA – Centro de Estudos Arnaldo Araújo

CPF – Centro Português de Fotografia

CRUARB – Comissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira-Barredo

ESAP – Escola Superior Artística do Porto

ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto

FAMEP – Projeto Fotografia, Arquitetura Moderna e a “Escola do Porto”.

Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego

HICA – Hidroelétrica do Cavado

ODAM – Organização dos Arquitetos Modernos

SPN/SNI – Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação

UIA – Union International des Architects

Introdução

Um dos principais meios responsáveis pela disseminação da Arquitetura Moderna é a fotografia, e por essa razão, a compreensão do meio fotográfico torna-se essencial no entendimento desta época marcada pela inovação.

O aparecimento da fotografia veio trazer novas interpretações relativamente ao seu papel na sociedade. Desde as primeiras imagens que é possível observar a sua relação com a arquitetura¹. Esta relação mantém-se até os dias de hoje, seja em revistas ou outros meios dedicados à sua divulgação.

A exploração do meio fotográfico é intrínseco na nossa visão arquitetónica, devido ao simples fato de ser impossível visitar toda a arquitetura com os nossos próprios olhos. As nossas referências fotográficas ocupam a nossa mente, são "frações precisas de tempo"², sujeitas a várias interpretações. O nosso olhar, sobre as imagens, define a nossa percepção sobre determinado tema. O facto de ser uma arte subjetiva provoca-nos diferentes reações.

O impacto da imagem fotográfica não deve, nem pode ser ignorado. A memória visual de cada indivíduo demonstra os seus gostos, que se reflete na maneira como visualiza a arquitetura. A nossa percepção fica assim, influenciada pela fotografia. Os responsáveis, são os fotógrafos que, com as suas habilidades, nos demonstram a sua visão por detrás das suas lentes. Ficamos assim condicionados pelo olhar do fotógrafo.

Na minha perspetiva, o saber das diferentes aplicações, no que se refere à fotografia, é essencial de maneira a entender os diferentes usos. Todo o pensamento inerente à importância da imagem, a maneira como influencia a nossa maneira de observar e os usos da mesma, representa os alicerces para a compreensão da relação entre a arquitetura e fotografia.

¹ Pierre-Jean Amar, 2014 – *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70 Coleção Arte & Comunicação, pág.54

² Susan Sontag, 1986 – "Na caverna de Platão" in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pág.10

Do ponto de vista metodológico, optei por dividir a dissertação em três partes.

Na primeira, procurei proceder a uma revisão da literatura, tentando identificar os principais problemas e abordagens do tema tanto nacional como internacionalmente.

A segunda parte foi dedicada ao estudo do caso português, mais concretamente da fotografia de arquitetura de Teófilo Rego e Mário Novais, ambos com um abundante registo de obras de Arquitetura Moderna.

Por último, procurei perceber o caso particular do registo fotográfico da Ribeira-Barredo, realizado por Teófilo Rego, na sua relação com as propostas que no campo da arquitetura se colocavam na mesma altura em relação a esta zona da cidade.

A minha principal motivação para a elaboração do meu trabalho final de Mestrado Integrado em Arquitetura, decorreu da curiosidade pela imagem fotográfica.

Ao longo do curso deparamo-nos com as mais variadas situações de trabalho, desde a conceção de habitações unifamiliares a equipamentos de grande escala. Um fator importante desde o início, para mim, é a imagem final que o projeto apresenta na sua inserção na paisagem, como peça única, integrante num meio maior. A reinterpretação elaborada pelo operador da câmara é uma característica intrínseca à arquitectura nos dias de hoje.

Devido aos avanços tecnológicos, todos os dias somos bombardeados por imagens, o que pode diminuir o impacto da mesma. Ainda assim, acredito no poder da mesma, na sua influência na perceção sobre os mais variados assuntos.

A minha preocupação pela imagem final, presente no meu trabalho feito até então, foi aumentando durante os anos de estudo de arquitetura. O uso da fotografia, é intrínseco ao meu método de trabalho, seja no uso como nota, seja para complementar certos aspetos do meu projeto. Este gosto pela imagem fotográfica e pelas suas características veio-se refletir na minha inscrição no curso de fotografia no Instituto Português de Fotografia, há dois anos. O que é possível observar numa imagem e o que queremos transmitir, através deste medium tão subjetivo, sempre me fascinou.

A partir desse momento, a minha curiosidade neste vasto campo foi aumentando, identificando-me com Lais Pereira quando esta afirma, “[o]lhar para as imagens, gesto aparentemente simples, está no centro das preocupações que me têm conduzido e serve também de ponto de partida para este ensaio”³.

A simples observação de uma imagem é um ato de bastante interesse, é curioso perceber, e graças aos estudos já feitos, a importância da imagem na história, e como a influenciou de maneira drástica, seja na divulgação de certos assuntos, seja na tomada de consciência sobre outros. Como escreveu László Moholy-Nagy, o “analfabeto de amanhã não será aquele que ignora a escrita, mas o que ignora a fotografia”⁴. O que nos remete para o aumento da minha curiosidade em perceber as diferentes interpretações, relações e aplicações inseridas no universo da arquitetura de fotografia.

³ Lais Pereira, 2016 – “O povo que está por ver: história e fotografia” in *Quem Faz História. Ensaio sobre o Portugal Contemporâneo*. Org. José Neves. Lisboa: Tinta da China, pág.149

⁴ No original: “die grenzen der fotografie sind nicht abzusehen. Hier ist alles noch so neu, daß selbst das suchen schon zu schöpferischen Resultaten führt. Die Technik ist der selbstverständliche Wegbereiter dazu. Nicht der schrift-, sondern der fotografie-unkundige wird der Analphabet der Zukunft sein.” (Moholy-Nagy Laszlo, 1928 - *Fotografie ist Lichtgestaltung*, Bauhaus, vol. II, nr. 1, *apud* José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural*. Tese de Doutoramento, FCSH-UNL, pág.303)

Capítulo I: **Revisão da literatura**

Nesta parte do trabalho, procurarei, a partir de bibliografia variada e o mais alargada possível, identificar as principais abordagens no estudo da relação entre a arquitetura e fotografia, isto é, procurei realizar um ponto de situação do estudo sobre arquitetura e fotografia, uma revisão de literatura a partir de três diferentes perspetivas, abordadas nos três primeiros capítulos: a fotografia como registo, a fotografia como ferramenta de trabalho e a fotografia como forma de divulgação.

1. Fotografia como registo e memória

Quando nem mesmo a arquitetura, especialmente a arquitetura moderna, é capaz de garantir a sua conservação e perpetuação no tempo, e pode mesmo desaparecer, a fotografia torna-se na única garantia da sua documentação e sobrevivência na memória.
(Iñaki Bergera)⁵

Iñaki Bergera remete-nos, para a característica da fotografia como registo, independentemente de outras abordagens. Bergera afirma que a fotografia de arquitetura se transformou numa espécie de prova, num testemunho que permite a eternização da obra, num registo que está presente à formação da memória de cada um.⁶

Na minha perspectiva e, apesar de existirem diferentes interpretações que irei abordar mais à frente, este carácter de registo, faz parte da condição fotográfica.

⁵ No original: "Cuando ni siquiera la arquitectura, especialmente la arquitectura moderna, es capaz de garantizar su conservación y perpetuidade en el tiempo – llegando incluso a desaparecer -, su fotografía se convierte en garante único de su documentación y pervivencia en la memoria." (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica, Fundación ICO, pág.26)

⁶Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.26

Nesta primeira parte pretendo mostrar a evolução do pensamento fotográfico até chegar a uma interpretação mais atual, da fotografia como ferramenta autónoma, livre de outras artes de representação, como a pintura, desenho e gravura⁷.

Efetivamente, as primeiras interpretações das fotografias, estendem-se, “como espelho do real”, perspectiva presente nos primeiros debates teóricos do início do século XIX, que atribuem à fotografia uma capacidade mimética⁸.

Baudelaire é um dos defensores da fotografia como instrumento documental, pela sua imitação perfeita da realidade. Como refere este autor, “é necessário que a fotografia cumpra o seu verdadeiro dever, que consiste em ser a servidora das ciências e das artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura”⁹. A ideia de “a fotografia como espelho do real” estava bastante presente na sociedade da época, como reflete a famosa frase do pintor Paul Delaroche, no momento da aparição da fotografia, “[a] partir de hoje, a pintura está morta!”¹⁰.

De facto a pintura até essa altura era a forma de representação mais próxima da realidade. Com o aparecimento da imagem fotográfica, o carácter representativo da pintura desvanece, obrigando a novas interpretações no campo artístico¹¹.

Sobre este ponto, Giaime Meloni acrescenta que a fotografia, “é muitas vezes abordada pela arquitetura de maneira hierárquica, pela sua habilidade de reproduzir exatamente a realidade, promovida pela alegação de que poderia fornecer uma ilustração imparcial do espaço arquitetónico”¹².

⁷Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.31

⁸ Frederico Leite Lucas Martinho, 2013 - *A fotografia na obra de Luis Barragán: da imagem fotográfica à imaginação*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, FCTUC, pág.19

⁹ Charles Baudelaire apud Dubois, Philippe - O Ato fotográfico e outros ensaios, pag.29 segundo Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, FCTUC, pág.21

¹⁰ Pierre-Jean Amar, 2014 - *História da Fotografia...*, pág.70

¹¹ No original: “Como disse William M. Ivins ‘una vez que la fotografía y los procesos fotográficos se apoderaron de la información visual arrebatándola de las manos de grabadores de interpretación, los artistas se encontraron de pronto liberados de toda exigência de verosilimitud en su expresión y en sus diseños” (William M. Ivins, 1975 - *Imagen impresa y conocimiento. Análises de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili apud Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica, Fundación ICO, pág.31)

¹² No original: “The photography was often confined by the architecture to a hierarchical position. For its ability to reproducing exactly the reality we turned to it with the claim that might provide a sterile and impartial illustration of the architectural space.” (Giaime Meloni - “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.210)

Por sua vez, Lária Dryansky defende que “[desde] o início a fotografia está associada à arquitetura, não apenas para documentar, mas também para ilustrar projetos arquitetônicos significativos, ganhando bastante popularidade no uso comum das câmaras fotográfica”¹³.

Os edifícios, imobilizados e envolvidos pela luz natural, representavam um alvo fácil, devido às características das primeiras câmaras¹⁴. Concluo que não será por acaso que a primeira fotografia envolve edifícios¹⁵. Sobre este ponto de vista Simon Marchán Fiz acrescenta que “as primeiras funções da fotografia de arquitetura, tal como acontecia com a criminologia e a botânica, consistiam em criar um inventário visual do património integrado na parte cultural do arquivo, para respetivo registo histórico”¹⁶.

Segundo Amar, a primeira encomenda de estado feita pela comissão dos monumentos Históricos Francesa, em 1851, tinha como objetivo constituir um “Museu Pitoresco e Arqueológico de França”, que consistia na criação de um inventário através da categorização e classificação de imagens¹⁷.

De facto, desde os primórdios da fotografia que a ideia de registar os monumentos e edifícios mais icónicos esteve sempre bastante presente. Como afirma Simon Marchán Fiz, a fotografia tornou-se num sistemático arquivo da memória¹⁸.

Ainda no século XIX, mais concretamente em 1879, Jean L. Laurent, publica o *Nouveau Guide du Tourisme en Espagne et Portugal*, com mais de três mil imagens,

¹³ No original: “Dès ses origines, la photographie est mise au service de l’architecture. Elle sert alors non seulement à documenter des monuments historiques mais aussi à illustrer d’importants chantiers d’architecture” (Lária Dryansky, 2006 – *Clichés d’architecture: la photographie d’Ed Ruscha et les sources de l’architecture postmoderne aux États-Unis*. Paris: Histoire de l’art Numéro 59, pág.129, apud Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, pág.51)

¹⁴ Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, Pág.39

¹⁵ Pierre-Jean Amar, 2014 – *História da Fotografia...*, pág.54

¹⁶ No original: “uma de las primeras funciones de la fotografia de arquitectura fue, al modo de cómo se hacía em la criminologia o la botânica, inventariar visualmente el patrimonio en uma incipiente cultura del Archivo para su registro histórico o uma plausible restauración” (Simon Marchán Fiz, 2010 – “La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografia” *EXIT Arquitectura II La mirada del artista*, nº37, Abril, pág.18)

¹⁷ Pierre-Jean Amar, 2014 – *História da Fotografia...*, pág.55

¹⁸ No original: “La toma fotográfica se convierte tanto en un archivo taxonómico de la memoria” (Simon Marchán Fiz, 2010 – “La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografia”..., pág.18)

criando assim o documento mais importante da península ibérica, produzido até essa data¹⁹.

Como defende Maria do Carmo Serén, a fotografia era então concebida como uma réplica da realidade, devido ao seu carácter de verosimilhança, tratava-se assim de um objeto maquinal e técnico²⁰. No início da história da fotografia esta carecia de um carácter mais documental, assumida como meio técnico, como uma prova de carácter científico.

Segundo Simon Marchán Fiz, para contrariar este movimento e como resposta à definição da fotografia apenas como meio técnico, a primeira tendência fotográfica foi o picturalismo, caracterizado pela semelhança à pintura, pelo deslumbramento da peça única e pelo reconhecimento como arte. Segundo Marchán Fiz, a primeira obra é a *Pictorial effect in photography*, do ano de 1869, em que é apresentada a possibilidade da fotografia poder obter efeitos pictóricos, afirmando que é possível "criar fotografias" ao contrário de apenas as tirar²¹.

A partir do Modernismo, a fotografia desliga-se da imitação da pintura e começam a surgir teorias provenientes de filósofos e pensadores que analisam o objeto fotográfico, desde Walter Benjamin, até Susan Sontag²². Gordon Balwin, afirma que este movimento começou a partir dos anos 20, em resposta à Arquitetura Moderna.

Na *Pequena história da fotografia* de Walter Benjamin (1931), defende que o aparecimento de novos fotógrafos, entre eles o pioneiro Eugene Atget (1857-1927), revolucionou por completo as interpretações relativas às imagens, numa época em que ainda se via a fotografia como um meio documental e pouco interpretativo. Segundo Walter Benjamin, Eugene Atget, "foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional. [...] Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso

¹⁹ Simon Marchán Fiz, 2010 - "La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía"..., pág.18

²⁰ Maria do Carmo Serén, 2011 - "O documento fotográfico. Da mediação cultural à mediação técnica", *CEM Cultura, Espaço & Memória* : Revista do CITCEM, nº 2 (<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1349id2576&sum=sim>), pág.184

²¹ No original: "En un sentido amplio, las primeras propuestas se remontan a la obra *Pictorial Effect in Photography* (1869), en la que Henry Peach Robinson explora, todavía desde la óptica del Academicismo victoriano, las posibilidades de que la fotografía surta mayores efectos pictóricos o de 'hacer fotografías' em vez de tomarlas" (Simon Marchán Fiz, 2010 - "La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía"..., pág.20

²² Maria do Carmo Serén, 2011 - "O documento fotográfica. Da mediação cultural à mediação técnica"..., pág.185

consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica²³. Simon Marcham Fiz, acrescenta que “Eugene Atget, nos anos vinte, na América e Europa, foi reconhecido não só como precursor e modelo para os fotógrafos de arquitetura “objetivistas”, mas também pelos artistas conceptuais dos anos sessenta e setenta, a partir de uma assimilação gradual das suas obras como um documento do discurso estético”²⁴.

Desde cedo Walter Benjamin percebe o interesse da imagem fotográfica para a criação artística²⁵. Como afirma, a fotografia capta muitas vezes o que o olho não consegue, e graças a isso, representa uma aliada para a arte e para a arquitetura. Assim sendo, podemos acreditar na aptidão da imagem fotográfica como instrumento de documentação criativa, auxiliar da arquitetura²⁶.

Na minha opinião, apesar do registo fiel à realidade, o carácter documental da fotografia ainda se mantém, devido em grande parte à sua inseparabilidade do processo fotográfico. Assim se conclui, que a fotografia se tornou um ato imprescindível na apresentação da arquitetura, como afirma Victor Fernandes, “Como se a edificação não fosse suficiente para a sua afirmação, parece hoje existir a necessidade de comprovar a arquitetura com a imagem de si mesma, como se a construção só existisse depois de fotografada.”²⁷ Atualmente, parece haver a necessidade de provar certos acontecimentos através de uma imagem do nosso quotidiano. Como refere Susan Sontag, “[hoje] em dia, tudo o que existe, existe para vir a acabar numa fotografia”²⁸.

Giaime Meloni acredita que a fotografia, principalmente no campo da arquitetura, “pode ser associada ao expressivo poder do desenho de formas, como uma

²³ Walter Benjamin, 2012 – “Pequena História da Fotografia” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, pág.106 *apud* Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, Pág.41

²⁴ No original: “Asimismo, tampoco será casual que Atget sea reconocido desde los años sesenta y setenta, desde una asimilación paulatina de sus obras como documentos en un discurso esté” (Simon Marchán Fiz, 2010 – “La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía”..., pág.22)

²⁵ Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, Pág.41

²⁶ No original: “From the side of the photography that experience helps to understand a change of approach in the way of considering the relationship between photography and architecture, relationship where photography traditionally had been called upon to furnish good images much more than critical interpretations of spatial complexity.” (Giaime Meloni, 2015 – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.212)

²⁷ Vitor dos Santos Preto Fernandes, 2013 – *Fotografia em Arquitetura: O tempo na representação da obra*.Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, FCTUC, pág.49

²⁸ Susan Sontag, 1986 – “Na caverna de Platão”..., pág.14

maneira estratégica de conhecimento e volta ao real”²⁹. Um exemplo desta relação, segundo este autor, está presente em duas importantes figuras italianas, Luigi Ghirri e Aldo Rossi. Estas duas figuras alteraram a abordagem, na maneira de interpretar estas duas artes, superando a ideia que a fotografia tradicional é categorizada em fornecer boas imagens, e não na procura de interpretações críticas da complexidade espacial³⁰. Meloni acrescenta ainda que, o próprio Aldo Rossi identifica a prática fotográfica como uma disciplina, onde constrói um diálogo, através de códigos de representação puramente visuais³¹. Finaliza afirmando que “as imagens assim possibilitam uma nova abordagem crítica do espaço que habitamos, superando o estereótipo que identifica a fotografia como uma estéril prova da realidade”³². Diz ainda, sobre o mesmo assunto, em relação ao trabalho de Cyrille Weiner, fotógrafo francês, que “será esta complexidade fotográfica que poderá gerar diálogo com a arquitetura.”³³

Segundo Maria do Carmo Serén, a fotografia “[ganha] autonomia de produção, acompanhando os criticismos contra a pintura tradicional, a fotografia começa a valorizar o papel subjetivo na produção, coincidindo, naturalmente, com a definição clara do fotojornalismo, da fotografia de rua e da pesquisa sobre a realidade efetuada pelo fotógrafo-voyeur”³⁴.

Como afirma Piñon, em relação ao trabalho do fotógrafo espanhol Cordech, o olhar do fotógrafo reúne, “as condições sobre quais a forma, como um sistema de relação visuais, supera a mera fantasia de uma aparência ótica e preenche as

²⁹ No original: “Photography can be associated to the expressive power of the design as a strategic element of knowledge and return of the real.” Giaime Meloni, 2015 – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.212)

³⁰No original: “From the side of the photography that experience helps to understand a change of approach in the way of considering the relationship between photography and architecture, relationship where photography traditionally had been called upon to furnish good images much more than critical interpretations of spatial complexity.” (Giaime Meloni, 2015 – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.212)

³¹ No original: “Aldo Rossi’s words identified in the photographic practice a discipline with which build together a dialogue through codes of relationship purely visual / visual.” (Giaime Meloni, 2015 – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.213)

³² No original: “These images are able to produce a new critical awareness of everyday space that we inhabit, overcoming the stereotype that identifies photography as only a sterile proof of reality”. (Giaime Meloni, 2015 – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.213)

³³ No original: “The paper’s focus is on the work of French photographer in order to understand how the photography complexity can generate a continuous dialogue with the architecture.” (Giaime Meloni, 2015 – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.213)

³⁴ Maria do Carmo Serén, 2011 – “O documento fotográfico Da mediação cultural à mediação técnica”..., pág.184

condições essenciais para um trabalho de arte”, definindo assim o valor artístico deste fotógrafo³⁵. Apesar destas características, como escreve Simon Marchán Fiz, “a tensão entre o carácter documental e o artístico atraiu diversas opiniões que oscilam entre diferentes atitudes em relação à fotografia de arquitetura desde as suas origens até os dias atuais”³⁶.

A propósito do uso da fotografia, pela Polícia de Paris nas perseguições aos Comungardes, no ano de 1871, Susan Sontag, sobre a função da mesma, afirma que “[numa] das variantes da sua utilidade, o registo de uma câmara incrimina”³⁷. Posto isto, a autora acrescenta que, “[uma] fotografia passa por ser uma prova incontrovertida de que uma determinada coisa aconteceu”³⁸, demonstrando o carácter documental da fotografia, ao provar os diferentes acontecimentos. Sontag acrescenta, “[qualquer] coisa de que se ouve falar mas de que se duvida, parece ficar provado graças a uma fotografia.”³⁹No entanto, não podemos esquecer o uso da fotografia com sentido interpretativo, como iremos observar no próximo capítulo.

³⁵ No original: “la condición para que la forma, en tanto que sistema de relaciones visuales, supere el estatuto de mera fantasía de cariz óptico y alcance la condición de atributo esencial de la obra de arte” (Helio Piñón, 2005 - “Construir con la mirada” in FOCH, Carles, Cordech fotógrafo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.19)

³⁶ No original: “despite the fact that artistic devices played a more active role, the tension between the documentary and the artistic institutes a range of variation that impelled the different attitudes toward architectural photography from its origins to the present day.” (Simon Marchán Fiz, 2010 - “La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía”..., pág.36)

³⁷ Susan Sontag, 1986 - “Na caverna de Platão”..., pág.3

³⁸ Susan Sontag, 1986 - “Na caverna de Platão”..., pág.3

³⁹ Susan Sontag, 1986 - “Na caverna de Platão”..., pág.3

1.1. Fotografia como interpretação

Fotografia, como todos sabemos, não é real. É uma ilusão da realidade com a qual nós criamos o nosso próprio mundo. (Arnold Newman)⁴⁰

O que é a fotografia: é um espelho, refletindo um retrato do artista que a fez, ou uma janela, através da qual se pode conhecer melhor o mundo? (John Szarkowski)⁴¹

Sobre este ponto, Iñaki Bergera afirma que a fotografia, apesar do intrínseco carácter de registo e de documento, ao longo dos anos têm ganho lugar no mundo das outras artes representativas. Além das características mecânicas inerentes ao processo fotográfico, por sua vez Yolanda Ortega Sanz refere que, “o olhar do fotógrafo, graças ao domínio formal e técnico permite enfatizar as qualidades visuais do trabalho de arquitetura, através da pesquisa e abordagem privilegiada, ângulos expressivos e enquadramentos equilibrados, capaz de trazer a perfeita plenitude e proporção de figuras planas”⁴². Este olhar torna-se assim essencial para desempenhar trabalhos de fotografia de renome, proveniente da sensibilidade de maneira a transmitir o melhor do elemento fotografado.

No livro *A Câmara Clara* de Roland Barthes, um dos maiores semiólogos franceses do século XX, elabora uma reflexão sobre a imagem fotográfica, não sobre o seu aspeto técnico mas sim, sobre o seu carácter mais cultural. Barthes tenta descobrir a essência da fotografia, a sua existência e a sua genialidade. O ponto de partida para esta análise baseia-se na capacidade da fotografia só produzir uma vez um momento em concreto, momento esse que nunca mais poderá existir. Assegura assim que a fotografia será, primeiro de tudo, a

⁴⁰No original: “Photography, as we all know, is not real at all. It is an ilusion of reality with which we create our own private world.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.141)

⁴¹No original: “What photography is: is it a mirror, reflecting a portrait of the artist who made it, or a window, through which one might better know the world?” (John Szarkowski, 1978 - *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*. New York: Little Brown & Co. *apud* Giaime Meloni – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.214)

⁴²No original: “the photographer's eye, possessor of a powerful and extraordinary formal and technical mastery that allows to emphasize the visual qualities of the architectural work through searching the privileged approach, expressive angle and balanced framing able to bring out the fullness of perfect geometry and proportion of plane figures.” (Yolanda Ortega Sanz, 2015 – “Behind the camera: Catalanian architectural photographers” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.274)

representação de algo que não está lá, portanto inacessível⁴³.

Relativamente a este assunto, Pedro Bandeira, através de Barthes, conclui que, devido ao carácter disjuntivo para o qual o ato fotográfico nos remete, a fotografia pode ser considerada como ser autónomo, como afirma, "afastando assim a fotografia da suposta realidade e aproximando-a da subjetividade, que reconhecemos mais em outras artes"⁴⁴.

Sobre este ponto, Giaime Meloni afirma que, para percebermos estes aspetos também é preciso analisar as propriedades intrínsecas da câmara e a sua "íntima relação com a reprodução de espaços arquitetónicos"⁴⁵.

Segundo o famoso arquiteto Gio Ponti, a fotografia oferece-nos "[outro] ponto de vista, uma vista abstrata, mediada, enquadrada, uma vista que, onde vemos, um ponto de vista independente, autónomo, que se multiplica, isola coisas e momentos vistos, fragmentando-os e ao mesmo tempo fixando-os"⁴⁶. Bergera a este propósito acrescenta que "a transição entre uma realidade espacial dinâmica tridimensional para o formato bidimensional do papel é fortemente mediada por escolhas, e portanto eliminações, através da utilização de diferentes pontos de vista e mecanismos apurado pelo fotógrafo"⁴⁷.

Segundo Giaime Meloni, a construção da moldura, onde se encaixa a imagem, permite ao fotógrafo de criar um enquadramento que se isola arbitrariamente,

⁴³ Roland Barthes, 2014 - *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70 Arte & Comunicação, pág.12

⁴⁴ No original: "In spite of the fact that Barthes doesn't refer to the technologies that permit today the dissemination of images in direct time, the whole symbolic realism inherent to the permeable limits among reality and representation has been also useful to free photography of the expectation of objectivity, rendering thereby possible for us to approximate ourselves from the subjectivity we recognize more easily in other arts." (Pedro Bandeira, 2015 - "Photography and 'déjà vu' in the architectural culture. Somewhere between theory and practice" in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.18)

⁴⁵ No original: "To do this it is necessary to conduct an analysis on the intrinsic properties of the camera in his intimate relationship with the reproduction of architectural space." (Giaime Meloni, 2015 - "The photographic practice for architecture" in *Photography & Modern Architecture...*, pág.211)

⁴⁶ No original: "An another view; an abstract view, mediated, composed, a view that, in our turn "we see"; an independent view, autonomous, that multiplies, isolate thing or moment seen, that fragments them and at the same time fixing them" (Giaime Meloni, 2015 - "The photographic practice for architecture" in *Photography & Modern Architecture...*, pág.211)

⁴⁷ No original: "el tránsito de una realidad espacial tridimensional y dinámica a la bidimensionalidad del papel está fuertemente mediatizado por las elecciones, y por tanto eliminaciones, que hace el fotógrafo mediante el empleo de determinados focales, puntos de vista o encuadres". (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.27)

um fragmento do mundo visível, o ato de enquadrar inclui ou rejeita o espaço de maneira a criar uma seleção visual. O autor afirma que os limites da imagem definem o trajeto do olhar, retângulo este que define os limites da fotografia. Como diz, este ato “ativa um processo mental, que permite olhar e descobrir aspetos que não tinham sido observados, com outro significado”. Conclui que, “ativa assim um campo diferente da atenção na observação da realidade”⁴⁸.

Como defende Luigi Ghirri, fotógrafo de Aldo Rossi, “quando fotografamos, olhamos para uma parte do mundo e eliminamos outra”⁴⁹. Segundo Andrea Oldani, esta é a citação mais imediata para perceber o poder crítico da fotografia⁵⁰.

Como já referi, na minha opinião o ato fotográfico é caracterizado por escolhas, desde as mais mecânicas, como a utilização de diversas lentes ou câmaras, até às de carácter mais interpretativo e pessoal.

Na tese de doutoramento de José Pedro de Aboim Borges, sobre este tema, é dado o exemplo do fotógrafo Sebastião Salgado, que segundo o próprio as suas fotografias estavam ligadas à economia, e não pretendiam ser obras de arte⁵¹. No entanto, o autor chama à atenção para o facto do fotógrafo ter várias escolhas no momento de captação, desde a seleção do tema à intenção documental pretendida, referindo-se também a possibilidade da sobreposição da estética em relação ao conteúdo⁵². José Pedro Borges finaliza dizendo que, “[se] ao valor

⁴⁸ No original: “The act of framing includes or rejects the space in an arbitrary approach able to create a visual selection. The frame is configured as a double meaning act: active and / or negative, it can cut or insert a part in the whole. Excluding the photographer product an arbitrary selection that gives the minimum information as possible in order to construct a narrative space. The edges of the image define the gaze trajectory, by cutting a rectangle of the World in the photography bordures. The framing process activate a mental process, to enable the look and begin to discover in reality things that were not seen before, even giving the objects, or elements of reality in general, another meaning. This action activate a field of different attention in the reality observation.” (Giaime Meloni, 2015 – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.215)

⁴⁹ Andrea Oldani, 2015 – “Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEEA, pág.253

⁵⁰ No original: “when we photograph, we look at one part of the world and we delete other”. (Luigi Ghirri – 2010. *Lezioni di Fotografia*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra. *apud* Andrea Oldani, 2015 – “Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium”..., pág.253)

⁵¹ Juan Miguel Sánchez Vigil, 2001 - *La Fotografía en España de los Orígenes al siglo XXI*, vol. XLVII ,Summa Artis Historia General del Arte. Madrid: Espasa Calpe, S.A, segundo José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.74

⁵² Juan Miguel Sánchez Vigil, 2001 - *La Fotografía en España de los Orígenes al siglo XXI...*, segundo José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.74

documental se associa o estético, o impacto da imagem será sempre superior, pois o horizonte do recetor alarga-se, fruto dessa visualidade”⁵³.

Por sua vez, Pedro Bandeira afirma que apesar do fato de a fotografia, como uma técnica, tentar ser o mais objetiva possível, sendo as próprias lentes das câmaras chamadas de objetivas, “as imagens nem sempre se conseguem libertar de uma subjetividade conceptual”⁵⁴. Através do texto de Giaime Meloni no seu artigo “The Photographic Practice for Architecture”, entendemos que o olhar mecânico não estimula o olhar humano em criar uma nova noção de espaço, mas sim, como afirma, “constrói e reproduz uma autónoma e independente interpretação da arquitetura”⁵⁵.

No mesmo sentido, Andrea Oldani defende que conseguimos compreender dois aspetos essenciais na transição da realidade percebida e a reprodução da imagem, as componentes técnicas e a interação entre o observador e o operador, que combinam a mestria técnica e a implicação de uma escolha, isto é, a impossibilidade de uma reprodução pura⁵⁶.

O observador final, que como diz Andrea Oldani, toma um papel crucial no processo, “oferece uma interpretação complementar da original relação entre a realidade e a reprodução”⁵⁷.

⁵³ Juan Miguel Sánchez Vigil, 2001 - *La Fotografía en España de los Orígenes al siglo XXI*, vol. XLVII, Summa Artis Historia General del Arte. Madrid: Espasa Calpe, S.A, *apud* José Pedro de Aboim Borges, 2013 - *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.74

⁵⁴ No original: “In spite of the fact that photography, as a technique, tries to be as much objective as possible (weren’t the lenses called objectives), images aren’t able to free themselves from a conceptual subjectivity freeing from as much as imprisoning them to the core of the communication.” (Pedro Bandeira, 2015 - “Photography and ‘déjà vu’ in the architectural culture. Somewhere between theory and practice”..., pág.19)

⁵⁵ No original: “This article on the photographic art allows us to understand how the photographic mechanical eye does not simulate the human eye in building a new vision of space. The mechanical gaze constructs / reproduces an ‘autonomous and independent’ architectural interpretation.” (Giaime Meloni, 2015 - “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.211)

⁵⁶ No original: “In fact two important steps mark the transition between the perceived reality and the mediated re/production of the image: the technical proceeding and the interaction of the observer and operator. This corresponds to the introduction of two fundamental components, the technical mastery and, above all, the implementation of a critical choice that is essential in declaring the impossibility of a pure reproduction.” (Andrea Oldani, 2015 - “Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium”..., pág.253)

⁵⁷ No original: “The final observer also plays another implication of this process external to the process that offers a complementary interpretation of the original relationship between reality and reproduction” (Andrea Oldani, 2015 - “Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium”..., pág.253)

Ezra Stoller, umas das principais figuras do panorama fotográfico mundial, afirma o seguinte, "o problema é que as imagens fotográficas nunca são vistas pela audiência como são pelo fotógrafo"⁵⁸. Esta afirmação remete-nos para a possibilidade de diversas interpretações, devido às características imagéticas intrínsecas à fotografia, sendo possível que a imagem seja recebida de forma diferente da intenção do fotógrafo.

Segundo Roland Barthes, todas as imagens são polissêmicas, elas implicam debaixo dos seus significados, vários significados, onde o leitor tem a opção de escolher uns e ignorar outros. Como escreve, "polissêmico implica uma questão de significado e esta questão é sempre percebida como uma disfunção"⁵⁹.

No texto de Pedro Bandeira "Photography and 'déjà vu' in architectural culture", este remete-nos para Aby Warburg, que afirma "ser possível encontrar objetividade na subjetividade, ocultar ordem do caos, ao reconhecer que a subjetividade nos vai continuar a seduzir através do espaço da incerteza e ansiedade que nos oferece, com a referência na maneira como estimula e envolve o observador com a sua interpretação, atribuindo assim um papel importante e até um sentido autoral"⁶⁰.

Em relação a este ponto, é importante também comparar reportagens e fotografias do mesmo projeto trabalhadas por diferentes fotógrafos e perceber as diferentes maneiras de ver. Como diz ainda este autor, "seria interessante analisar a construção formal das imagens e a evolução da linguagem visual, que

⁵⁸ No original: "The true architectural photograph is primarily an instrument of communication between the architect and his audience – an audience with the capacity and desire to understand and appreciate, but lacking the opportunity to experience the work in question at first hand." (Ezra Stoller, 1963 – "Photography and the Language of Architecture" *Perspecta*, Volume 8, pág.43-44, apud Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, Pág.47

⁵⁹ No original: "As will be seen more clearly in a moment, all images are polysemous; they imply, underlying their signifiers, a "floating chain" of signifieds, the reader able to choose some and ignore others. Polysemy poses question of meaning and this question always comes through as a dysfunction, even if this dysfunction is recuperated by society as a tragic (silent, God provides no possibility of choosing between signs) or a poetic (the panic "shudder of meaning" of the Ancient Greeks) game; in the cinema itself, traumatic images are bound up with an uncertainty (an anxiety) concerning the meaning of objects or attitudes." (Roland Barthes, 1977 – "Rhetoric of the Image" in *Image Music Text*. Londres: Fontana Press, pág.156 apud Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media*. Cambridge, Mass. / London: MIT Press, pág.100)

⁶⁰ No original: "Aby Warburg would answer positively, that it is possible to find objectivity in subjectivity, occult order in chaos, to recognize that subjectivity will continue to seduce us through the space of uncertainty and anxiety it offers, with reference to the way it stimulates and involves the observer with its interpretation, attributing a relevant role even 'authorship' to it." (Pedro Bandeira, 2015 – "Photography and 'déjà vu' in the architectural culture. Somewhere between theory and practice"... , pág.19)

está presente na arquitetura, de maneira a perceber a forma como cria uma nova realidade espacial”⁶¹.

Roland Barthes, sobre este assunto afirma também que existe sempre uma relação com o referente, o que representa, seja objeto ou não. Acrescenta que a fotografia é a emanção do objeto, guardando uma profunda relação entre a imagem e o objeto⁶².

Esta fatalidade está presente na fotografia, questionando Roland Barthes a escolha de fotografar certos objetos em relação a outros. Assim, conclui que na fotografia o referente participa sempre no ato fotográfico⁶³.

Esta afirmação valoriza a importância tanto do fotógrafo, que com os seus conhecimentos técnicos e estéticos alcança o que idealiza, como a relação com o tema fotografado, fundamental no sentido da interpretação de um trabalho autoral. As imagens dos fotógrafos não são inofensivas, como afirma Pedro Bandeira, “esta associação sentida pelo ‘autor’ ,é por vezes associada ao reconhecimento de um sentido estético, ou por vezes uma intenção, que de certa maneira resume o fotógrafo como alguém que interpreta e interfere na realidade, e por sua vez alterando-a”⁶⁴. Berger acrescenta que é por esta razão, que na fotografia, principalmente a que se aplica à arquitetura como objeto de representação, conseguimos identificar quando há apenas uma mera captação, sem especial cuidado ou sentido estético, que normalmente é requisitado apenas pelos conhecimentos técnicos⁶⁵.

⁶¹ No original: “Podríamos interesarnos también, explícitamente, por comparar reportajes y fotografías de un mismo proyecto realizados por distintos fotógrafo, por analizar la construcción formal de las imagines y por la evolución de su lenguaje visual, conscientes de que como en ningún otro de sus géneros, es en la fotografía de arquitectura cuando lá cámara construye y compone hasta definir acaso una nueva realidad espacial la margen de los valores da propia arquitectura.” (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.22)

⁶² Roland Barthes, 2014 – *A Câmara Clara...*, pág.91

⁶³ Roland Barthes, 2014 – *A Câmara Clara...*, pág.14

⁶⁴ No original: “We know that photography isn’t innocuous and neither do we want this to happen. The link established with the sense of the ‘author’ so often associated with the recognition of an aesthetic sense or a sense intending to be aesthetic (as it is often criticized) renders the photographer someone who interprets and interferes necessarily in reality, changing it.” (Pedro Bandeira, 2015 – “Photography and ‘déjà vu’ in the architectural culture. Somewhere between theory and practice”..., pág.17)

⁶⁵ No original: “De ahí que en la fotografía emergente, y en particular la aplicada a la arquitectura como objeto de representación, cupiese apreciar la separación del mero captador de temas, por ló común por encargo, de su ofício técnico.” (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.31)

2. Fotografia como ferramenta de trabalho

A câmara é de facto, uma ferramenta analítica e metodológica para o arquitecto.
(Iñaki Bergera)⁶⁶

No início, a fotografia serviu para documentar e disseminar informação. Atualmente, também pode ser usada como meio de exploração, experimentação e de imaginação. Segundo Razia Latif, esta colaboração entre o meio de produção, a arquitetura, e o de registo, a fotografia, é um estímulo necessário para a criatividade⁶⁷.

Neste capítulo pretendo explorar e perceber, como afirma Razia Latif, “como é que a fotografia, com as suas limitações, como qualquer outro modo de representação, pode ser usada no processo criativo”⁶⁸. Aqui o importante é perceber a maneira como a fotografia e a câmara, como mecanismo visual, se tornam parte da visão do arquiteto.

Como também refere esta autora, “a criatividade e a imaginação podem ser absorvidas através de fotografias de arquitetura já construídas, e até mesmo podem ser feitas descobertas sobre essa mesma arquitetura⁶⁹ [...] a fotografia torna possível descobrir informação no processo de desenho do projecto, possibilitando assim, mudanças no desenvolvimento da ideia que nos leva ao produto final, antecipando características observadas ainda no processo de criação, de maneira a atingir novas ideias e possibilitando diferentes maneiras de

⁶⁶ No original: “La cámara es, de facto un instrumento analítico y metodológico para el arquitecto.” (Iñaki Bergera, 2013 – “Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos”, *Arquitectura Viva*, nº153, Junho, pág16 - 21 *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.21)

⁶⁷ No original: “The architecture studio teaching method is a unique combination of drawing, thinking, model making, documenting and exploring. A closer collaboration between the medium of production(architecture) and the medium of documentation (photography) is required to achieve results that fuel creativity.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.150)

⁶⁸ No original: “The purpose of this paper is to understand how photography with its limitations (as with any other tool) can be used as a means to “imagine” architecture that has been or has not been built.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture”..., pág.142)

⁶⁹ No original: “Imaginations can be stirred by photographing existing architecture. Discoveries about a building can be made through photography. Light can be captured as it changes with time. Perception can change when photographs are taken from unexpected angles.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture”..., pág.141)

ver a arquitetura”⁷⁰. A autora acrescenta que, na construção da obra também é possível observar fatores inesperados, no desenvolvimento da mesma.

Um exemplo disso, segundo Razia Latif, são as fotografias de maquetes, durante o processo de trabalho, onde através da mudança de escala, e o uso de diferentes lentes, conseguimos prever a mudança de luz, ou até a relação entre os volumes. Para isso, como afirma a autora, é preciso que a informação na maquete seja de fácil leitura e próxima da realidade e que outros fatores que possam distorcer a nossa visão, como a falta de rigor na apresentação ou captação, sejam minimizados⁷¹.

Beatriz Colomina afirma que os arquitetos Mies, Le Corbusier e o casal Charles e Ray Eames construíam maquetes que fotografavam das mais variadas maneiras com a intenção de criar uma imagem final do seu edifício⁷².

Neste aspeto, Razia Latif afirma que, “a câmara mudou as nossas limitações no campo da imaginação”. Cria assim imagens, que com devido cuidado de não mostrar nenhum elemento que nos induza a escala da maquete, podem ser livres de interpretações, onde é possível entrar no espaço, observar o seu contexto, visualizar a qualidade de luz, e perceber como reage na relação com a envolvente. De acordo com esta posição, a autora defende que, ao contrário do desenho, onde a partir da imaginação podemos visualizar o processo, a imagem fotográfica interpreta a luz, com mais rigor, pelo facto de que sem este elemento não é possível obter uma imagem⁷³. A autora reforça este ponto ao dizer que na

⁷⁰ No original: “Through photography this information can be gathered very early in the design process, allowing the possibility of changes early on that drive the final design. There is a also role of accidental discoveries in all of the different types of applications of photography in this paper.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture”..., pág.142)

⁷¹ Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture”..., pág.143

⁷² No original: “Mies, Le Corbusier y los Eames construían maquetas y las fotografiaban desde numerosos ángulos, de día y de noche, y luego elegían una imagen” (Beatriz Colomina, 2010 – “Los médios de comunicación como arquitectura moderna” *EXIT Arquitectura II La mirada del artista*, nº37, Abril, pág.120)

⁷³ No original: “The photographic camera has changed the limitations of this kind of imagination. These models when photographed loose the conventional notion of scale. The model when in the real environment cannot be imagined as a large scale building as it is right in front of us and we know what the comparative scale of the model is in proportion to everything else around it. The photograph is not successful in making the object scale less when the photograph is taken with a reference such as another object that we know is of a certain size. If a photograph is taken while in the palm of someone's hand one can guess the relative size of the model. This is changed when the model is photographed in isolation. This way the photograph does not have a scale associated with it. ”

“These models when made scale-less are useful in understanding the visual qualities of the proposed buildings. Through photography the internal qualities of light and space which otherwise can be ignored are extracted. The experience of the light entering the

fotografia a luz serve para exprimir luz⁷⁴. Iñaki Bergera partilha a mesma opinião ao afirmar que um olhar educado é uma parte intrínseca na maneira de estar do arquiteto, e desta forma, às vezes, substituir o lápis, como um meio de revelar a experiência de uma jornada⁷⁵.

Segundo Andrea Oldani, o papel da fotografia, principalmente quando praticado diretamente pelo arquiteto, torna-se numa ferramenta poderosa que permite aumentar a eficácia na descrição, como o demonstra no artigo "Photography, territorial description and design: Proposal for a methodological use of the medium"⁷⁶.

Por outro lado, Le Corbusier, a respeito de umas fotografias que tirou durante uma viagem a Florença e Siena, reconheceu que "o efeito da fotografia é sempre distorcido e ofensivo aos olhos de quem viu os originais"⁷⁷. Questiona assim a veracidade a imagem fotográfica, realçando o seu carácter distorcivo e ofensivo para quem observou fisicamente.

Le Corbusier acrescenta, que "a câmara é para preguiçosos, que utilizam a máquina para ver por eles"⁷⁸, aproximando-se deste modo de Walter Benjamin quando este afirma que "[qualquer] um pode perceber o quanto mais fácil a arquitetura pode ser apreendida em fotografias do que na realidade"⁷⁹.

space, the view from one's own space, the sequence of events that happens before one can enter a space can also be captured. Observations can be made on how a model at a large scale fits into the surrounding context and how it reacts to the environment that it is placed in." (Razia Latif, 2015 - "Photographic Interpretations, Imagining and Re-imagining Architecture"..., pág.143)

⁷⁴No original: "Secondly light and space expressed through drawing is representational and not actual; in a drawing, pencil is used to express shadow or light, while in a photography light is used to express light." (Razia Latif, 2015 - "Photographic Interpretations, Imagining and Re-imagining Architecture"..., pág.144)

⁷⁵ Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.22

⁷⁶ No original: "The aim of this paper is to investigate the role of photography, especially that practiced directly by the architect, as powerful tool able to extend the effectiveness of description." (Andrea Oldani, 2015 - "Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium"..., pág.251)

⁷⁷ No original: "because the effects of photography is always distorted and offensive to the eyes of those who have seen the originals" (Fundação Le Corbusier - Correspondência entre Le Corbusier e Charles L' Eplattenier *apud* Beatriz Colomina, 1998 - *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.101)

⁷⁸ No original: "the camera is for idlers, who use the machine to their seeing for them." (Le Corbusier, 1960 - *Creation is a Patient Search*. New York: Frederick Praeger, pág.37 *apud* Beatriz Colomina, 1998 - *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.90)

⁷⁹ No original: "Anyone will have noticed how much more easily a painting, and above all a sculpture, or architecture, can be grasped in photograph than in reality". (Walter Benjamin *apud* Beatriz Colomina, 1998 - *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.71)

No entanto, apesar de acreditar na falta de veracidade das fotografias, com todas as suas desvantagens, Colomina afirma que, Le Corbusier, tinha o hábito de fazer esquissos dos seus projetos, através de fotografias, vezes sem conta, mesmo antes de estarem construídos⁸⁰. Sobre este ponto, Andrea Oldani, diz ser uma tentativa de ilustrar o potencial método capaz de criar uma ligação entre fotografia e outros métodos de representação, neste caso desenho, abrindo várias possibilidades na máxima contribuição entre as mesmas⁸¹. O esboço cresce do que a fotografia exclui, ainda segundo Colomina, ao desenhar Le Corbusier é obrigado a selecionar, a reduzir a algumas linhas os detalhes da imagem, reinterpretando assim as imagens⁸². Aliás, segundo a mesma autora, "Le Corbusier desenhava não só a partir de fotografias, mas também de jornais, catálogos e postais"⁸³.

Esta interpretação mais livre, com uma atitude menos convencional, segundo Andrea Oldani, "por vezes torna-se bastante expressiva na crítica ao potencial da fotografia, especialmente se está a ser implementada num caminho individual de pesquisa e experimentação"⁸⁴.

Relativamente a este assunto Beatriz Colomina afirma que "[os] edifícios são transformados em imagens e as imagens tornam-se uma espécie de edifícios ocupados como quaisquer outros espaços arquitectónicos. A importância de

⁸⁰ No original: "This practice of drawing a image after it has already been fixed by the camera appers throughout Le Corbusier's work, recalling his no less enigmatic habit of sketching his own projects again and again, even long after they have been built." (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.93)

⁸¹ No original: "They demonstrate the possibility of an effective photographic research also outside of a perfect knowledge of photographic rules, where an unconventional approach is supporting a personal and effective communication. They allow understanding how the use of photography is closely linked to the irreplaceability of the discursive possibilities of photography with other media. Finally they illustrate also the richness of possibilities that can result from a joint use of photographic images and other techniques of representation." (Andrea Oldani, 2015 – "Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium"..., pág.256)

⁸² No original: "By drawing he is obliged to select, to reduce to a few lines the details of the image.The performed image thus enters Le Corbusier's creative process, but interpreted." (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.100)

⁸³ No original: "He redrew not only his own photograph but also those he encountered in newspapers, catalogues, postcards." (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.93)

⁸⁴ No original: "For this reason it can be identified a strong difference between an approach built on a traditional and codified set of rules and techniques of architectural photography, and a more free and perhaps irreverent use, where a more open, unprofessional and unconventional attitude, sometimes becomes really expressive of the critical potential of photography, especially if it is implemented into an individual path of research and experimentation." (Andrea Oldani, 2015 – "Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium"..., pág.254)

arquitetos como Mies, Le Corbusier e Eames reside na sua sensibilidade especial para essa transformação. [...] As imagens tinham-se tornado a matéria-prima da sua arte”⁸⁵.

Como Iñaki Bergera afirma, “[o] arquiteto não se apropria da fotografia apenas como uma ferramenta que explora o poder transformativo na percepção, na conceção do espaço, na sua capacidade de projeto e proposta, mas também na sua função de arquivo”. Para Bergera, a coleção de imagens torna-se útil tanto para a investigação, como para guardar material, para estruturar ideias e posições, formar um ponto de vista. O olhar do arquiteto e a sua visão dominaram a arquitetura moderna na sua relação com a fotografia, definindo a prática da fotografia de arquitetura como um género.⁸⁶ E citando Beatriz Colomina, “os arquitetos modernos observam tudo através da câmara. Eles tomam decisões com base no que eles vêem através da objectiva”⁸⁷.

Actualmente, como afirma Razia Latif, com os novos programas de modelação três dimensões(3D), podemos visualizar projectos nunca construídos, o que sem estas novas ferramentas, seria impossível. A autora reforça a ideia, argumentando que muitos dos melhores projectos nunca serão construídos, como aconteceu com alguns dos edifícios de Louis Kahn, mas graças a diferentes métodos de representação, estes podem ser visualizados e assim influenciar a prática de arquitectura⁸⁸.

Diferentes métodos de representação foram utilizados por arquitectos ao longo dos anos. Hoje em dia, através dos computadores e a virtualização, como a de três dimensões, é possível mostrar de maneira bastante rápida, a arquitectura

⁸⁵ No original: “Los edificios se transforman en imágenes y las imágenes se convierten en una especie de edificios, ocupadas como cualquier otro espacio arquitectónico. La importancia de arquitectos como Mies, Le Corbusier y los Eames reside en su sensibilidad espacial a esta transformación. (...) Las imágenes se habían convertido en la materia prima de su arte” (Beatriz Colomina, 2010 – “Los medios de comunicación como arquitectura moderna”..., pág.124)

⁸⁶ No original: “El arquitecto hace suya la fotografía como herramienta, explorando su potencial transformador en la concepción del espacio y la percepción, su capacidad proyectiva y proposicional, pero también su utilidad como archivo”(Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España*..., pág.51)

⁸⁷ Beatriz Colomina, 2010 – “Los medios de comunicación como arquitectura moderna”..., pág.120

⁸⁸ No original: “Architectural projects that will never be built can be visualized using these softwares. Sometimes the best projects are the ones that never got built. Some famous visualizations are many of Louis I Kahn's buildings that never got built but latter have been visualized. The projects of architects such as Kahn have influenced the practice and the architecture school studios.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re-imagining Architecture”..., pág.147)

actual.⁸⁹ Como afirma Razia Latif, “a janela criada pela modelagem 3D, é uma evolução da fotografia”⁹⁰.

Na minha opinião, a fotografia, além de continuar a ser uma ferramenta crucial no campo da arquitectura, permitiu criar várias possibilidades, como a virtualização 3D, onde obtemos séries de imagens que nos permitem observar a luz, materiais, volumes, antes do projecto estar concluído. Como afirma, Andrea Oldani, “desde as origens da disciplina que esta é definida por métodos e ferramentas de representação, vistas, esboços, úteis para sumarizar observações, fixar interpretações e posições”⁹¹.

2.1 Arquitectos e Fotógrafos

Os arquitetos e os fotógrafos partilham um olhar errante: eles apropriam o mundo através do olhar (Luis Fernández Galliano)⁹²

A relação entre arquitecto e fotógrafo, segundo Maria Helena Maia e Alexandra Trevisan, é um campo de investigação que, não só pretende perceber “a cumplicidade entre fotógrafo e o arquitecto”, como também, “a contribuição da fotografia para a divulgação da imagem da arquitectura num determinado período, de uma obra ou conjunto de obras, ou da produção de um determinado arquitecto”⁹³.

⁸⁹ No original: “This method has been used by architects since centuries to show to the client the visualization of the imagined final design. This is very similar to the way computer stimulation and virtualization works to show present day architecture.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re-imagining Architecture”..., pág.142)

⁹⁰ No original: “But this window is an evolutionary derivative of a photograph.” (Razia Latif, 2015 – “Photographic Interpretations, Imagining and Re-imagining Architecture”..., pág.146)

⁹¹ No original: “Since the origins itself of discipline have been defined methods and tools useful to draw up synthetic maps, views, sketches, useful to summarize observations, fix interpretations and verify previsions”. (Andrea Oldani, 2015 – “Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium”..., pág.251)

⁹² No original: “Architects and photographers share a roving eye: they appropriate world through the gaze” (Luis Fernández Galliano, 2013 – “El ojo codicioso. Representation and it’s Discounts”, *Arquitectura Viva*, nº153, Junho/Julho, pág.7 *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.21)

⁹³ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional” in *Teófilo Rego e os arquitetos*. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CEEA, pág.17

Sobre este assunto Yolanda Ortega Sanz afirma que, "a história da arquitetura e a história da fotografia crescem paralelamente, mantendo-se relacionadas e inseparáveis, principalmente na segunda metade do século XX, onde a relação entre arquitetos e fotógrafos foi fortificada, até a nível espacial e temporal"⁹⁴. Como nos refere a autora, os arquitectos e fotógrafos trabalhavam assim juntos para criar imagens de maneira a documentar, promover e publicar as novas e corajosas formas da arquitetura moderna⁹⁵.

O olhar do fotografo permite enfatizar as qualidades visuais do trabalho de arquitetura, através de pesquisa e diferentes abordagens, utiliza todos os meios, desde "ângulos expressivos e enquadramentos equilibrados, capazes de trazer a perfeita plenitude e proporção de figuras planas"⁹⁶. Yolanda Ortega Sanz reforça este ponto de vista afirmando que, "alguns fotógrafos partilham com os arquitetos os mesmos princípios de forma, reconhecem proporções e uso da geometria de maneira a enfatizar as qualidades arquitectónicas do edifício fotografado de forma critica e seleccionada"⁹⁷.

A Modernidade em arquitetura, e na fotografia, revela uma lista de fotógrafos associados à fotografia de arquitetura de forma clara.

⁹⁴ No original: "The history of architecture and photography (Campuzano, 1996) run parallel but related and inseparable, mainly during the second half of the twentieth century, when it strengthens and increases the bond between architecture and photography, architects and photographers, architectural and photographic works, spatial and temporal dimension (Kindel, 2007)." (Yolanda Ortega Sanz, 2015 - "Behind the camera: Catalanian architectural photographers"..., pág.264)

⁹⁵ No original: "Therefore, a research on post-war architectural photography legacy in Catalonia, 1945-19652, reveals the gaze of photographers who, beyond architects or architectural works, interpret, compose, document and transcend through their photographs, architectural works of modernism. (...) Modernity in architecture and photography, encouraged by the avant-gardes of the thirties, reveal a list of photographers focus on architectural photography through a clear, subtle and simple architecture of photography." (Yolanda Ortega Sanz, 2015 - "Behind the camera: Catalanian architectural photographers"..., pág.265)

⁹⁶ No original: "Among architectural work and photography of architectural work is complex to clarify the process of dissociation of the identity of the object, the photographer's eye, possessor of a powerful and extraordinary formal and technical mastery that allows to emphasize the visual qualities of the architectural work through searching the privileged approach, expressive angle and balanced framing able to bring out the fullness of perfect geometry and proportion of plane figures." (Yolanda Ortega Sanz, 2015 - "Behind the camera: Catalanian architectural photographers"..., pág.274)

⁹⁷ No original: "Some photographers share with architects principles of form, recognize proportions and use geometry to highlight the architectural qualities of the object photographed with critical and selective look, subjective sensitivity, sharpness and dramatic abstract synthetic acrimony. Modernity in architecture and photography, encouraged by the avant-gardes of the thirties, reveal a list of photographers focus on architectural photography through a clear, subtle and simple architecture of photography." (Yolanda Ortega Sanz, 2015 - "Behind the camera: Catalanian architectural photographers"..., pág.265)

Como afirma Iñaki Bergera, existem vários exemplos de arquitetos e fotógrafos a trabalhar em conjunto, por exemplo Richard Neutra que treinou Shullman como fotógrafo de arquitetura, contribuindo para o desenvolvimento da sua técnica, para conseguir representar da melhor maneira o que o arquitecto desejava. Acrescenta que aconteceu o mesmo com Le Corbusier e Lucian Hervé, com John Utzon e Keld Helmer-Peterson, e Arne Jacobsen com Aage Struwing⁹⁸.

Do mesmo modo, Alberto Martín constata que, "foi graças a este diálogo entre duas figuras, arquiteto e fotógrafo, e dois meios, fotografia e arquitectura, que se definiu a fotografia de arquitetura como disciplina e estilo durante mais de meio século"⁹⁹.

Os arquitetos modernos foram assim encorajados a usar a fotografia como ferramenta, para divulgar e promover, os seus edifícios.

⁹⁸ Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.19

⁹⁹ No original: "A partir de esta nueva condición, seran la colisión, el encuentro, la subsidiariedad o el diálogo entre dos figuras, la del arquitecto y a del fotógrafo, y dos medios, la fotografía y la arquitectura, los que vendrán a configurar a lo largo de medio siglo, desde los años veinte a los años sessenta, la fotografía de arquitectura como género y como tema." (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.49)

3. Fotografia como forma de divulgação

O desejo das massas contemporâneas ao trazer os objectos "mais próximos" tanto espacialmente, como humanamente [...] É tão ardente como a sua inclinação para a superação da singularidade de cada realidade, ao aceitar a sua reprodução. Todos os dias cresce o desejo de agarrar um objeto mais próximo por meio da sua semelhança; sua reprodução (Walter Benjamin)¹⁰⁰

Esta necessidade encontrou forma na câmara fotográfica, que se tornou, o instrumento essencial para a documentação da arquitetura e respectiva disseminação. Segundo Bergera, o mesmo acontece com o retrato fotográfico dos arquitetos, afirma que "rapidamente se tornam conscientes da sua pré-eminência e liderança na construção da Modernidade, tendo em conta a adaptação da sua identidade e aparência, na cristalização do rosto que a representa"¹⁰¹.

As imagens provenientes da câmara, como afirma Laura Deus, graças à sua verosimilhança com o objecto retratado, estabeleceram-se como "unidades de prova da arte e da arquitetura histórica", e por isso criam "preciosos meios de trabalho para as principais narrativas de arquitetura"¹⁰².

Sobre este ponto, Iñaki Bergera no livro *Fotografía y arquitectura moderna en España*, cita Colomina, "antes da invenção da fotografia e, antes disso, a litografia, o público da arquitetura era quem a experienciava. Com a fotografia, a

¹⁰⁰ No original: "The desire of contemporary masses to bring things 'closer' spatially and humanly...Its just as ardente as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction. Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its likeness; its reproduction" (Walter Benjamin *apud* Beatriz Colomina, 1998 - *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.70)

¹⁰¹ No original: "Como es la fotografía de retrato de los arquitectos, quienes, conscientes rápidamente de su protagonismo y liderazgo en la construcción de la modernidad, debían prestar atención a la adecuación entre su identidad y su apariencia, entre su papel trascendente y la cristalización fotográfica del rostro que lo representa." (Iñaki Bergera e Lucía C. Pérez Moreno, 2012 - "Apuntes para una valoración del retrato fotográfico del arquitecto: Paco Gómez y Juan Daniel Fullaonde", *RA. Revista de arquitectura*, nº14, pág 89 - 98 *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.23)

¹⁰² No original: "As fotografias são unidades de prova de arte e arquitetura histórica, tendo constituído por isso, preciosos meios de trabalho para as principais narrativas de arquitetura." (Pierluigi Serraino, 2011- "Architecture + Photography + Archive: the APA factor in the construction of histography", *Journal of Art Histography*, nº5 *apud* Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, Pág.49)

revista ilustrada e turismo, a recepção da arquitetura começou a ter uma nova forma, a de consumo e consumismo”¹⁰³.

A fotografia tornou-se assim um meio de comunicação, como afirma Victor Pérez Escolan, “arquétipo da civilização do nosso tempo, que contribuiu enormemente para a nossa identidade temporal”¹⁰⁴. Como diz Walter Benjamin, a fotografia torna tudo acessível¹⁰⁵.

Como afirma Alberto Martín, “o rápido crescimento deste sistema de representação, promoção e disseminação da arquitetura, através de vários sistemas de impressão, especialmente revistas, contribuíram para alimentar o poder da fotografia, extremamente profissionalizada”¹⁰⁶.

Ainda neste contexto, segundo Beatriz Colomina, “na lógica dos mass media, a fotografia não têm significado específico em si, no entanto na relação com outra fotografia, legenda, escrita, ou organização da página é lhe atribuído sentido”¹⁰⁷. Nas publicações, a fotografia e o espaço da página relacionam-se de maneira a conceber novos significados e promover a disseminação da arquitetura emergente. Por exemplo, Le Corbusier, graças a uma viagem feita a Paris, percebeu como funcionava a imprensa e o material impresso, “não só como meio de cultura para a difusão de algo previamente existente, mas também como um contexto de produção com a sua própria autonomia”¹⁰⁸, como afirma a autora.

¹⁰³ “Antes del advenimiento de la fotografía y anteriormente de la litografía, el public de arquitectura era el usuario. Con la fotografía, la revista ilustrada y el turismo, la recepción de la arquitectura empezó a tener lugar a través de una forma social adicional: el consume.” (Joan Ockman(editor) e Beatriz Colomina(guest editor), 1988 – “Architecture production”. New York: Princeton Architectural Press, pág.9 *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.23)

¹⁰⁴ No original: “Por más que la cámara oscura sea su antecedente, la fotografía es un ‘medio’ o ‘modo’ que ha llegado a ser arquetípico de la civilización de nuestro tiempo, a contribuir a nuestra identidad temporal.” (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.31)

¹⁰⁵ Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.70

¹⁰⁶ No original: “El rápido auge y crecimiento de un sistema de comunicación, promoción y divulgación de la arquitectura a través de diversos y múltiples medios impresos, especialmente revista, forzará a alimentar una práctica, la de la fotografía de arquitectura, cada vez más profesionalizada, pero también cada vez más codificada, acomodaticia y sometida a los intereses cruzados de arquitectos y editores” (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.51)

¹⁰⁷ No original: “In the terms conditioned by the logic of mass media, a photograph does not have specific meaning itself but rather in its relationship to other photograph, the caption, the writing, and the layout of the page” (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.100)

¹⁰⁸ No original: “Le Corbusier was to go a step further than Loos. In Paris, more precisely with the experience of L’Esprit nouveau, he came to understand the press, the printed media, not only as a medium for the cultural diffusion of something previously existing

O arquiteto Le Corbusier, através da revista *Esprit Nouveau*, entrou em contato com a cultura dos mass media, utilizando as imagens não para ilustrar o texto, mas sim para construir o texto, imagens estas transformadas através de uma reinterpretação ao seu gosto, e de maneira a transmitir o desejado¹⁰⁹.

A fotografia como media associada a outros métodos de representação estabelece uma forte arma na divulgação da arquitetura moderna. Sobre este ponto, Berger cita Juan Antonio Ramírez que diz, "apesar de não ser a realidade, afirma-se como uma das muitas maneiras, todas elas convencionais, de representá-la"¹¹⁰. E ainda como defende Ramirez, "a fotografia define-se como base para a obra artística contemporânea, e a sua constante presença nos media contemporâneos, exige especial atenção às modalidades linguísticas e às conexões vinculadas a outros sistemas de representação, como o desenho e pintura"¹¹¹.

Em contrapartida, segundo Beatriz Colomina, o arquitecto Adolf Loos, acreditava que o uso da fotografia mudava o sentido da arquitectura, transforma-a num objecto de notícia¹¹². Loos escreveu, "publicar como adereço/enfeite/ornamento, através da absorção da arquitectura no universo das promoções e de fetichizá-la, destrói a possibilidade da transcendência"¹¹³.

Ainda segundo Loos, o sinal de que um edifício estava realmente estabelecido, era que este permanecesse ineficaz em duas dimensões. O arquiteto acrescenta que uma fotografia não pode abranger a sensação de espaço, a obra de arquitectónica não se resume ao que se vê, abrange outros sentidos físicos. Para reforçar este ponto, Adolf Loos escreve um artigo intitulado de "Architektur" em

but also as a context of production with its own autonomy." (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.104)

¹⁰⁹ Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.104 e pág.119

¹¹⁰ No original: "Ramirez decía que 'la fotografía no es «la realidad», sino solo uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla.'" (Juan Antonio Ramírez, 1976 – *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedea *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.31)

¹¹¹ No original: "Juan Antonio Ramirez decía que la fotografía esta en la base de la obra artística contemporánea, y su presencia constante en los medios de masas 'exige una atención especial a sus modalidades linguísticas y a las conexiones que la ligan con otros sistemas representativos (dibujo y pintura)." (Juan Antonio Ramírez, 1976 – *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedea *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.31)

¹¹² Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.42

¹¹³ No original: "Publishing, like ornament, by absorbing architecture into the universe of merchandise, by fetishizing it, destroys its possibility of transcendence." (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.43)

1910, onde afirma ter o maior orgulho no facto que os interiores que projectou não funcionassem em fotografias¹¹⁴.

Por seu lado, Vector Pèrez Escolano refere que, o desenho e a fotografia definem o método normalizado pela qual as revistas transmitiriam a nova arquitetura, como diz, "documentando o projeto e oferecendo evidencias fotográficas do resultado alcançado"¹¹⁵.

O seu carácter de documento, enfatiza esta necessidade de comunicação conjugada com o registo histórico. Os arquitetos e fotógrafos desempenharam assim um importante papel na disseminação da Arquitetura Moderna.

Para Ezra Stoller, fotógrafo de renome, o arquiteto está especialmente envolvido na mensagem que pretende criar do seu trabalho, e como reitera Laura Deus, "pois a dispersão, compreensão e aceitação da sua ideia, definem um processo significativo"¹¹⁶. Esta autora afirma também que, "o dever do fotógrafo passa por expressar a ideia do arquiteto sob as melhores condições da sua construção, compreendendo primeiro a essência da arquitetura em questão e a ideia a ser comunicada"¹¹⁷. Para isso, o fotógrafo deve saber escolher e captar a imagem que sintetize de maneira mais clara o que quer comunicar.

Através da leitura do artigo "Seeing double: Modern Architecture, Photography and The Automobile" de Christopher Wilson, percebi que arquitetos como Le Corbusier ou Mies Van der Rohe usavam utensílios modernos para enfatizar o carácter moderno nas suas imagens. A utilização, por exemplo, de automóveis, como Christopher s. Wilson diz "produto final da engenharia moderna", é justaposto ao edifício de certa maneira para enfatizar o seu carácter moderno, tal como a publicidade contemporânea associa os seus produtos, incluindo carros, ao lado da arquitetura contemporânea. O autor acrescenta que, "as imagens

¹¹⁴ Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.42

¹¹⁵ No original: "Con renovadas intenciones, esta dualidad de dibujos y fotografías sería la manera canónica de los libros y la revistas que operen en la transmisión de la nueva arquitectura, los documentos del proyecto y los testimonios fotográficos del resultado alcanzado." (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.33)

¹¹⁶ Ezra Stoller, 1963 – "Photography and the Language of Architecture" in *Perspecta*, Volume 8, pág.43-44, segundo Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, Pág.45

¹¹⁷ Ezra Stoller, 1963 – "Photography and the Language of Architecture" in *Perspecta*, Volume 8, pág.43-44, segundo Laura Calaco de Deus, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico: Influências Fotográficas...*, Pág.45

tornam-se assim numa vista de dupla modernidade, carro moderno - edifício moderno”¹¹⁸.

Como nota Francesc Catalá-Roca sobre o famoso fotógrafo espanhol, Cordech, “é preciso saber o que eleger e compor as ideias do arquiteto de maneira mais clara possível”¹¹⁹.

Por sua vez, Victor Fernandes cita Susan Sontag, que afirma o seguinte, “as fotografias tornaram-se a norma para a forma como as coisas nos parecem, desse modo alterando a própria ideia de realidade e de realismo”¹²⁰. Podemos assim afirmar que, a nossa percepção sobre a realidade através das artes de representação, sejam fotografias ou desenhos, modificam a nossa visão da Arquitetura Moderna.

Beatriz Colomina acrescenta a este propósito que a “Arquitetura Moderna só se torna moderna, com o seu envolvimento com os media”¹²¹. A partir deste argumento percebemos que a autora quando defende que a arquitetura do movimento moderno é moderna não só pelo uso de materiais como vidro, metal ou o betão armado, mas também pela sua relação com meios técnicos informativos como a fotografia, o cinema, a publicidade e as publicações¹²², está

¹¹⁸ No original: “That is, the automobile – seen as the ultimate product of modern engineering – was juxtaposed against the buildings to somehow “prove” the point, similar to the way that contemporary advertisers juxtapose their products (including cars) against contemporary architecture to equate them with each other.” e “As a result, viewers of such photographs are often ‘seeing double’ in terms of modern/contemporary car and modern/contemporary building.” (Christopher S. Wilson, 2015 – “Seeing Double: Modern Architecture, Photography and the Automobile” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.358)

¹¹⁹ No original: “Saber escoger y realizar la fotografía que explique de una manera más entendedora lo que él quiere comunicar.”(Quarderns d’Arquitectura i Urbanisme, 1987 - nº174. Barcelona *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.39)

¹²⁰ Susan Sontag, 1977 – *On Photography*. London: Penguin Books, pág.87 *apud* Vitor dos Santos Preto Fernandes, 2013 – *Fotografia em Arquitetura: O tempo na representação da obra...*, pág.43

¹²¹ No original: “In fact, one could argue (this is the main argument of this book) that modern architecture only becomes modern with its engagement with the media.” (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.14)

¹²²No original: “Surely, one look at architectural avant-garde in these terms suggests that modern architecture becomes “modern” not simply by using glass, steel, reinforced concrete, as is usually undetstood, but precisely by engaging with the new mechanical equipament of the mass media: photography, film, advertising, publicity, publications, and so on.” (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.73)

a afirmar, como conclui Frederico Martinho, que “a arquitetura está para além da sua existência física”¹²³.

Martinho, acrescenta que as obras arquitectónicas modernas devido à presença dos media, criaram um imaginário colectivo, e nesse sentido podemos afirmar que a história da arquitetura moderna se forma a partir destas representações formadas pela divulgação da obra através das diferentes representações visuais¹²⁴, na maioria fotografias.

É neste sentido que, Yolanda Ortega Sanz acredita que a “fotografia adquire a habilidade de purificar a modernidade em todas as manifestações humanas, sejam arquiteturais ou plásticas”¹²⁵. E ainda como afirma Colomina, “[se] a arquitetura moderna é criada dentro do espaço das fotografias e publicações, este espaço é, em grande parte bidimensional e, em um certo ponto, a arquitetura interioriza de alguma forma esse espaço, essa horizontalidade”. Isto é, “o mundo tridimensional é transformado uma superfície fotográfica”¹²⁶.

De acordo com Colomina¹²⁷, a “arquitetura moderna gira em volta da imagem dos meios de comunicação”. É a disseminação das imagens que a tornam moderna, sem os meios de comunicação seria impossível pensar numa arquitetura moderna¹²⁸.

¹²³ Frederico Leite Lucas Martinho, 2013 - *A fotografia na obra de Luis Barragán: da imagem fotográfica à imaginação...*, pág.35

¹²⁴ No original: “A arquitectura modernista abriu-se ao imaginário colectivo tanto como às novas tecnologias. Neste sentido, também se pode afirmar que, a partir do modernismo, a história da arquitectura não mais se fez apenas das formas e estilos mas a partir das suas representações – Las imagenes construyen los edificios y los edificios se construyen en el espacio de las imagenes.” (Cristobal Moreno, 2010 – “El ojo, la lente y la esfera. Um autorretrato de Armando Salas Portugal”, Bitácora Arquitectura, nº20 referido por Frederico Leite Lucas Martinho, 2013 - *A fotografia na obra de Luis Barragán: da imagem fotográfica à imaginação...*, pág.35)

¹²⁵ “Modern architecture becomes the object of artistic creation and an active agent of photographic creation; photography acquires the ability to inoculate modernity in all human manifestations, whether architectural or plastic, and magazines acquires an essential role in the diffusion of it and also establishes the basis to ensure high quality works and images: the architectural photographer.” (Yolanda Ortega Sanz, 2015 – “Behind the camera: Catalan architectural photographers”..., pág.265)

¹²⁶ No original: “Si la arquitectura moderna se crea dentro del espacio de las fotografías y las publicaciones, este espacio es, en gran parte, bidimensional y, llegados a cierto punto, la arquitectura interioriza de algún modo ese espacio, esa horizontalidad” (Beatriz Colomina, 2010 – “Los medios de comunicación como arquitectura moderna”..., pág.120)

¹²⁷ No original: “La arquitectura moderna gira por completo en torno a la imagen de los medios de comunicación de masas.” (Beatriz Colomina, 2010 – “Los medios de comunicación como arquitectura moderna”..., pág.114)

¹²⁸ No original: “Modern architecture only become as modern with its engagement with the media” (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.14)

Nos dias de hoje com o digital, e o aumento do uso da internet, mudou bastante a maneira como as fotografias circulam nas diferentes partes do mundo. De novo, citando Moholy-Nagy "o analfabeto de amanhã não será aquele que ignora a escrita, mas o que ignora a fotografia"¹²⁹.

Os turistas fotografam arquitetura vezes sem conta, de maneira a levar consigo algum do espaço que visitaram, para suas casas. Como observa Razia Latif, "toda a dissiminação dos diferentes estilos de arquitetura é devido à fotografia"¹³⁰, ideia reiterada por Colomina quando escreve, "asseguraram o lugar da arquitetura na história"¹³¹.

Concluo assim com Victor Fernandes, isto é, que o "movimento moderno introduziu com o século XX, a necessidade de transmitir e comunicar novos valores estéticos de uma arquitetura que se adaptava gradualmente a uma sociedade cada vez mais mediatizada"¹³².

¹²⁹ No original: "die grenzen der fotografie sind nicht abzusehen. Hier ist alles noch so neu, daß selbst das suchen schon zu schöpferischen Resultaten führt. Die Technik ist der selbstverständliche Wegbereiter dazu. Nicht der schrift-, sondern der fotografie-unkundige wird der Analphabet der Zukunft sein." (László Moholy-Nagy, 1928 – "Fotografie ist Lichtgestaltung" *Bauhaus*, Volume 2, Página 5, *apud* Juan Miguel Sánchez Vigil, 2001 - *La Fotografía en España de los Orígenes al siglo XXI*, vol. XLVII ,Summa Artis Historia General del Arte. Madrid: Espasa Calpe, S.A, *apud* José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.303)

¹³⁰ No original: "The dissipation of different architecture styles throughout the world has been enormously impacted by photography." (Razia Latif, 2015 – "Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture"..., pág.147)

¹³¹ No original: "They secured a place for an architecture in history." (Beatriz Colomina, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media...*, pág.15)

¹³² Vitor dos Santos Preto Fernandes, 2013 – *Fotografia em Arquitetura: O tempo na representação da obra...*, pág.23

3.1 Introdução de recursos digitais

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao património das suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta, daquilo que vimos há poucos segundos na televisão (Italo Calvino)¹³³

A atual crise da fotografia, como afirma Iñaki Bergera, "iniciada pela intrusão de recursos digitais e cúmplice da desnaturalização da arquitetura, pode ser encontrada na origem do embelezamento utópico e violento que as fotografias da nossa modernidade arquitectónica produziram, como também nos próprios arquitetos"¹³⁴.

A fotografia, segundo Victor Fernandes, tornou-se cada vez mais reproduzível enquanto imagem do próprio produto, ou seja, podemos afirmar que a sua "representação imagética passou a prevalecer sobre a sua cópia material"¹³⁵.

A capacidade de divulgação em massa, fez da fotografia um meio de disseminação privilegiado ao serviço das artes. Através de Sontag, Victor Fernandes afirma que esta "mediatização das artes no período moderno gerou uma contínua sede de divulgação e a necessidade de consumo apoiou e suportou a proliferação da imagem fotográfica", provocando uma ânsia ainda maior por imagens¹³⁶.

Neste contexto Pedro Bandeira afirma que "a fácil circulação promovida pela tecnologia digital alimenta a sensação de 'déjà vu', desativando paradoxalmente qualquer estranheza em relação ao mundo real, mas também ao mundo

¹³³ Italo Calvino, 2007 – *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema, pág.107 *apud* Frederico Leite Lucas Martinho, 2013 – *A fotografia na obra de Luis Barragán: da imagem fotográfica à imaginação...*, pág.27

¹³⁴ Do original: "Actualmente, la manida crisis de la fotografía, agravada por la incursion de los recursos digitales y cómplice además de la reciente arquitectura desnaturalizada e impostada que ahora nos incomoda, puede encontrar también un origen en el embelesamiento quimérico y narcotizante que estas fotografías de nuestra modernidad arquitectónica producían en los propios arquitectos de la época". (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.26)

¹³⁵ Vitor dos Santos Preto Fernandes, 2013 – *Fotografia em Arquitetura: O tempo na representação da obra...*, pág.25

¹³⁶ Susan Sontag, 1977 – *On Photography*. London: Penguin Books, pág.87 *apud* Vitor dos Santos Preto Fernandes, 2013 – *Fotografia em Arquitetura: O tempo na representação da obra...*, pág.25

representado por imagens¹³⁷. Atualmente, como nota ainda Pedro Bandeira, “insistimos em viajar como uma experiência do real, sabendo que o real, já é condicionado pelas imagens dos sítios visitados mais do que as pessoas”. Acrescenta que “viajamos à descoberta de imagens¹³⁸ e conclui que, “o turismo arquitectónico, turismo de massas, é primeiro de tudo, turismo de lugares composto pelos media¹³⁹, e reitera este ponto de vista citando Marc Augé, em *Impossible voyage* (1997), onde afirma que já não é possível a realização de “viagens de descoberta”, devido à invenção da fotografia no século XIX¹⁴⁰.

Susan Sontag sobre este ponto afirma que, “ter uma experiência é o mesmo que fotografá-la, e participar num acontecimento público é cada vez mais, equivalente a vê-lo fotografado¹⁴¹, e por essa razão a autora acrescenta que, “a quantidade de imagens que nos rodeia e exige a nossa atenção é agora muito maior¹⁴².”

Apesar disto, no meu ponto de vista, não creio na diminuição do poder e responsabilidade da imagem no futuro da construção moderna e partilho da opinião de Yolenga Ortega Sanz, ao afirmar que o espanto de certas imagens apesar disto tudo, “permitem-nos analisar, aprender, rever ou visitar o legado da arquitetura moderna, como turistas, professores ou arquitetos, visitando os edifícios através de poéticas e icónicas imagens, tentando procurar os valores e o grau de harmonia, ou até o contraste entre estas e as obras mais contemporâneas¹⁴³.”

¹³⁷ No original: “For sure, image (and we are not talking in exclusive of photography), the easy circulation of images fostered by digital technology has fomented the sensation of déjà vu, disabling paradoxically any strangeness in relation to the world but also to the world represented in images.” (Pedro Bandeira, 2015 – “Photography and ‘déjà vu’ in the architectural culture. Somewhere between theory and practice”..., pág.11)

¹³⁸ No original: “Still today, we insist, almost inexplicably, on perceiving travel as an experience of the real, in spite of the fact, that the real is conditioned by the images of the places travelling more than people. We travel in the search of images.” (Pedro Bandeira, 2015 – “Photography and ‘déjà vu’ in the architectural culture. Somewhere between theory and practice”..., pág.12)

¹³⁹ No original: “As architectural tourism, mass tourism is, first of all, tourism of common places covered by media.” (Pedro Bandeira, 2015 – “Photography and ‘déjà vu’ in the architectural culture. Somewhere between theory and practice”..., pág.14)

¹⁴⁰ No original: “And it is from this site, the site of those who, for example, have access to this article, and this language, allowing themselves to quote Marc Augé in *L’Impossible Voyage* (1997) that it is no longer possible to carry out ‘discovery travels’ as the travels proportionated by the 19th century fostered by photographic invention.” (Pedro Bandeira, 2015 – “Photography and ‘déjà vu’ in the architectural culture. Somewhere between theory and practice”..., pág.11)

¹⁴¹ Susan Sontag, 1986 – “Na caverna de Platão” in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pág.14

¹⁴² Susan Sontag, 1986 – “Na caverna de Platão”..., pág.1

¹⁴³ No original: “The delight of the images allows us to analyse, learn, review or revisit the modern architectural legacy, as tourists, teachers or architects visiting the buildings

Como conclui a autora, “[a] arquitectura tem uma relação intemporal com a fotografia, que nem a situação contemporânea, nem a perda de prestígio, podem quebrar. O romance com imagens vai sobreviver a ambas, de maneira mais original e essencial”¹⁴⁴.

3.2 Sentido de ética na percepção da arquitectura

Partindo do posicionamento de Bergera, com o que estou de acordo, “sob a forma de rumor subjacente que só se manifesta de tempo a tempo, surge uma percepção de que a fotografia de arquitetura, os seus códigos bem estabelecidos e a sua tendência para a estetização e idealização, por vezes pode produzir efeitos indesejados ou ir longe demais”¹⁴⁵.

Segundo este autor, devido ao seu papel importante na divulgação e promoção de arquitetos e arquitetura, em que encontramos alguns exemplos que nos remetem para o ano de 1929, Ernesto Giménez Caballero, escreve na páginas de *La Gaceta Literaria* sobre o embelezamento e decepção da arquitetura através da fotografia e o desapontamento produzido pela reprodução em papel relativamente à visualização direta do trabalho¹⁴⁶.

Como refere Miguel Fisac, numa carta para o diretor de uma revista de arquitectura, “Boas fotografias de arquitetura não são o mesmo que boa arquitetura para fazer fotografias”¹⁴⁷.

through iconic and poetic images, trying to emulate or seeking the values and the degree of harmony or contrast between them and the more contemporary aesthetic needs.” (Yolanda Ortega Sanz, 2015 - “Behind the camera: Catalan architectural photographers”..., pág.275)

¹⁴⁴ No original: “Architecture has a timeless relationship with photography that neither contemporary situation nor the current loss of prestige can ever break: the romance with visual images will survive both in its most original and essential aspect.” (Yolanda Ortega Sanz, 2015 - “Behind the camera: Catalan architectural photographers”..., pág.275)

¹⁴⁵ No original: “Como um rumor de fondo que solo en ocasiones se manifestaba, está la percepción de que la fotografía de arquitectura, con sus códigos bien afirmados, con su tendencia a la estetización y a la idealización, con su importante papel en lá difusión y promoción de los arquitectos tanto como de la arquitectura, generaba o podía generar efectos inadecuados o pecar por excess.” (Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.58)

¹⁴⁶ Ernesto Giménez Caballero, 1928 - “La etapa Holandesa”, *La Gaceta Literaria*, nº41, Página 4 *apud* Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.58

¹⁴⁷ No original: “Buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías” (Miguel Fisac, 1957 carta ao diretor da revista

Partindo desta reflexão, apoio-me também numa entrevista feita a alguns fotógrafos de arquitectura, após uma polémica sobre uma imagem vencedora de um concurso, onde é questionada a veracidade das imagens. A entrevista foi feita no site *Archdaily*, plataforma de divulgação de arquitectura, no ano de 2015.¹⁴⁸

A partir do ponto de vista dos fotógrafos conseguimos perceber, de maneira clara, o que se passa no processo e perceber onde traçar a linha em relação à fidelidade face à imagem dos edifícios. De forma geral, apesar das diferentes maneiras de fotografar, os fotógrafos entrevistados partilham da mesma opinião, utilizam o Photoshop e o Lightroom (programas de edição de imagem) para enfatizar certas características do edifício, como, em alguns casos eliminar irregularidades de fachadas inacabadas, ou até detalhes temporários, mas nunca tocam no design do edifício, ou detalhes de carácter permanente.

Como refere o fotógrafo Thomas Mayer, os fotógrafos de arquitectura têm a responsabilidade de nunca influenciar a realidade ao retocar o edifício ou os arredores de carácter permanente¹⁴⁹.

Segundo Joana França, para quem toda a fotografia é uma interpretação pessoal da verdade, independentemente de ser ou não-profissional, na arquitectura ou na guerra, duas fotografias da mesma cena, tiradas por duas pessoas diferentes, nunca irão ser as mesmas¹⁵⁰.

Brad Feinknopf, afirma que não vê o uso das ferramentas digitais como um aspeto negativo, diz que é uma diferente abordagem, bastante menos condicionada e favorável a diferentes interpretações. Segundo este, “assim como os fotógrafos de retrato, têm o objetivo de mostrar o melhor de cada pessoa, os fotógrafos de arquitetura têm a missão de mostrar os edifícios na sua melhor forma, de maneira mais verdadeira possível e assim ganhar concursos. Finaliza o seu ponto de vista com as seguintes citações do fotógrafo Ansel Adams, “You don’t take a photograph, you make it”¹⁵¹.

nacional de arquitetura apud Iñaki Bergera (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España...*, pág.58)

¹⁴⁸ Rory Stott, 2015 – “4 Photographers Speak on the Role of Photoshop in Architecture”, *Archdaily news*, 18.12.2015 (<http://www.archdaily.com/779061/4-photographers-speak-on-the-role-of-photoshop-in-architecture> - Consultado a 15/08/2016 às 22:48)

¹⁴⁹ Rory Stott, 2015 – “4 Photographers Speak on the Role of Photoshop in Architecture”...

¹⁵⁰ Rory Stott, 2015 – “4 Photographers Speak on the Role of Photoshop in Architecture”...

¹⁵¹ Rory Stott, 2015 – “4 Photographers Speak on the Role of Photoshop in Architecture”...

Atualmente, do ponto de vista do fotógrafo, a fotografia, ou até a *iphonegraphy*, fotografia com o iphone, com os seus infinitos filtros não são sobre a realidade, são uma percepção da realidade. O Photoshop, segundo o fotógrafo, é apenas uma ferramenta que quando usada de maneira não ética, pode levar à falta de veracidade.

Através desta entrevista a quatro fotógrafos, e apesar das ligeiras diferenças no método de trabalho, concluiu que partilham a mesma opinião, ou seja, a fidelidade aos seus princípios de não alterar a realidade.

A fotografia, como a vejo, é um tema tão subjetivo, que nos traz as mais variadas interpretações e maneiras de ver o mundo ao nosso redor. O limite na edição e no retoque da imagem depende da interpretação de cada fotógrafo sobre determinado tema. No entanto, sem perder a ligação com a realidade vista com os nossos próprios olhos, o fotógrafo tem a liberdade de construir a imagem idealizada que pretende.

Na minha perspectiva a fotografia baseia-se numa interpretação da realidade, cada fotógrafo vê-a de maneira diferente. Cabe a cada um perceber o limite da manipulação, ao ponto de não ultrapassar o limite ético associado a este.

Por vezes observamos imagens que modificam a nossa noção de certo espaço, o fotógrafo, tem o objectivo de trazer o melhor do cenário apresentado, sem no entanto, o modificar de forma exagerada. Procurar enquadramentos, luz, e ângulos que realcem os diferentes aspectos do sujeito, seja edifício ou não, de encontro com a sua intenção do produto final. Como diz a fotógrafa Dorothea Lange, “[a] câmara é um instrumento que ensina as pessoas a ver sem uma câmara”¹⁵².

¹⁵² No original: “The camera is an instrument that teaches people how to see without a camera.” (Milton Meltzer, 1978 - *Dorothea Lange, A Photographer's Life*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, pág.7)

Capítulo II: **Estudo do caso português**

Após explicar o estado da arte internacional, onde exploro as diferentes interpretações, abordagens e aplicações por parte de vários autores, contemporâneos ou não, no seguimento do meu estudo proponho-me explorar as diferentes aplicações a nível nacional. Isto é, partirei para uma abordagem mais circunscrita, de alguns dos principais fotógrafos que fotografaram a arquitectura das cidades do Porto e de Lisboa.

Nesta segunda parte do trabalho, após uma breve contextualização histórica, pretendo explorar as diversas diferenças na produção de imagens em Portugal, principalmente do Porto e em Lisboa, com base no trabalho dos fotógrafos Teófilo Rego e Mário Novais.

Para isso achei apropriado elaborar uma pequena síntese, desde o aparecimento da fotografia em Portugal, até à divulgação da Arquitectura Moderna através de imagens. Com isto pretendo apresentar um contexto histórico que servirá de apoio para a minha análise mais aprofundada sobre as imagens feitas pelos fotógrafos Teófilo Rego e Mário Novais com as quais me identifico não só ao nível do tema, como também pela sua qualidade fotográfica.

As imagens dos dois fotógrafos, quanto a mim, contribuem para perceber a evolução da imagem e divulgação da arquitetura moderna em Portugal. Como afirma Alexandra Trevisan, "Teófilo Rego no Porto, e Mário Novais e Horácio Novais em Lisboa, terão sido os fotógrafos que nas duas cidades se especializaram na fotografia de arquitetura, encontrando uma clientela restrita, mas importante"¹⁵³.

José Pedro de Aboim Borges, na sua tese de doutoramento intitulada de *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural*, defende que o estado da arte, em Portugal, "não é uma temática suficiente de

¹⁵³ Alexandra Trevisan, 2015 – "Fotografia, Arquitectura Moderna e a 'Escola do Porto': Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas" in *Teófilo Rego e os arquitetos*. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CEAA, pág.10

investigação¹⁵⁴ assumindo que poucos estudos são feitos¹⁵⁵, mas é importante realçar o desempenho de, por exemplo, o Centro Português de Fotografia e os trabalhos produzidos pelo mesmo.¹⁵⁶ Segundo o autor, a *A História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997* de António Sena(1998), representa o maior estímulo e contributo à fotografia em Portugal até os dias de hoje.

No artigo, "Architecture et photographie d'Architecture au XIX^e siècle au Portugal" Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, referem que, "até o ano de 1980, os estudos no campo da fotografia portuguesa são quase inexistentes, com a exceção de d'Augusto Silva Carvalho que, em 1940, publicou o primeiro estudo da fotografia portuguesa, estudo que se manteve isolado nas próximas quatro décadas".¹⁵⁷

Só a partir dos anos 1980's, é que se nota maior interesse no estudo de fotógrafos portugueses, através de artigos e estudos monográficos dedicados a

¹⁵⁴ José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.52

¹⁵⁵ "A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos (2010), Filipe André Cordeiro de Figueiredo - Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1a metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão (2000), Nuno Avelar Pinheiro - As Classes Populares e a Fotografia do início do século XX em Portugal (1996) e O Teatro da Sociedade: Fotografia e Representação Social no Espaço Privado e no Público (2008), Maria de Fátima de Sá Guerra Marques Pereira - Casa Fotografia Moraes: a Modernidade Fotográfica na obra dos Cunha Moraes (2001) e Maria Emília Moreira Tavares Samora Baptista - João Martins (1898-1972) - Imagens de um Tempo "Descritivo Desolador" (2000)." (José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.52)

¹⁵⁶ "Os estudos desta temática têm surgido como base de trabalho subjacente a biografias e exposições, de que destacaremos, até à data da nossa proposta de investigação, os produzidos pelo Centro Português de Fotografia - *Aurélio Paz dos Reis*, 1999; *Murmúrios do Tempo*, 1997/1998; *Livro de Viagens*, 1999; *A Porta do Meio*, 2001/2002; *Critério visível - 150 anos de Fotografia Portuguesa*, 2002; *Memória de um tempo e de um país*, 2003; *J. Laurent e Portugal - Fotografia do século XIX*, 2009; *O Porto dos inícios do séc. XX: fotografias estereoscópicas de Emílio Biel*, 2010; *Resistência. Da alternativa Republicana à luta contra a Ditadura (1891-1974)*, 2010 -, no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa - *Provas Originais, 1858-1910*, 1993; entre várias exposições e catálogos editados -, pelo Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, por Alexandre Ramires, com *Fotógrafos de Coimbra*, 2001, pelos Encontros de Fotografia de Coimbra, pelos Encontros da Imagem, de Braga, e pela Fundação Calouste Gulbenkian - *Fotografia e Património Arquitectónico: Memória e Documento*, 2008." (José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.52)

¹⁵⁷ No original: "Effectivement, jusqu'à 1980 la recherche dans ce domaine est presque nulle, se résumant à quelque information XX, avec la seule exception d'Auguste da Silva Carvalho qui, en 1940, a publié la première étude sur la photographie portugaise, étude qui s'est maintenu isole, au long des quatre décades." (Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia "Architecture et photographie d'architecture au XIX^e siècle au Portugal", in *Architecture et photographie («Actes de colloques»*) [En ligne] mis en ligne le 27 juin 2016, consulté le 27 juin 2016. URL : <http://inha.revues.org/7119>
Éditeur : INHA <http://inha.revues.org><http://www.revues.org>

fotógrafos como Frederick Flower, Carlos Relvas e Joshua Benoliel.¹⁵⁸ A primeira exposição de retrospectiva da fotografia realizou-se no ano de 1992, na galeria ETHER. Esta exposição continha fotografias de Portugal de 1839 a 1992¹⁵⁹.

Percebemos assim que eram escassos os recursos para elaborar um estado da arte a nível nacional, no entanto, apesar destes fatores e a partir da bibliografia rastreada, prosseguirei, neste segundo capítulo, com uma abordagem de âmbito nacional sobre o que foi conquistado no campo da fotografia em Portugal, para posteriormente abordar dois casos específicos no meio português, Teófilo Rego e Mário Novais, essenciais na divulgação da história da Arquitectura Moderna e respetivo registo.

Atualmente os estudos e investigações sobre a área da fotografia estão a crescer, é de realçar o trabalho que tem vindo a ser desenvolvido no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto¹⁶⁰, concretamente no âmbito do projecto *Fotografia, Arquitectura Moderna e "Escola do Porto". Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego*, que tratou e iniciou o estudo das fotografias de arquitectura realizadas por este fotógrafo, motivando-me assim, na elaboração de um estudo complementar de maneira a promover o estudo desta temática.

1. Introdução ao caso português

Como já referi, existem poucas Histórias da Fotografia em Portugal¹⁶¹, no entanto prosseguirei uma análise que espero venha a ajudar a contextualizar o desenvolvimento subsequente deste trabalho.

Entre outras possibilidades, a História da Fotografia em Portugal, como afirma Alexandra Trevisan, pode ser dividida em dois campos de análise, os fotógrafos amadores e os fotógrafos profissionais, sendo que, ao longo de todo o seu

¹⁵⁸ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – "Architecture et photographie d'Architecture au XIXè siècle au Portugal"..., pág.1

¹⁵⁹ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – "Architecture et photographie d'Architecture au XIXè siècle au Portugal"..., pág.1

¹⁶¹ Alexandra Trevisan, 2015 – "Fotografia, Arquitetura Moderna e a 'Escola do Porto': Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas"..., pág.9

percurso histórico percebemos a influência de ambos no desenvolvimento da fotografia nacional¹⁶².

O aparecimento da fotografia em Portugal foi aceite bastante favoravelmente, tendo-se disseminado desde cedo através das revistas da época¹⁶³.

É importante também referir o trabalho sobre a fotografia em Portugal de Maria do Carmo Serén, essencial para o desenvolvimento desta investigação.

Segundo o já referido artigo "Architecture et photographie d'architecture au XIX^e siècle au Portugal" o primeiro registo de uma fotografia em Portugal foi datado de 1840, um ano depois da invenção da fotografia. Esta imagem é do Palácio da Ajuda, em Lisboa e feita a partir de um daguérreotipo¹⁶⁴.

Inicialmente a divulgação da fotografia foi feita principalmente por fotógrafos amadores¹⁶⁵.

É de notar também que, entre os amadores, Carlos Relvas, foi um dos principais incentivadores da fotografia em Portugal. Segundo Lais Ribeiro, "as [fotografias] de Relvas terão eco no discurso da primeira metade do século XX acompanhando a emergência do pictorialismo de inspiração etnográfica de Domingos Alvão e a entrada em cena da imprensa ilustrada, que vira o olhar fotográfico para a cidade, num registo menos encenado e mais circunstancial"¹⁶⁶.

Muitos dos fotógrafos ativos no início do aparecimento da imagem fotográfica eram ingleses, em grande parte devido ao negócio do vinho. Instalavam-se na cidade do Porto de maneira a estarem dentro do mercado do vinho do Porto¹⁶⁷.

Maria do Carmo Serén em *A fotografia em Portugal* destaca o fotógrafo Frederick Flower(1815-1889), também presente no mercado dos vinhos, iniciando a sua atividade em Vila Nova de Gaia no norte de Portugal, no ano de 1849. Explicando que as suas imagens representam documentos de grande importância, com

¹⁶² Alexandra Trevisan, 2015 – "Fotografia, Arquitetura Moderna e a 'Escola do Porto': Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas"..., pág.9

¹⁶³ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – "Architecture et photographie d'Architecture au XIX^e siècle au Portugal"..., pág.3

¹⁶⁴ No original: Le premier registre connu d'une photographie c'est justement d'une photographie d'architecture:une gravure du Palais de Ajuda, à Lisbonnee, faite à partir d'un daguerréotype, justement de 1840"(Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – "Architecture et photographie d'Architecture au XIX^e siècle au Portugal"..., pág.3)

¹⁶⁵ Alexandra Trevisan, 2015 – "Fotografia, Arquitetura Moderna e a 'Escola do Porto': Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas"..., pág.9

¹⁶⁶ Lais Pereira, 2016 – "O povo que está por ver: história e fotografia"..., pág.150

¹⁶⁷ Maria do Carmo Serén, 2009 – "A fotografia em Portugal" in *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX*. Porto: Fubu Editores, AS, pág.7

bastante sentido estético, “muitas vezes bebido do imaginário pictórico dos ingleses que pintaram as paisagens portuenses que a feitoria inglesa e outras instituições exibiam”¹⁶⁸.

No campo da arquitectura, as primeiras referências de imagens encontram-se no álbum *Le Portugal Pittoresque et Architectural dessiné d'après nature*, segundo Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, “provavelmente datado de 1841 e editado por William Barclay e que não teve grande impacto em Portugal”¹⁶⁹. Em contrapartida, as autoras referem que a *Revista pittoresca e descritiva de Portugal com Vistas Fotográficas*, “publicada entre 1861 e 1863 por Joaquim Possidónio da Silva, como um grande sucesso no meio cultural e artístico Português”¹⁷⁰.

A partir do ano de 1860, podemos observar uma evolução mais acentuada, através das revistas *O panorama Fotográfico de Portugal*, com imagens de Carlos Relvas, e a *Ocidente*¹⁷¹.

A fotografia de arquitectura sempre esteve presente no panorama português¹⁷², começando a aparecer em publicações e revistas dedicadas ao registo arquitectónico nacional, como a revista *Arte Photographica* que segundo Trevisan e Maia, “estabeleceu-se de 1884 a 1885, e apesar do pouco tempo, foi essencial para uma melhor avaliação e aceitação do público do estado da fotografia como arte”¹⁷³. Maria do Carmo Serén sobre este assunto afirma que, “[a] ‘Arte

¹⁶⁸ Maria do Carmo Serén, 2009 – “A fotografia em Portugal”..., pág.14

¹⁶⁹ No original: “La première publication avec des photographies avec vues panoramiques et vues de bâtiments pour lesquelles il y a une référence c’est l’album *Le Portugal pittoresque et architectural dessiné d’après nature*, probablement daté de 1841, édité par William Barclay, qui paraît n’avoir pas de grands reflets au Portugal.” (Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIX^e siècle au Portugal”..., pág.6)

¹⁷⁰ No original: “Contrairement, le Magazine pittoresque et descriptive du Portugal «*Revista pittoresca e descritiva de Portugal com Vistas Fotográficas*» [Magazine Pittoresque et Descriptive du Portugal avec des vues photographiques] publiée entre 1861 et 1863 par Joaquim Possidónio da Silva, a obtenu un grand succès dans le milieu culturel et artistique portugais à l’époque.” (Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIX^e siècle au Portugal”..., pág.5)

¹⁷¹ Alexandra Trevisan et Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIX^e siècle au Portugal”..., pág.10

¹⁷² Alexandra Trevisan et Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIX^e siècle au Portugal”..., pág.4

¹⁷³ No original: “Le grand promoteur de cette Exposition a été le magazine de Porto *Fotografia Moderna* [Photographie Moderne] projeté par un groupe de photographes amateurs, conduits par Ildefonso Correia et soutenus par Carlos Relvas. Ce magazine publié entre 1884 et 1885 a préparé le public pour une meilleure évaluation et acceptation du statu de la photographie comme art.” (Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIX^e siècle au Portugal”..., pág.11)

photográfica' foi, na época, umas das mais apuradas revistas fotográficas"¹⁷⁴.

O responsável pela criação da revista *Arte photographica* foi o grupo Fotografia Moderna, composto por fotógrafos amadores e liderado por Ildefonso Correia e, segundo José Pedro Aboim Borges. A revista era "influenciada pelas teorias pictorialistas de Henry P. Robinson".

No ano de 1886, o grupo Fotografia Moderna, com a ajuda de Carlos Relvas¹⁷⁵, decide "preparar a primeira exposição internacional de fotografia no País (que também será a primeira da Península)"¹⁷⁶. José Pedro de Aboim Borges regista que, a "esta revista estaria associada a (primeira) Exposição Internacional de Photographia, que seria inaugurada a 4 de Abril de 1886"¹⁷⁷.

Maria do Carmo Séren acrescenta, em relação à exposição internacional do Porto de 1865, que decorreu no Palácio de Cristal já tinha um sector dedicado à fotografia, "com cartões de visita, estereoscopias, imagens ampliadas e reduzidas, ampliações de objetos microscópios e ensaios de fotografia cromática"¹⁷⁸. Graças a esta iniciativa e aos avanços na área da fotografia portuguesa e internacional, no ano seguinte foi possível a realização da Exposição Fotográfica do Porto.¹⁷⁹

É importante realçar também outras revistas, como em 1899, o *Boletim do Photo-Velo Club* com a gerência de Domingos Alvão e *Sombra e luz* fundada por Augusto Gama. Ambas as revistas estavam sediadas no Porto. Em Lisboa, é de destacar o *Boletim Photographico* publicado de 1900 a 1914¹⁸⁰.

Em Portugal, já se sentia um crescente aumento de estúdios dedicados à fotografia, como refere Mária do Carmo Serén, "[na] transição do século, havia trinta e duas casas fotográficas em Lisboa e vinte e seis no Porto. Quase todas se

¹⁷⁴ Maria do Carmo Serén, 2009 – "A fotografia em Portugal"..., pág.24

¹⁷⁵ No original: "Apesar das várias reportagens elaboradas pelo fotografo, Carlos Relvas deixou um estúdio dedicado exclusivamente à fotografia." "Mais il est à noter que, au delà de son héritage en images, Carlos Relvas a laissé l'atelier de photographie, qu'il avait construit lui-même en 1876, pour soi même, unique en son genre au niveau mondial". (Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – "Architecture et photographie d'Architecture au XIXè siècle au Portugal"..., pág.12)

¹⁷⁶ Maria do Carmo Serén, 2009 – "A fotografia em Portugal"..., pág.23

¹⁷⁷ José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.73

¹⁷⁸ Maria do Carmo Serén, 2009 – "A fotografia em Portugal"..., pág.17

¹⁷⁹ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – "Architecture et photographie d'Architecture au XIXè siècle au Portugal"..., pág.10

¹⁸⁰ José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.73

dividiam entre a fotografia de retrato e os levantamentos por encomenda”.

Um desses estúdios era a “Casa Biel”, que fecha em 1915. No entanto, no ano 1902 Biel publica “A arte e a natureza em Portugal”, com mais de 350 placas. Paulo Baptista¹⁸¹ caracteriza assim a obra de Emilio Biel, “[o] trabalho de Biel foi uma grande mudança na fotografia Portuguesa, principalmente o álbum das ferrovias, com as suas dramáticas paisagens rurais, como as encostas e ravinas do Rio Douro. O fotógrafo trouxe novos valores estéticos à fotografia de arquitetura portuguesa, herdado por Marques de Abreu e Alvão, um testemunho deixado para a nova geração de jovens fotógrafos como Mário Novaes e Horácio Novaes”¹⁸². Emilio Biel é um dos fotógrafos que mudou o percurso da fotografia de arquitetura para as gerações futuras.

Na década de 80 é notado um maior interesse no estudo de fotógrafos portugueses, através de artigos e estudos monográficos dedicados a fotógrafos como Frederick Flower, Carlos Relvas e Joshua Benobiel¹⁸³. A primeira exposição realizou-se no ano de 1992, na galeria ETHER continha fotografias de Portugal de 1839 a 1992¹⁸⁴.

1.1 Breve apontamento sobre as câmaras fotográficas

No período da introdução da fotografia, as imagens realizadas, seja por amadores seja por profissionais, foram essenciais para a sua disseminação. A adesão social

¹⁸² No original: “There were very few studios dedicated to architecture and heritage and the Casa Biel [Biel’s house], the Emílio Biel’s studio closed his doors in 1915, was the more important. From 1902 Biel published *A Arte e a Natureza em Portugal* [Art and Nature in Portugal], the ultimate heritage and landscape photobook, with more than 350 plates. Biel’s work would soon be followed by Marques de Abreu and Domingos Alvão. Biel’s photobooks were a major breakthrough in Portuguese photography, particularly the railways albums, with dramatic landscapes of wild countryside, such as Douro’s river slopes and ravines. Biel’s works pointed new aesthetical values in Portuguese architectural photography inherited by followers such as Marques de Abreu and Alvão, a testimony legated to the next generation which emerged young photographers like Mário Novaes and Horácio Novaes.” (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.60)

¹⁸³ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIXè siècle au Portugal”..., pág.1

¹⁸⁴ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIXè siècle au Portugal”..., pág.1

à imagem e a sua gradual disseminação, transformou a fotografia num meio de comunicação essencial nas diferentes áreas¹⁸⁵. A partir do século XIX, a fotografia, enquadrava-se em vários temas, seja o industrial, científico, artístico e arqueológico¹⁸⁶.

Para isso os fotógrafos, na altura, usavam principalmente o daguerreótipo, onde conseguiam mais detalhe, ao contrário do colódio húmido, que era utilizado mais no exterior, com menos detalhe, no entanto mais fácil de transportar¹⁸⁷. A técnica utilizada era de elevada complexidade, e devido à quantidade de peças necessárias, "a fotografia confinava-se então a uma elite abastada que a experienciava como atividade lúdica e artística, a par do uso comercial e científico que outros dela faziam"¹⁸⁸. Frederick Flower, por exemplo usava o colódio húmido, porque preferia fotografar no exterior¹⁸⁹.

Para as imagens de arquitectura, segundo a tese de doutoramento de João Pedro de Aboim, a utilização de câmaras de grande formato ainda era o mais comum, porque "a grande dimensão do negativo permitia provas de grande qualidade, com excelente gama tonal e nitidez"¹⁹⁰. Apesar destas qualidades, todo o processo fotográfico na altura era bastante complicado e obrigava a um excelente conhecimento da técnica, como complementa José Pedro Apoim Borges, "o seu tempo e a sua gestão eram primordiais no seu uso"¹⁹¹, tornando-se difícil para o uso corrente.

Como resposta ao difícil processo de fotografar, a Kodak veio oferecer, no ano de 1888, uma câmara - a Kodak nº 1 - de fácil utilização, peso e formato reduzido¹⁹², gerando grande diferença entre as câmaras utilizadas por profissionais e amadores.

O formato 35mm, inventado no ano de 1891 por Thomas Edison, para o seu

¹⁸⁵ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 - "Architecture et photographie d'Architecture au XIXè siècle au Portugal"..., pág.3

¹⁸⁶ José Pedro de Aboim Borges, 2013 - *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.75

¹⁸⁷ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 - "Architecture et photographie d'Architecture au XIXè siècle au Portugal"..., pág.4

¹⁸⁸ Lais Pereira, 2016 - "O povo que está por ver: história e fotografia"..., pág.150

¹⁸⁹ Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 - "Architecture et photographie d'Architecture au XIXè siècle au Portugal"..., pág.4

¹⁹⁰ José Pedro de Aboim Borges, 2013 - *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.75

¹⁹¹ José Pedro de Aboim Borges, 2013 - *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.75

¹⁹² Pierre-Jean Amar, 2014 - *História da Fotografia...*, pág.39

cinetoscópio, “deu origem aos primeiros aparelhos que empregavam este tipo de superfície sensível, hoje o formato mais utilizado por amadores e profissionais”¹⁹³.

Foi no ano de 1912 que P. Smith utilizou pela primeira vez o filme de cinema numa máquina de formato 24 x 36mm. No entanto, só “com a entrada no mercado, em 1925, da Leica, inventada por Oscar Barnack para utilizar os restos de filme de cinema, que esta máquina de objectivas intercambiáveis se vai desenvolver e penetrar no meio profissional de reportagem”¹⁹⁴.

Este formato começava a ganhar importância, segundo Lais Ribeiro, a “prática expositiva amadora que cresce com a popularização do formato 35mm, habitualmente compreendida nos termos da mesma familiaridade ideológica com o regime, permite a descoberta de imagens dissonantes das anteriores, sobretudo no que toca às representações fotográficas do povo, das suas condições de vida e trabalho”. No entanto, este formato não dava a qualidade pretendida pelos fotógrafos de arquitetura. Nos dias de hoje com o avanço tecnológico, o processo foi bastante facilitado, já não é preciso um conhecimento superior para fazer uma imagem ao contrário do que acontecia no início do século.

1.2 Ilustração Moderna e Notícias Ilustrado

Os temas arquitectónicos começam a surgir com mais regularidade, por volta de 1930 ilustrando as principais revistas. Destaco duas publicações, a *Ilustração Moderna* e *Notícias Ilustrado*. Como iremos ver, as duas foram bastante importantes para a divulgação da fotografia, com propósitos diferentes, no entanto ambas se enquadram na constatação de Maria do Carmo Serén quando afirma que, “[a] fotografia é filha da ilustração, do desejo de saber e de partilhar saberes através de meios de comunicação mais eficazes e mais universais. Razão pela qual, a partir dos anos 20 o surgimento de revistas dedicadas à fotografia

¹⁹³ Pierre-Jean Amar, 2014 – *História da Fotografia...*, pág.34

¹⁹⁴ Pierre-Jean Amar, 2014 – *História da Fotografia...*, pág.40

aumentou exponencialmente¹⁹⁵.

Segundo Paulo Baptista, "o início da revista Notícias Ilustrado em 1928 foi um avanço importante na imprensa Portuguesa, e teve um impressionante efeito na vida cosmopolita"¹⁹⁶. Esta revista idealizava a vida moderna, que começava a surgir em Portugal, onde o modernismo começa a ganhar espaço. Como regista Maria do Carmo Serén, "no país é ao modernismo que se recorre, e ele influenciará também a fotografia"¹⁹⁷. A introdução desta revista, veio contribuir decisivamente "para alertar uma sociedade no que diz respeito à vida moderna"¹⁹⁸. Um aspecto inovador na altura foi, a qualidade de impressão da revista, que permitiu aos fotógrafos terem as suas imagens impressas com grande resolução, através do processo da fotogravura, fator importante para a valorização do trabalho dos artistas que se dedicavam à arte fotográfica¹⁹⁹. Ainda de acordo com Paulo Batista a escola secundária projectada por Cristino da Silva²⁰⁰ foi um dos projectos classificados como moderno, presente na revista. Os fotógrafos, Mário Novais e o irmão Horácio Novais tornaram-se dois dos mais importantes fotógrafos desta publicação²⁰¹.

Em contrapartida, o desejo de eternizar a obra do passado devido às características da imagem fotográfica, foi a principal motivação para o desenvolvimento da revista, editada por Marques de Abreu²⁰². *A Ilustração Moderna*, editada entre 1926 e 1932, defendia, no seu prólogo, a conservação da obra do passado lançando as bases do futuro, "porque provaremos assim o nosso

¹⁹⁵ Maria do Carmo Serén, 2009 – "A fotografia em Portugal"..., pág.7

¹⁹⁶ Do original: "The beginning of Notícias Ilustrado's edition in 1928 was a major breakthrough in Portuguese press and had a striking effect in cosmopolitan centres." (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – "A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920's-1930's"..., pág63)

¹⁹⁷ Maria do Carmo Serén, 2009 – "A fotografia em Portugal"..., pág.29

¹⁹⁸ Do original: "It definitely contributed to society's awareness regarding the modern life" (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – "A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920's-1930's"..., pág63)

¹⁹⁹Do original: "Furthermore a magazine printed in rotogravure brought photographers the possibility of having their images printed with strong impact Rotogravure's printing system enabled high resolution and noticeable contrast thus the best possible quality to publish photographs." (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – "A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920's-1930's"..., pág64)

²⁰⁰ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – "A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920's-1930's"..., pág61

²⁰¹ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – "A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920's-1930's"..., pág63

²⁰² José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.21

desejo ardente de viver, de perpetuar a raça, de nos tornarmos imortais”²⁰³. Este é um exemplo concreto da necessidade de perpetuar no tempo obras que definiram a arquitetura ao longo da história, razão porque a fotografia foi desde o início importante como forma de registo.

Estas iniciativas pretendiam eternizar as obras feitas em Portugal e através dos meios de comunicação mostrá-las ao grande público. Como podemos observar na revista *Ilustração Moderna*, e como notou Pedro Aboim Borges, “as páginas da *Ilustração Moderna* abrir-se-iam à História da Arte, apoiariam os responsáveis pela recuperação/restauro dos monumentos nacionais, divulgariam novos espaços museais e patrimoniais, utilizando como veículo privilegiado a fotografia”²⁰⁴. É de realçar também a qualidade das impressões, porque “a *Ilustração Moderna*, uma publicação mensal com forte carga ilustrativa e de grande qualidade gráfica, propunha-se como moderno veículo de propaganda da defesa e divulgação do Património artístico e monumental”²⁰⁵.

No período do Estado Novo, como afirma Maria do Carmo Serén, “os fotógrafos que vão inflectindo para um novo estilo fotográfico imposto pelos condicionalismos do ideário político-social do Estado Novo, da procura para o turismo nacional e para a representatividade do estado no estrangeiro, através da SPN e do gradual afastamento das alterações que se sucedem na fotografia mundial”²⁰⁶. Isto é, segundo a autora, a fotografia portuguesa autonomizou-se, afastando-se do que acontecia no contexto internacional.

A autora acrescenta que, em Portugal “é ao modernismo que se recorre, e ele influenciará também a fotografia, mas com efeitos perversos, pois essas imagens que serão recortadas depois de conseguidas com o apoio dos chefes carismáticos, como Carmona e Salazar, por fotojornalistas que dividem a sua ação entre o fotojornalismo oficioso e as exposições e álbuns de propaganda do Estado (como Mário e Horácio Novais, Ferreira da Cunha ou João Martins), irão ser utilizadas ao longo de décadas, enquanto o regime se mantém”²⁰⁷.

²⁰³ Marques de Abreu, 1926 – “O culto do Passado, A homenagem que Vila do Conde prestou a Mgr. J. Augusto Ferreira” *Ilustração Moderna*, nº1, pág.25 *apud* José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.394

²⁰⁴ José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.302

²⁰⁵ José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.293

²⁰⁶ Maria do Carmo Serén, 2009 – “A fotografia em Portugal”..., pág.29

²⁰⁷ Maria do Carmo Serén, 2009 – “A fotografia em Portugal”..., pág.32

Sobre este assunto, César Machado Moreira, afirma que, “a fotografia, foi das facetas de comunicação modernas mais exploradas pelo regime, tendo sido nas iniciativas do Estado, organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação(SNI), que os principais fotógrafos desenvolveram grande parte da sua atividade²⁰⁸. Os fotógrafos tornaram-se responsáveis por criar esta nova visão, e a fotografia tornou-se essencial para a divulgação dos ideais políticos”²⁰⁹.

Segundo Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia a fotografia é usada apenas a partir dos anos 30/40 como instrumento operativo da arquitetura.²¹⁰ Efectivamente, conseguimos perceber que a partir desta data, a fotografia de arquitectura, começa a ganhar posição na divulgação da arquitectura moderna. As autoras, dão exemplo do trabalho de Teófilo Rego com o Arquitecto João Andersen(1920-1967)²¹¹. O trabalho de Mário Novais também ganha nome, com a revista *Notícias Ilustrado*, que iremos abordar mais à frente.

É importante perceber a influência da propaganda, principalmente nos anos 1940/50, que como afirma César Machado, “o conceito de propaganda foi particularmente desenvolvido dadas as possibilidades dos meios de informação de massas existentes, como a rádio, o cinema, o periodismo ilustrado ou a fotografia, motivada pelas várias iniciativas editoriais”²¹². Por sua vez Emília Tavares, como afirma o mesmo autor, defende que a fotografia “foi das facetas de comunicação modernas mais exploradas pelo regime, tendo sido nas iniciativas do Estado, organizadas pelo SNI, que os principais fotógrafos desenvolveram grande parte da sua atividade”²¹³.

Toda a prática fotográfica, realizada pelos estúdios e casa comerciais, segundo

²⁰⁸ César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção” in *Arquitectura moderna no arquivo de Teófilo Rego*. Porto: CEAA, pág.49

²⁰⁹ Emília Tavares, 2002 - *A fotografia ideológica de João Martins(1898-1972)*. Porto: Mimesis *apud* César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág51

²¹⁰No original: “Dans la mesure où nous savons, seulement dans les années 30/40 du XXème siècle nous pourrons trouver une utilisation plus opérative de la photo, comme instrument de l’architecture.” (Alexandra Trevisan et Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au xixe siècle au Portugal”..., pág.15)

²¹¹ Alexandra Trevisan et Maria Helena Maia, 2011 – “Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, 2011 – “Architecture et photographie d’Architecture au XIXè siècle au Portugal”..., pág.15

²¹² António Sena, 1998 – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora *apud* César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág49

²¹³ Emília Tavares, 2002 - *A fotografia ideológica de João Martins(1898-1972)*. Porto: Mimesis segundo César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág53

Alexandra Trevisan, está relacionada com as “alterações sociais e culturais que ocorreram em Portugal”. A autora acrescenta, “qualquer história da cultura e das mentalidades que se reporte aos séculos XIX e XX, tem necessariamente que pensar a fotografia como uma fonte e documento mas também, como um elemento de dinamização e transformação da sociedade.”²¹⁴ Como notou César Moreira, as imagens então produzidas criaram uma ideia do nosso país, ou melhor dizendo (como já foi proferido por Borges) da memória de um país²¹⁵.

No próximo capítulo, com a bibliografia indicada, prosseguirei a uma análise mais aprofundada dos fotógrafos Mário Novais e Teófilo Rego, explorando o seu trabalho, as fotografias, e a influência que tiveram na disseminação da fotografia moderna no panorama Português.

1.3 Mário Novais e Teófilo Rego

De facto é sabido que pouco se escreveu sobre Mário Novais e Teófilo Rego, no entanto, nesta parte do capítulo abordarei os temas que me levaram a compreender melhor o uso da fotografia e a sua influência na divulgação da Arquitectura Moderna. No caso de Teófilo Rego, realço a iniciativa do projecto do FAMEP, Projecto *Fotografia, Arquitectura Moderna e a “Escola do Porto”: interpretações em torno do arquivo Teófilo Rego*, com o principal objectivo de estudar o espólio do fotógrafo Teófilo Rego. Este projecto tem por base, como afirma Inês Azevedo e Joana Mateus, “compreender as fotografias enquanto documentos que permitem desvelar momentos e narrar histórias”²¹⁶.

Após a leitura, do artigo “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novais, 1920’s-1930’s” de Paulo Baptista, e os encontros

²¹⁴ Alexandra Trevisan, 2015 – “Fotografia, Arquitectura Moderna e a ‘Escola do Porto’: Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas”..., pág.9

²¹⁵ César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.51

²¹⁶ Inês Azevedo e Joana Mateus, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’” in *Fotografia e arquivo*. Editado por Graça Barradas, Inês Azevedo e Inês Mateus. Porto: CEAA, pág.60

internacionais do FAMEP, consegui perceber a influência do Fotógrafo Mário Novais na divulgação da arquitetura moderna, através do seu trabalho, como por exemplo, na revista *Ilustração Moderna*. O livro, *Mário Novais: Exposição do Mundo Português (1940)*²¹⁷ também foi essencial para desenvolver o trabalho. Atualmente podemos encontrar no arquivo do CPF coleções de imagens realizadas pelo fotógrafo.

No caso de Teófilo Rego, graças ao projecto FAMEP foi possível, concretizar este estudo, através das imagens disponibilizadas na base de dados *on-line* e dos diferentes documentos que esta investigação me proporcionou.

Não pretendo criar uma extensa biografia dos fotógrafos em questão, no entanto, é importante perceber certos aspetos que os levaram a realizar os diferentes trabalhos durante os anos em que estiveram ativos.

No meu ponto de vista, tanto Mário Novais como Teófilo Rego foram essenciais pela sua contribuição para a divulgação do pensamento sobre a Arquitectura Moderna.

Mário Novais²¹⁸, como afirma Paulo Baptista, “desempenhou um importante papel no modernismo português e um crucial na fotografia de arquitectura desde os 1920’s até 1950’s”²¹⁹. Era irmão de Horácio Novais, que partilhou a mesma paixão pela fotografia. Este fotógrafo cobriu os eventos mais importantes da época, tanto no estrangeiro como em Portugal.²²⁰ Foi responsável por inúmeras publicações como, por exemplo, as revistas *Notícias Ilustrado* e *Panorama*.²²¹

Teófilo Rego²²², tem vindo a ser estudado no âmbito do projecto FAMEP, sendo

²¹⁷ Pedro Tamen *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Caminho do oriente.

²¹⁸ No original: “Mário Novais(1866-1967), oriundo de uma família de grandes fotógrafos, começou a sua atividade profissional como retratista, nos anos 1920, na Fotografia Vasquez. Em 1933, montou o seu próprio estúdio – o Estúdio Novais – em Lisboa, que se manteve ativo durante 50 anos. Para além de fotografia de obras de arte e arquitectura, em que se especializou, Mário Novais praticou igualmente a foto-reportagem, a fotografia publicitária, a comercial e a industrial.” (Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel, Miguel Moreira Pinto (ed.), 2015 – *Teófilo Rego e os arquitectos...*, pág.10)

²¹⁹ No original: “Actually, Mário Novaes played an important role in Portuguese modernism and a crucial Portuguese architectural photography from late 1920’s until 1950’s” (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág71)

²²⁰ Pedro Tamen *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Caminho do oriente, pág.25

²²¹ Pedro Tamen *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940..*, pág.25

²²² “Teófilo(1914-1993) no ano de 1925 integrou as oficinas de zincogravura,fotogravura, símile-gravura de Maques Abreu no Porto. No ano de 1944 integra as oficinas de Lito Maia, também no Porto, como fotógrafo de fotolito. Dois anos depois, já com carteira profissional e carteira fotográfica, inaugura o seu estudo Foto-comercial na Rua Alegria nº482 no

que, segundo Alexandra Trevisan, foi graças ao fotógrafo que “conseguimos abrir um campo de hipóteses de construção da história da arquitetura moderna no Porto, e norte de Portugal, e assim contribuir para a história da arquitetura moderna no país”²²³.

Acrescenta ainda que “o registo fotográfico de Teófilo Rego, permitiu estabelecer um panorama mais alargado da produção arquitectónica na altura, quando a acção pedagógica do Arquitecto Carlos Ramos na ESBAP era de elevada importância”²²⁴. O estudo permite reavaliar a história da Arquitetura Moderna, principalmente no norte de Portugal, onde o fotógrafo realizou a maior parte do seu trabalho.²²⁵

Mário Novais, como podemos observar no seu arquivo de imagens, também se interessava principalmente por obras de arte e arquitectura²²⁶. Um período importante na carreira do fotógrafo foi a publicação de um artigo, na revista *Notícias Ilustrado* em 1928 sobre a sua fotografia, o que, segundo Paulo Baptista, complementa com a seguinte afirmação, “é um marco importante na fotografia moderna portuguesa”²²⁷.

Porto. Onde permanece até o ano de 1956, quando muda para a rua Santa Catarina nº1583. Trabalhou na área de fotojornalismo, para o Diário do Norte, fotografou encomendas pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo(SNI), como também postais, como por exemplo, as encomendas para a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro(Porto). Participou também em diversas publicações, na maioria relacionadas com estudos de arte e arquitectura. Após o seu falecimento em 2001, o negócio continua com a sua filha e neta até o ano de 2001.” (Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.21)

²²³ Portugal. Pág54. No original: “We argue that the conclusions that we are steadily reaching will permit us to open a set of alternative hypothesis for the construction of the history of modern architecture in Oporto and in Northern Portugal, and, by extension, contribute to the history of modern architecture in Portugal.” (Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA, pág.54)

²²⁴ Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.47

²²⁵ Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive” in *Photography & Modern Architecture...*, pág.47

²²⁶ Miguel Moreira Pinto, 2015 – “A sombra do arquiteto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego” in *Teófilo Rego e os arquitetos*. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CEAA

²²⁷ No original: The Mário Novaes’ archive, today in Calouste Gulbenkian Foundation, doesn’t have other avant-garde photographs but the will of Mário Novaes to explicitly publish and exhibit them is a key point to highlight their importance in his photographic work. And the fact those images were published in *Notícias Ilustrado* and exhibited to the public is a landmark for Portuguese modernist photography.” ²²⁷ No original: “Actually, Mário Novaes played an important role in Portuguese modernism and a crucial Portuguese architectural photography from late 1920’s until 1950’s” (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág65)

O artigo em causa continha quatro fotografias²²⁸, consideradas “uma refinada expressão da lente do artista capturando detalhes obscuros do fluxo” que se reconheciam como “românticas, elegantes, com um raro espírito de bom gosto”. O autor do texto que acompanhou as fotografias de Mário Novais afirma que “apenas fotografias num sentido inteiramente pessoal e requintadas, sem tentar trazer outras artes para o trabalho”²²⁹. Esta afirmação, tem como propósito separar a fotografia de outras artes, representá-la como campo artístico autónomo, fato importante no contexto português daquela época.

É de realçar a importância deste aspeto, numa altura que, muitas vezes os fotógrafos mantinham-se anónimos, como podemos observar nas publicações do fotógrafo Teófilo Rego.²³⁰

Veja-se por exemplo o caso exemplar da carta escrita por João Andresen ao diretor da revista *Domus e L'Architecture d'Aujourd'hui*, após a publicação das fotografias de Teófilo Rego da sua obra *Casa Lino Gaspar em Caxias (1953-55)* que como diz Miguel Moreira Pinto “este episódio parece assim representar, da parte dos Andresen, um reconhecimento pouco habitual da importância de um novo interveniente que, uma vez finalizada a obra, torna possível a sua divulgação e publicidade, a discussão e o debate, em torno de uma arquitetura imortalizada em imagens para a posteridade”²³¹.

Mário Novais através da excelência do seu trabalho, conseguiu superar a ideia da fotografia como complemento de outras artes. A fotografia funciona por si própria tal como realça Paulo Baptista ao defender “a importância do facto da fotografia de Mário Novais ser livre de outra forma de arte enquadrada”²³², como a pintura ou o desenho.

²²⁸ No original: “In those photographs the columnist saw ‘a refined expression of the artist’s lens wisely capturing flux hazy details’ and also recognized them as “novel, elegant, with a rare good taste spirit” (*Notícias Ilustrado*, 25/11/1928, pág.4 *apud* Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.64)

²²⁹ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.64

²³⁰ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.24

²³¹ Miguel Moreira Pinto, 2015 – “A sombra do arquiteto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego”..., pág.27

²³² No original: “Other important aspect referred by the critic was the fact he considered Mário Novaes’ photography to be free from other arts’ formal framework.” (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.65)

O estudo do trabalho pessoal dos fotógrafos é essencial para a compreensão do trabalho comercial. Como afirma Miguel Moreira Pinto, “ao longo de toda a vida dedicada à fotografia, Teófilo Rego (1913-1993) vai manter duas linhas de trabalho em paralelo”²³³, que segundo o mesmo muitas vezes se cruzam. A primeira diz respeito à sua atividade comercial, e a segunda a um nível mais pessoal. De maneira a ter uma melhor compreensão do trabalho do fotógrafo, é preciso entender estas duas vertentes²³⁴.

Na maioria das publicações de Teófilo, este mantinha-se anónimo²³⁵, o que de certa maneira me motivou a elaborar este trabalho de investigação. Identifico-me assim com Maria Helena Maia e Alexandra Trevisan quando afirmam, que “seja como for, o interesse do resultado desta produção [de Teófilo Rego] é duplo: por um lado constitui um documento importante para a história da Arquitectura Moderna e, por outro, a qualidade das fotografias garante-lhe um lugar na História da Fotografia como objectos artísticos autónomos”²³⁶.

No caso de Mário Novais, este era reconhecido pelos mais prestigiados artistas Portugueses, e graças a isso, o fotógrafo foi integrado numa das mais importantes manifestações artísticas da altura. Como regista Paulo Baptista, o seu trabalho “estava ao lado da elite artística portuguesa, como o Pintor Almada Negreiros, o arquitecto Carlos Ramos, o escultor Canto da Maia e o designer Fred Kradolfer, entre outros”²³⁷. Foi este reconhecimento que possibilitou a exposição das suas fotografias no primeiro salão independente dedicado às artes, em 1930 e que, simultaneamente, lhe permitiu estabelecer relações com os autores dos trabalhos artísticos mais significativos da época.

Podemos relacionar este interesse por parte dos artistas, com as diferentes experiências de Mário Novais nesta área, nomeadamente nas fotocollagens ou fotomontagens, inspiradas nos fotógrafos futuristas italianos e muito presente no

²³³ Miguel Moreira Pinto, 2015 – “*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*” in *Arquitectura moderna no arquivo de Teófilo Rego*. Porto: CEAA, pág.40

²³⁴ Alexandra Trevisan, 2015 – “Fotografia, Arquitectura Moderna e a ‘Escola do Porto’: Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas”..., pág.11

²³⁵ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.23

²³⁶ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.23

²³⁷ No original: “Ultimately Mário Novaes had his works shown side by side with the elite of Portuguese artists, such as the painter Almada Negreiros, the architect Carlos Ramos, the sculptor Canto da Maia or the designer Fred Kradolfer, just for a few examples amongst sixty two exhibitors.” Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.67)

panorama internacional²³⁸.

No norte de Portugal, arquitetos como João Andresen, Januário Godinho, Viana de Lima, Arnaldo Araújo, entres outros, fizeram encomendas a Teófilo Rego.²³⁹ É importante realçar a estreita relação que tinha com as obras João Andresen e Rogério de Azevedo, como iremos ver mais à frente, com uma presença significativa no seu espólio²⁴⁰.

Esta geração de arquitetos, ganhou expressão através das exposições, mais precisamente na de 1951, realizadas pela ODAM, como registam Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, "influenciados pelo movimento moderno e pelos CIAM na sua vontade de estabelecer uma ligação com um público não especializado, os arquitectos da ODAM viram nesta exposição uma forma de explicarem as razões que os levavam a defender a Arquitetura Moderna"²⁴¹.

Alexandra Trevisan informa que graças às fotografias de Teófilo Rego, é possível observar os diferentes projetos, e perceber as qualidades construtivas e o materiais usados, projectos estes que balançavam entre o moderno e a identidade nacional, e foram desenhados por um grande número de arquitectos com programas e soluções arquitectónicas diversificadas²⁴².

É importante realçar também a importância da exposição em homenagem ao arquitecto Marques da Silva, realizada no ano 1953, onde foram expostos trabalhos dos professores e alunos. Segundo Alexandra Trevisan, "acreditamos que foi esta encomenda que lhe abriu a possibilidade de colaboração com um grupo alargado de jovens profissionais que ao longo de três décadas o escolheram para fotografar tanto os seus projectos- desenhos e maquetas – como a sua obra construída"²⁴³.

Como consequência "também foi escolhido para realizar o primeiro registo das exposições Magnas bem como das exposições que lhe seguiram organizadas pela

²³⁸ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – "A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920's-1930's"..., pág.67

²³⁹ Alexandra Trevisan, 2015 – "Fotografia, Arquitetura Moderna e a 'Escola do Porto': Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas"..., pág.16

²⁴⁰ Alexandra Trevisan, 2015 – "Fotografia, Arquitetura Moderna e a 'Escola do Porto': Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas"..., pág.16

²⁴¹ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – "Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional"..., pág.18

²⁴² Alexandra Trevisan, 2015 – "Modern Architecture in Teofilo Rego Archive"..., pág.53

²⁴³ Alexandra Trevisan, 2015 – "Modern Architecture in Teofilo Rego Archive"..., pág.53

ESBAP”²⁴⁴.

O fotógrafo, completamente inserido no meio artístico, retrata todos os momentos das exposições. Teófilo fotografou as maquetas, os desenhos, a inauguração e todos os momentos presentes nas diferentes exposições. As fotografias, segundo Inês Azevedo e Joana Mateus²⁴⁵, podem estar divididas em diferentes secções. A primeira diz respeito a imagens mais descritivas, dos desenhos e maquetas, que possivelmente poderão ser submetidos a concursos nacionais ou internacionais, ou até para próprio usufruto. A segunda regista o evento em si, seja o das personalidades presentes nas inaugurações seja o das salas vazias com tudo disposto²⁴⁶.

É de realçar a importância na escolha do fotógrafo para registar estes momentos. Mais tarde, muitos dos estudantes com trabalhos expostos, tornaram-se clientes do mesmo, confiando assim no seu olhar para posteriormente ser colocado em jornais, ou até exposições de fotografia²⁴⁷.

As imagens captadas por Teófilo Rego, como afirmam Inês Azevedo e Joana Mateus, “serviam muitas vezes com o propósito de candidaturas a concursos nacionais (como o projecto de Sagres da equipa Mar novo de João Andresen) ou outros internacionais”,²⁴⁸ como aconteceu com o concurso para estudantes das escolas de Arquitetura promovido pela UIA, em Londres no ano de 1961. Seja como for, a participação dos arquitectos do Porto, através de publicações ou concursos foi o que ajudou a estabelecer uma relação de colaboração entre o fotógrafo e os arquitectos da cidade.

A primeira exposição individual foi datada no ano 1990, a convite da Câmara Municipal²⁴⁹ “com 80 fotografias a preto e branco sobre o tema da cidade do Porto”, na Casa do Infante no Porto. A segunda exposição em 2014, já no âmbito do projecto FAMEP. Atualmente o trabalho de Teófilo Rego encontra-se reunido

²⁴⁴ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitectos do Porto, uma relação profissional”..., pág.20

²⁴⁵ Inês Azevedo e Joana Mateus, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’”..., pág.69

²⁴⁶ Inês Azevedo e Joana Mateus, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’”..., pág.69

²⁴⁷ Inês Azevedo e Joana Mateus, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’”..., pág.61

²⁴⁸ Inês Azevedo e Joana Mateus, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’”..., pág.67

²⁴⁹ Graça Barradas, 2015 – “O fundo fotográfico Teófilo Rego. Da preservação ao acesso online” in *Fotografia e arquivo*. Editado por Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus. Porto: CEAA, pág.22

em livros de fotografia como *O Douro, A Ribeira e a Arquitetura do Porto*, editados em 2005 e 2008 pela Fundação Manuel Leão²⁵⁰ e nas publicações do projecto FAMEP que têm vindo a ser citadas.

Por seu lado, Mário Novais, graças ao seu entendimento do panorama internacional, pela inovação, tornou-se no único fotógrafo português que em meados dos anos trinta estava “preparado para abraçar a carreira de arquitetura e a arte fotográfica, principalmente para realçar as características do estilo internacional”²⁵¹. Por essa razão, sem esquecer a coerência e a excelência do trabalho elaborado até então, António Ferro, então à frente do Secretariado de Propaganda Nacional, convidou Mário Novais, para decorar a exposição mundial de Paris, com imagens do pavilhão Português no ano de 1937²⁵². Devido à sua proximidade com a equipa de António Ferro, foi o fotógrafo responsável na maioria das publicações do SPN/SNI, como por exemplo as cinco publicações das comemorações dos centenários anunciadas por Salazar em 1938²⁵³.

Do ponto de vista de Paulo Baptista²⁵⁴, a visão de Mário Novais foi essencial para a construção da imagem de modernidade do Estado Novo, imagem pela qual foi por isso também responsável.

Por outro lado, e de acordo com César Moreira, todos os fotógrafos acabaram por produzir uma fotogenia do Estado Novo²⁵⁵, através das publicações e das obras de propaganda em que participaram.

²⁵⁰ César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.49

²⁵¹ No original: “In the early 1930’s Mário Novaes was actually the Portuguese photographer better prepared to engage in an architecture and art photographic career, particularly to enhance the features of the international style architecture with his particular gaze, and so he did.” (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág66)

²⁵² No original: “The strong coherence and modernity of Mário Novaes architectural photography determined the fact he was chosen by António Ferro, the head of Portuguese Propaganda secretariat to work in the 1937’s Paris World Exhibition Portuguese pavilion decoration.”(Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág69)

²⁵³ Pedro Tamen *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940...*, pág.19

²⁵⁴ No original: “The modernity and coherence of his photographic vision was crucial to the regime that was eager to show internally and externally the features of modernization achieved under its government, called precisely Estado Novo (new state) and Mário Novaes has a significant share of responsibility on that newness vision.” (Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág70)

²⁵⁵ “Durante as décadas de 1920 a 1940, os fotógrafos produziram uma fotogenia do estado novo, (Sena, 1998) construída através da acção dos periódicos ilustrados e das obras de propaganda e de divulgação.” (César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.51)

Através destas afirmações percebemos a influência dos fotógrafos numa época em que a imagem fotográfica, entre outras ferramentas, dominava a propaganda nacional. O uso deste medium foi essencial para a divulgação das ideias do Estado.

As imagens que irei mostrar demonstram as semelhanças e divergências entre os dois fotógrafos e a maneira como retrataram a arquitectura moderna em Portugal. Podemos afirmar que ambos tiveram alguma a responsabilidade de moldar a nossa visão através das suas lentes.

2. A arquitetura revelada pelos fotógrafos. Possíveis leituras

Neste capítulo pretendi elaborar uma reflexão sobre a imagem fotográfica de Teófilo Rego e Mário Novais e assim perceber as suas principais motivações ao documentar a arquitetura, respetivamente do Porto e Lisboa. Posteriormente analisarei as imagens que demonstram as inquestionáveis qualidades do trabalho dos mesmos. Através de uma seleção pessoal, tenciono apresentar os aspectos mais importantes que me conduziram a realizar esta investigação.

Teófilo fotografou o Porto desde os edifícios mais emblemáticos, como a Avenida dos Aliados, a torre dos Clérigos ou a ponte D. Luís I²⁵⁶, às diferentes vivências na cidade como, por exemplo, as crianças da Ribeira.

No caso de Mário Novais, este também trabalhou em vários registos de actividades, como podemos observar no seu espólio, desde fotografar hotéis, casas comerciais, monumentos, retratos de celebridades, como também fotografou zonas consideradas como de taxa de criminalidade mais elevada. Os temas dos fotógrafos são semelhantes, o que aumenta a minha curiosidade para entender a maneira como abordam a imagem fotográfica e as diferentes intenções por detrás da câmara fotográfica.

²⁵⁶ Miguel Moreira Pinto, 2015 - "*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*"..., pág.40

2.1 Relação fotógrafo-arquitecto. Teófilo Rego

Segundo Inês Azevedo e Joana Mateus, num texto que escreveram no âmbito do Projecto FAMEP, “cedo na investigação se compreendeu que a relação entre arquitetos e fotógrafo nem sempre se resumia ao ofício do arquiteto e à presença da sua obra”²⁵⁷, mas que “provavelmente numa fase posterior a este (projeto), se estendia ao ambiente familiar”²⁵⁸.

A relação entre fotógrafo e arquiteto (Fig. 1), no caso de Teófilo Rego, é criada desde cedo, muito devido à proximidade do mesmo com a Escola do Porto²⁵⁹. Podemos observar nas fotografias que serviam para apresentar aos clientes, por exemplo de maquetes, em que a preparação da mesma ajuda a perceber a “complexidade e o diálogo criado por estes profissionais, não só no trabalho de disseminação do produto final”²⁶⁰, mas também, “perceber as formas durante o processo no qual o fotógrafo é convidado a fazer parte.”²⁶¹ Estas imagens, como refere Alexandra Trevisan, muitas vezes mantinham-se no arquivo pessoal do arquiteto²⁶².

Apesar de em muitos casos não ser possível identificar o autor, foi possível perceber melhor a relação entre o fotógrafo e o arquiteto²⁶³. Como afirmam Alexandra Trevisan e Maria Helena Maia, em relação às imagens presentes no espólio de Teófilo Rego, “as maquetas aparecem fotografadas de diferentes ângulos, com luz no estúdio, no exterior com luz natural, ou simulando uma iluminação noturna”²⁶⁴.

Todo o processo de fotografar maquetes, como afirmam as autoras, “reside em grande parte numa colaboração profissional de cumplicidade entre o fotógrafo e os arquitetos”²⁶⁵. São inúmeros os exemplos de fotografias de maquetes em

²⁵⁷ Inês Azevedo e Joana Mateus, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’...”, pág.62

²⁵⁸ Inês Azevedo e Joana Mateus, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’...”, pág.62

²⁵⁹ Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive”...”, pág.50

²⁶⁰ Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive”...”, pág.50

²⁶¹ Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive”...”, pág.50

²⁶² Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive”...”, pág.50

²⁶³ Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive”...”, pág.47

²⁶⁴ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”...”, pág.21

²⁶⁵ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”...”, pág.23



Fig. 1. Teófilo Rego. Maquete de conjunto. Porto, Portugal.
Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 2. Teófilo Rego. Maquete de edifício com piscina, Sociedade de Construções-
Sociedade William Graham. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 3. Teófilo Rego. Edifício construído com piscina, Sociedade de Construções-
Sociedade William Graham. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 4. Teófilo Rego. Edifício Banco Pinto de Magalhães de Fernando Silva (1914-1983). Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 5. Teófilo Rego. Edifício Banco Pinto de Magalhães de Fernando Silva (1914-1983). Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão

diferentes estilos, muitas assemelham-se às imagens do próprio edifício, como podemos observar nos seguintes exemplos.

As duas imagens (Figs. 2 e 3), a primeira de uma maquete e a segunda do edifício já construído, são um exemplo da semelhança obtida nas fotografias de maquetas. A complexidade do processo para obter a imagem pretendida, seja no uso de pessoas, vegetação, como a atual cor do edifício, são alguns dos exemplos notáveis no processo. Entendemos que o arquiteto fez parte de todo processo, de maneira a conseguir transmitir a imagem do seu edifício, através da habilidade da lente do fotógrafo.

Nas duas imagens (Figs. 4 e 5) da fachada do Banco Pinto de Magalhães, do arquiteto Fernando Silva, podemos observar o cuidado do fotógrafo, na escolha da mesma perspectiva do edifício construído que consta do desenho do mesmo alçado, também por ele fotografado.

Podemos observar também fotomontagens dedicadas (Fig. 6), provavelmente para clientes²⁶⁶, onde podemos ver o edifício inserido no contexto urbano, muito semelhante às imagens em duas dimensões que atualmente se fazem de maneira a tornar o projecto mais acessível aos clientes. É o caso, por exemplo, da fotomontagem do edifício da ESBAP que se trata de uma imagem elaborada a partir a um desenho técnico e uma fotografia do local onde seria inserida a Escola. Esta fotografia provavelmente terá o propósito de impressionar o cliente. No entanto, é importante realçar também a utilização como ferramenta de estudo, onde é possível observar a relação do edifício na continuidade da rua.

Como afirma Miguel Moreira Pinto, as imagens trabalhadas por Teófilo Rego, “ao serviço das ideias e da teoria abraçada pelo arquitecto, cativam, fascinam, seduzem e também a elas, certamente, se deve a surpresa e o assombro que o projecto de Andresen causou no tempo, e que lhe valeu a atribuição de um primeiro prémio que constitui um dos pontos mais altos da sua curta carreira profissional”²⁶⁷.

Uma vez mais, enfatizo a presença do fotógrafo, neste caso Teófilo Rego, no envolvimento de todo o processo do projeto. Como constata Miguel Moreira Pinto, “o fotógrafo é igualmente entendido como um protagonista neste processo”²⁶⁸.

²⁶⁶ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.23

²⁶⁷ Miguel Moreira Pinto, 2015 – “A sombra do arquiteto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego”..., pág.28

²⁶⁸ Alexandra Trevisan, 2015 – “Fotografia, Arquitetura Moderna e a ‘Escola do Porto’: Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas”..., pág.9

Podemos concluir também que Teófilo Rego estava atento ao panorama internacional com as imagens que fez dos arquitetos para a sua própria divulgação, “em algumas das fotografias vêm-se os arquitetos, por vezes em poses de observação e enquadramentos muito semelhantes às dos mestres do Movimento Moderno”²⁶⁹, o que podemos concluir, graças a esta informação do panorama internacional, que acabaria por influenciar os fotógrafos e arquitetos modernos, “havia assim toda uma informação veiculada pelas publicações internacionais que certamente influenciou o trabalho de Teófilo Rego, se não de maneira consciente, certamente a partir da forma como seus clientes queriam que as suas obras fossem fotografadas”²⁷⁰.

No entanto, Jorge Pimentel defende que, “na procura de retratar a arquitectura da sua cidade com mestria, quer no uso da luz quer nos pontos de vista e enquadramentos que assume, Teófilo Rego dá continuidade ao trabalho realizado por Domingos Alvão e Marques Abreu, nunca se deixando contaminar pela fotografia de arquitetura que noutros países então se fazia.”²⁷¹ Sobre este ponto, o autor acrescenta que no trabalho de Teófilo Rego é realçado, como em Marques de Abreu, uma notável compreensão dos volumes, da geometria e atenção aos pormenores. Finaliza o seu ponto de vista ao constatar que, “sem no entanto estar confinado à preocupação de uma fotografia de ordem documental conducente aos estudos da arte”²⁷², característica presente no trabalho de Marques de Abreu.

Podemos observar estas características no corpo de trabalho de Teófilo, no entanto, como já referi, as referências internacionais muito possivelmente estão presentes. Não só nos retratos aos arquitectos, como na visão do fotógrafo (Figs. 7 a 10).

²⁶⁹ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.22

²⁷⁰ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.23

²⁷¹ Miguel Moreira Pinto, 2015 – “A sombra do arquiteto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego”..., pág.45

²⁷² No original: “o seu especial entendimento da volumetria e do espaço, dos vazios e dos cheios, a detecção dos detalhes e pormenores” (José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.79 *apud* Jorge Cunha Pimentel, 2015 – “A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego” in Teófilo Rego e os arquitetos. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CÉAA, pág.42)



Fig. 7. Frank Scherchel. "Arquiteto Ludwig Mies van der Rohe olha para dentro de duas maquetes de grande dimensão que desenhou para o Chicago's Lake Shore Drive", 1956 (<http://time.com/3746737/mies-van-der-rohe-and-the-poetry-of-purpose/>)



Fig. 8. Teófilo Rego. Retrato ao arquiteto Pereira da Costa. Porto, Portugal Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 9. Teófilo Rego. Habitação Lino Gaspar, Arquiteto João Andresen.
Figueira da Foz, PortugalArquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem –
Fundação Manuel Leão

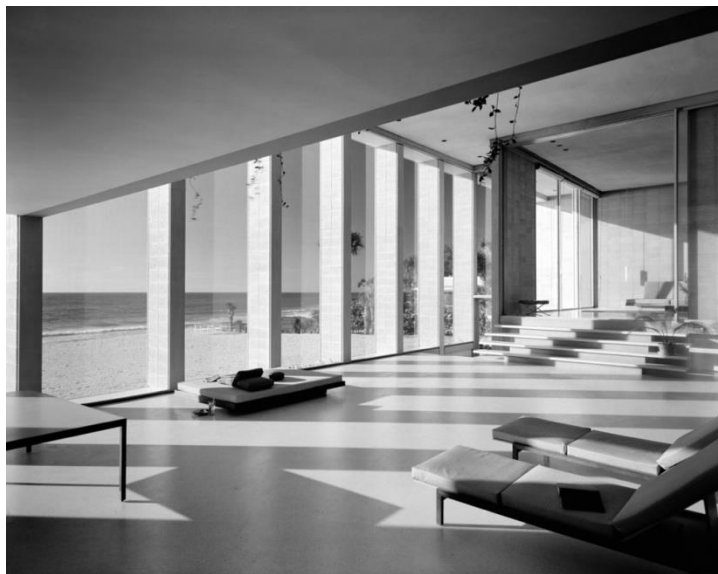


Fig. 10. Ezra Stoller. "Deering House, Casey Key FL". Arquiteto Paul Rudolph
(<http://ezrastoller.com/portfolio/rudolph-houses>)

2.2 Abordagem fotográfica

A abordagem fotográfica de cada fotógrafo é o que define o seu estilo pessoal. Nesta parte da investigação, pretendo entender as diferentes características que tornam Teófilo Rego e Mário Novais referências no panorama nacional. Procuo explorar as influências, os métodos de fotografar e as principais motivações destes fotógrafos que, entre outros, contribuíram para a divulgação da Arquitetura Moderna Portuguesa.

Para além da habilidade técnica e sensibilidade fotográfica, no meu ponto de vista, um dos aspectos a ter em consideração, embora sendo bastante controverso é a manipulação das imagens. A veracidade da imagem fotográfica muitas vezes é questionada, e por essa razão acho apropriado perceber as diferentes técnicas dos fotógrafos em estudo.

No espólio do fotógrafo Teófilo Rego conseguimos encontrar marcas que nos sugerem manipulação das fotografias como, por exemplo, novos enquadramentos feitos através de recortes ou, como é possível observar nesta imagem da Avenida da Liberdade (Fig. 11) a manipulação do céu, é uma característica intrínseca no seu corpo de trabalho²⁷³.

Para isso já chamou a atenção Jorge Pimentel referindo que “outro aspecto importante na sua fotografia é o céu. Elemento de dramatização da imagem, aparentemente surge-nos múltiplas vezes manipulado senão mesmo fruto de um trabalho de recorte e montagem”. Apesar da elevada pós-produção, a exposição inicial do negativo era bastante importante para posteriormente ter mais margem de manobra na elaboração dos retoques, até chegar à imagem pretendida²⁷⁴. Com estas referências conseguimos perceber, o quanto era normal a manipulação dos negativos no seu trabalho.

Teófilo Rego manipulava os negativos de maneira a conseguir a imagem pretendida, diferenciando-se de Marques de Abreu no processo criativo, como refere Aboim Borges, isto é, “não manipulava negativos ou positivos, mas mascarava-os só quando as necessidades de fotogravura o aconselhavam. Os originais deviam ser respeitados, embora os pudesse reenquadrar, ou recortar,

²⁷³ Jorge Cunha Pimentel, 2015 – “A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego”..., pág.38

²⁷⁴ Jorge Cunha Pimentel, 2015 – “A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego”..., pág.38

consoante a moldura da publicação”²⁷⁵.

O fotógrafo Domingos Alvão(1872-1946) da “Photographia Alvão”, também não manipulava os negativos, permanecendo segundo António Sena, “entre as ambiguidades da luz e a composição da fotografia ‘de género’ (...sem utilizar) a manipulação dos negativos ou positivos”²⁷⁶.

Retomando Teófilo Rego na imagem da Praça D.João I (Fig. 12) é possível notar a edição no laboratório, o fotógrafo com certeza fê-lo para realçar o edifício “Palácio Atlântico” do grupo de arquitetos ARS. Na minha opinião, a mudança de tonalidades nas provas não distorce a imagem, o fotógrafo faz estas escolhas de maneira a realçar a sua imagem para posteriormente mostrar aos clientes. Cria contraste entre o edifício e o espaço público intencionalmente, de maneira a separar os dois focos de interesse. A relação dos diferentes volumes presentes no alçado do edifício é obtida através da escolha da luz, que ao incidir no edifício, permite valorizar os seus aspetos formais. Para isso é preciso estudar o impacto que a luz terá nas diferentes alturas do dia, de maneira a optar pela que melhor transmita os valores do projeto.

Na minha perspetiva, o fotógrafo após elaborar a imagem, devido à sua elevada técnica provavelmente obtida nos anos na oficina de Marques de Abreu, utiliza o laboratório apenas para realçar a qualidade do seu processo e se distinguir dos outros profissionais, criando assim uma linha bastante coerente no seu trabalho. Como afirma Jorge Pimentel, “a manipulação de negativos e positivos e a impressão não respeitando a integralidade dos originais era praticada, numa procura de perfeição nos efeitos formais da temática”²⁷⁷.

Na fotografia acima referida, podemos observar as diferentes vivências da praça D.João I, apesar do principal foco estar no edifício, “Teófilo Rego não o aborda apenas ao nível da rua; interessa-se pelo espaço público e pela arquitectura, explorando diferentes pontos de vista, diferentes lentes e até novos enquadramentos sobre os negativos realizados”²⁷⁸.

De fato, as imagens de Teófilo abrangem vários pontos de vista, onde o fotógrafo

²⁷⁵ Jorge Cunha Pimentel, 2015 – “A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego”..., pág.38

²⁷⁶ António Sena, 1998 – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, pág.230 *apud* José Pedro de Aboim Borges, 2013 – *Marques de Abreu: a fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural...*, pág.77

²⁷⁷ Jorge Cunha Pimentel, 2015 – “A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego”..., pág.38

²⁷⁸ Jorge Cunha Pimentel, 2015 – “A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego”..., pág.38



Fig. 11. Teófilo Rego. Avenida da Liberdade. Porto, Portugal.
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 12. Teófilo Rego. Praça D. João I. O "Palácio Atlântico" (1951) ,Grupo ARS. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão

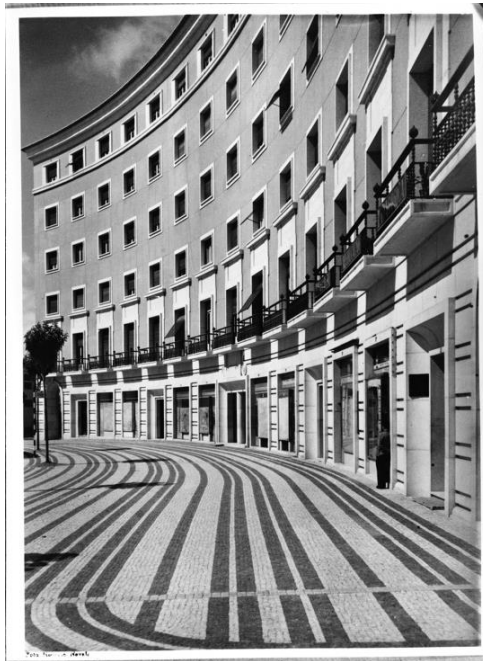


Fig. 13. Mário Novais. Edifício integrado na exposição "Anos 40 na Arte Portuguesa". Lisboa, Portugal
Arquivo Mário Novais, Biblioteca de Imagens – Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 14. Mário Novais. Escola Secundária Diogo de Gouveia. Arquiteto Luís Cristino da Silva. Beja, Portugal.
Arquivo Mário Novais, Biblioteca de Imagens – Fundação Calouste Gulbenkian

mostra diferentes aspectos do edifício, mais amplos ou mais aproximados, o que demonstra esta procura incansável pela melhor fotografia. Na maioria dos trabalhos do fotógrafo, é possível observar a intenção de mostrar o edifício na sua relação com o exterior, ou seja, a sua implantação em determinado terreno. Esta abordagem, segundo Jorge Pimentel, também é possível observar no trabalho do fotógrafo Mário Novais, em relação às pousadas SNI, em que não reduz o seu trabalho na procura de uma única imagem, explora os diferentes ângulos de maneira a conseguir várias imagens que transmitam da melhor maneira o local²⁷⁹.

Como podemos observar, Teófilo Rego fotografava principalmente no Porto, e devido à forte presença de obras de arquitetos de nome, como por exemplo, os edifícios de Rogério de Azevedo no centro da cidade do Porto, como a garagem do Comércio do Porto ou o Instituto Abel Salazar.

Jorge Cunha Pimentel enfatiza em relação à dedicação do fotógrafo, “uma presença assertiva no centro da cidade do Porto, Teófilo Rego no seu trabalho de fotógrafo da cidade nunca deixou de os fotografar, quer tomando-os como o objecto das suas fotografias quer fotografando os espaços urbanos em que tais obras se integram ou mesmo definem”²⁸⁰.

Ambos os fotógrafos obtinham qualidades semelhantes, no entanto conseguimos observar algumas diferenças, que iremos presenciar mais à frente da investigação. Apesar da informação sobre Novais ser mais escassa, acredito no potencial da fotografia, como já demonstrei no caso de Teófilo, de valorizar o trabalho dos arquitectos, oferecendo um sentido autoral e único a cada obra fotografada. Todas as componentes fotográficas que podem gerar qualidades no trabalho do fotógrafo, são passíveis de ser observadas através de uma análise ao seu corpo de trabalho. Para isso, através de uma seleção pessoal, estudarei a forma de fotografar e o que realmente o distinguia dos restantes fotógrafos.

O fotógrafo Mário Novais, como é possível observar na imagem (Fig. 13) muito gráfica, tinha uma especial atenção pelos pormenores, aspecto que resume muito do seu trabalho enquanto fotógrafo de arquitetura. Paulo Baptista acrescenta, sobre a fotografia deste fotógrafo, que “Mário Novais escolhia sempre de maneira sábia, pontos de vista de acordo com a natureza dos edifícios. Fator que o diferenciava na prática fotográfica, em relação à maioria dos fotógrafos

²⁷⁹ Jorge Cunha Pimentel, 2015 – “A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego”..., pág.41

²⁸⁰ Alexandra Trevisan, 2015 – “Fotografia, Arquitetura Moderna e a ‘Escola do Porto’: Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas”..., pág.11

portugueses”.²⁸¹ Penso que, esta característica é bastante visível na imagem já referida, onde o fotógrafo aproveitou os diferentes padrões, da calçada e dos edifícios, para criar diferentes relações visuais entre os mesmos. O único utilizador presente na imagem torna possível perceber a escala do edifício, ao mesmo tempo que enriquece a imagem. Sobre o estilo fotográfico do fotógrafo, Jorge Calado, em relação às imagens elaboradas na Exposição do Mundo Português, que iremos ver mais à frente, enfatiza a perícia do mesmo em “contrapor os círculos aos rectângulos, de pôr as rectas a atacar as curvas”²⁸², como está bastante presente na imagem referida.

Uma característica bastante presente nas imagens de Mário Novais é a claridade das mesmas, como já foi notado por Paulo Baptista, que reside no facto das fotografias serem tiradas mal a obra estivesse concluída, eliminando assim o ruído, como a presença de utilizadores e veículos”²⁸³. No entanto, nem sempre isso acontece. Esta característica está presente em muitas imagens do seu espólio. Esta imagem (Fig. 14) é marcada pelo uso da luz, o fotógrafo utiliza as sombras bem marcadas para dar volumetria ao edifício, criando zonas de realce através de espaços negativos e positivos. Enfatizo estas características citando Paulo Baptista, “a rigorosa correção de perspectiva e o balanço da luz, características intrínsecas no seu estilo fotográfico”²⁸⁴.

A edição, ou seja o trabalho em laboratório, está também bastante presente no seu trabalho, provavelmente foi intencional o contraste criado entre o edifício completamente branco e o céu praticamente preto, que julgo ter sido deliberadamente escurecido.

No meu ponto de vista, o fotógrafo é responsável por tudo o que insere na imagem. As escolhas são feitas e cabe aos fotógrafos decidirem a hierarquia dos diferentes elementos apresentados. Teófilo Rego e Mário Novais, dominam todos esses valores com mestria. Nota-se uma especial atenção aos pormenores.

Como foi possível perceber, o tratamento de pós-produção tem impacto na leitura da imagem. No entanto, devemos ter em consideração todo o estudo prévio, que permite enfatizar as qualidades do edifício e realçar certos elementos intrínsecos

²⁸¹ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.68

²⁸² Pedro Tamen *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940...*, pág.51

²⁸³ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.67

²⁸⁴ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.68

do projeto, refiro-me, nomeadamente, à escolha de lentes, ângulos, altura do dia, composição, qualidades técnicas, em suma, tudo o que poderá influenciar a imagem final.

A importância de todos estes aspectos é crucial para transmitir a mensagem pretendida. Quando a imagem é obtida, os fotógrafos, com os seus conhecimentos de pós-produção, utilizam as suas habilidades de maneira a criar uma imagem com qualidades superiores e dar foco a certas partes da imagem. A intensidade da pós-produção, é inteiramente pessoal, o que tem influência no impacto e mensagem a ser transmitida. A pós-produção aliada à maneira de fotografar definem o estilo pessoal do fotógrafo.

2.2.1 Noturnos

Mário Novais foi o responsável por fotografar as diferentes fases de construção da Exposição do Mundo Português em Lisboa, no ano de 1941²⁸⁵. Estas imagens são de uma expressão inigualável. Conseguimos perceber através delas, os estudos das formas e a qualidade dos aspectos formais na obra do fotógrafo. É importante realçar que o fotógrafo obteve exclusividade para fotografar os interiores dos Pavilhões Históricos, como o fez na Exposição Internacional de Paris, como afirma José Sarmiento de Matos “não cobertos por nenhum dos outros fotógrafos”²⁸⁶.

Ao observar as fotografias presentes no arquivo da Gulbenkian, conseguimos perceber o detalhe com que as imagens foram feitas. Mário Novais, captou todos os momentos, desde a construção até à inauguração. O fotógrafo não se contenta com um ponto de vista, explora ao máximo os diferentes ângulos, e a meu ver tenta sempre estabelecer o contraste do construído com a construção.

Os noturnos de Mário Novais estão muito presentes neste conjunto de imagens. Em muitas delas, devido a elevados tempos de exposição, podemos observar a água arrastada, que cria um efeito de espelho muito interessante (Fig. 15). Jorge Calado, remete-nos para os trabalhos de “Paris de Nuit(1933)” de Brassai e o

²⁸⁵ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág.70

²⁸⁶ Pedro Tamen *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940...*, pág.17

“Night in London(1938)” de Bill Brandt, referências mundial na fotografia, para justificar a quantidade de noturnos presentes no seu corpo de trabalho, comparando-as com algumas imagens de Novais, como a imagem (Fig. 16.), do Lago e da Torre do Pavilhão dos Portugueses no Mundo²⁸⁷. Esta constatação demonstra o possível conhecimento de Novais do panorama internacional. Ambos os livros foram publicados poucos anos antes da Exposição do Mundo Português, o que poderá ter influenciado não só certos enquadramentos, como o seu olhar.

Teófilo Rego, tal como Mários Novais, também se interessava pelas fotografias noturnas (Fig. 17). Podemos observar bastantes semelhanças com as imagens de Novais, seja no tratamento da luz, ou na composição e na colocação de elementos de maneira engrandecer a fotografia.

Este fotógrafo, graças à sua estreita relação com uma empresa de fabricantes de Neolux, muito em voga em Portugal nos anos 1950 e 1960²⁸⁸, realizou imagens sobre o Porto e a sua arquitetura, imagens estas que oferecem diferentes perspectivas e ângulos, deixando-nos, como diz Miguel Pinto, “a nostalgia de uma cidade(apesar de tudo) inocente da publicidade a que hoje já não podemos escapar...”²⁸⁹.

Estas imagens, segundo Miguel Pinto, desafiam a separação entre as duas vertentes da atividade de Teófilo Rego, a atividade comercial e o seu registo mais artístico e pessoal²⁹⁰. São um exemplo da interseção do trabalho pessoal e comercial.

É interessante manter este paralelo sobre as imagens, que os fotógrafos elaboram com os clientes. Aliás, um outro aspecto importante que tem vindo a ser trabalhado no âmbito do projecto FAMEP é a relação entre o fotógrafo e a arquitetura que cuja obra registara.

²⁸⁷ Pedro Tamen *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940...*, pág.61

²⁸⁸ Miguel Moreira Pinto, 2015 - “*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*”..., pág.44

²⁸⁹ Miguel Moreira Pinto, 2015 - “*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*”..., pág.44

²⁹⁰ Miguel Moreira Pinto, 2015 - “*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*”..., pág.40



Fig. 15. Mário Novais. Fonte e fogo de artifício
na Exposição do Mundo Português. Lisboa, Portugal
Arquivo Mário Novais, Biblioteca de Imagens – Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 16. Mário Novais. Lago e Torre do Pavilhão dos Portugueses
na Exposição do Mundo Português. Lisboa, Portugal
Arquivo Mário Novais, Biblioteca de Imagens – Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 17. Teófilo Rego. Praça D.João I. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão

2.2.2 Interseção entre o trabalho pessoal e comercial

O trabalho pessoal de Teófilo Rego focava-se muito na cidade do Porto, fotografava-a de maneira dita mais livre, mais liberta de pretensões exigidas do mundo de trabalho, sendo uma fotografia, como refere Alexandra Trevisan, “documental e afetiva, num sentido humanista” e acrescentando que “o Porto não é apenas um tema da sua fotografia, mas um cenário mais complexo, no qual capta as transformações que ao longo destes anos se vão operando na cidade”²⁹¹.

Miguel Pinto acrescenta, em relação às imagens realizadas para a empresa Neolux (Fig. 18), que “no final as imagens que produz nada têm do brilho glamoroso do néon parecendo pelo contrário carregarem a mesma melancolia que podemos constatar nas fotografias que realiza por conta própria”²⁹² (Fig. 19). O autor aqui mostra a interseção entre as duas linhas já referidas de trabalho, características no trabalho do fotógrafo. Finaliza mostrando a existência de “uma melancolia e nostalgia características da identidade da cidade e que mesmo as luzes da publicidade não puderam apagar”²⁹³.

Os noturnos de Teófilo Rego, são imagens que transmitem uma profunda relação com a cidade do Porto, carecem de uma forte carga emocional, como já referido, característica presente nas fotografias pessoais do fotógrafo.

As fotografias revelam o carinho que Teófilo nutria pelo Porto, que se reflete nas suas imagens mais icónicas da sua cidade. Nota-se grande proximidade do fotógrafo às pessoas, principalmente na zona da Ribeira. Esta procura pelas tradições e sítios emblemáticos estará presente em toda a sua obra.

Podemos observar algumas destas características nas imagens de Mário Novais, de Alfama (Fig. 21), em Lisboa. No entanto, não são tão intimistas como as Teófilo. Apesar da qualidade fotográfica ser inquestionável, muitas vezes não conseguimos observar a ligação do fotógrafo com o sujeito fotografado. Acabam por ser imagens mais distantes, característica que podemos observar em algumas imagens deste, como por exemplo os retratos das camponesas na Exposição do Mundo Português (Fig. 22). Pelo que observei não são retratos íntimos, no

²⁹¹ Alexandra Trevisan, 2015 – “Fotografia, Arquitetura Moderna e a ‘Escola do Porto’: Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas”..., pág.14

²⁹² Miguel Moreira Pinto, 2015 – “*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*”..., pág.44

²⁹³ Miguel Moreira Pinto, 2015 – “*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*”..., pág.44

entanto, estas características dependem da intenção e da maneira de fotografar e que definem o estilo de cada fotógrafo.

Poucos fotógrafos, na minha opinião, obtêm a qualidade fotográfica de Mário Novais e Teófilo Rego. Mário Novais, como já referi, desempenhou um importante papel na arquitetura dos anos vinte aos cinquenta. Apesar de Mário Novais, ter abraçado mais a aérea comercial e publicitária, como refere Paulo Baptista, “não desistiu da sua habilidade a fotografar arquitetura, que por sua vez, inspirou gerações vindouras”²⁹⁴.

É por isso que, “nos atuais debates teóricos sobre o papel da fotografia de arquitetura e as particularidades da perceção arquitetónica, Mário Novais trouxe de maneira incontestável uma contribuição fundamental para a discussão da arquitetura portuguesa, pelo facto de estarmos condicionados pela sua visão, quando estudamos história da arquitetura e análise de edifícios históricos, que muitas vezes sofreram alterações ou até foram demolidos”²⁹⁵. Também na obra de Teófilo Rego, incluindo as fotografias dedicadas à atividade comercial, vem confirmar “a ideia de que a fotografia se tornou num específico, fundamental e até ideal meio para a disseminação da imagem arquitetónica”²⁹⁶.

Concluo assim que, ambos os fotógrafos foram essenciais para compreensão da Arquitetura Moderna em Portugal, tornando-se referência para gerações futuras. Graças aos dois fotógrafos podemos visitar a história da Arquitectura Moderna, e compreender certos aspectos apenas possíveis devido à capacidade da imagem fotográfica em congelar momentos.

Após perceber as influências, método e as motivações dos fotógrafos Teófilo Rego e Mário Novais, prosseguirei com uma reflexão sobre o seu uso e o poder da mesma numa altura que, devido ao regime presente, o Estado Novo, era bastante controlada.

²⁹⁴ Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág70

²⁹⁵ No original: “In the current theoretical debate about the role of professional architecture photography and the particularities of architecture perception (HIGGOTT, 2014, pp. 10-11) undoubtedly Mário Novaes brings a fundamental contribution to the Portuguese discussion, since today we still are conditioned by his vision, when we study architectural history and analyse historical buildings that suffered significant transformations or were demolished meanwhile.” (Andrew Higgott e Timothy Wray (ed.), 2014 – “Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City”. Farhem: Ashgate Publishing segundo Paulo Ribeiro Baptista, 2015 – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s”..., pág71)

²⁹⁶ Alexandra Trevisan, 2015 – “Modern Architecture in Teofilo Rego Archive”..., pág.45



Fig. 18. Teófilo Rego. NEOLUX. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 19. Teófilo Rego. Par de sapatos na calçada. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 21. Mário Novais. Alfama. Lisboa, Portugal
Arquivo Mário Novais, Biblioteca de Imagens –
Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 22. Mário Novais. Fase de construção na Exposição
do Mundo Português. Lisboa, Portugal
Arquivo Mário Novais, Biblioteca de Imagens –
Fundação Calouste Gulbenkian

2.2.3 A imagem fotográfica como instrumento de propaganda

Um exemplo do uso da imagem como instrumento de propaganda está presente nas grandes empresas, como por exemplo a HICA, que trabalhavam para o Estado, utilizando a fotografia ou o cinema para documentar ou divulgar as diferentes obras que construíam²⁹⁷.

A empresa HICA, ao divulgar estas imagens, atribuiu novos significados, a partir de diferentes publicações e exposições, divulgando-as como produto de consumo²⁹⁸. Como afirma Lais Ribeiro, “cada fotografia é simultaneamente objeto e matéria subjetiva, podendo adquirir outros significados à medida que vai sendo submetida a outros olhares e reproduzida em contextos diferentes, vendida, exposta ou guardada para mais tarde recordar”²⁹⁹.

Segundo César Machado Moreira, as imagens encontradas no arquivo da empresa apresentam uma nova visão, onde é possível entender o olhar do fotógrafo³⁰⁰, são fotografias onde podemos observar a transformação da paisagem e não apenas com o intuito descritivo.

Susan Sontag afirma que, “uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta. A própria maneira como sentimos uma situação é agora articulada com a intervenção da câmara”³⁰¹. Não se resumem a um ato mecânico, cada fotógrafo têm uma opinião sobre o assunto, usando assim o registo da câmara para elaborar imagens, e, tal como diz César Moreira, “suscetíveis de várias interpretações e transmissões a quem percebe as imagens produzidas”.³⁰²

²⁹⁷ António Sena, 1998 – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora *apud* César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.51

²⁹⁸ César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.61

²⁹⁹ Lais Pereira, 2016 – “O povo que está por ver: história e fotografia”..., pág.149

³⁰⁰ César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.54

³⁰¹ Susan Sontag, 1986 – “Na caverna de Platão”..., pág.6

³⁰² César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.61

Através das imagens relativamente à empresa, conseguimos perceber as diferentes interpretações dos autores que produziram estas fotografias. César Moreira acrescenta que as imagens emitem “situações reais, são as condições de vida e habitar durante os anos em que os aproveitamentos eram controlados no local” e, desta maneira “as fotografias tornam-se em fontes importantes para a compreensão dos aspectos sociais das comunidades operárias da HICA”³⁰³.

A partir deste ponto de vista, pretendo relacionar as fotografias de Teófilo Rego, com as ações da Escola Superior de Belas Artes do Porto, mais concretamente os levantamentos realizados pelos alunos em “Inquéritos Urbanos – Experiências Pedagógicas da Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1961 e 1969”, orientados pelos professores da disciplina, nomeadamente Octávio Lixa Filgueiras.

O objectivo é perceber o impacto social da fotografia, numa altura em que os estudantes de arquitectura através de outros métodos de representação elaboravam as mesmas iniciativas. Os levantamentos realizados foram essenciais na concretização do plano urbanístico do arquiteto Fernando Távora, no ano de 1969. O principal objetivo seria a requalificação das zonas da cidade mais precárias. Aliado ao estudo dos alunos de arquitetura tornou-se uma ferramenta poderosa na compreensão dos valores sociais e económicos desta parte da cidade, mais concretamente a Ribeira-Barredo, classificada como “sector-piloto a estudar”³⁰⁴.

³⁰³ César Machado Moreira, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção”..., pág.60

³⁰⁴ Fernando Távora, 1969 - *Estudo de Renovação Urbana do Barredo*. CM Porto: Direcção Serviços de Habitação, pág.1

Capítulo III: **Caso de estudo: Ribeira-Barredo**

Neste capítulo procurei analisar o uso da imagem, nos levantamentos dos alunos da ESBAP, e as suas influências no plano urbanístico do Arquitecto Fernando Távora, no ano de 1969.

O plano do arquitecto tem como principal objetivo a requalificação não só das “ilhas”, mas também das zonas da cidade que apresentem condições desfavoráveis à habitação.

A partir da bibliografia rastreada, pretendo fazer, para além disso, uma análise a estas ações, identificando as influências que estas sofreram no desenvolvimento do planeamento urbano de maneira a melhorar as condições de vida dos habitantes e a sua contribuição para o estudo desta temática.

Graças às imagens obtidas, como já referi, farei um estudo complementar sobre as problemáticas desta disciplina, elaborando assim uma análise mais restrita, onde prevalece o meu estudo das fotografias da época.

Para isso e devido ao tema da minha dissertação se basear em grande parte no estudo do espólio do fotógrafo Teófilo Rego(1913-1993), que fotografou incisivamente a baixa do Porto (Fig. 23.), utilizarei algumas das suas imagens, de maneira a comprovar certos aspetos.

O acesso às fotografias foi possível graças ao estudo do arquivo de Teófilo Rego, levado a cabo pelo Projeto Famep que decorreu em parceria entre o CEAA e a Casa da Imagem.

1. Responsabilidade social da arquitetura e da fotografia

A responsabilidade social do arquiteto, num tempo moderno em que, existe a predominância sobre os bens materiais e proliferação individual, torna-se essencial para o equilíbrio de uma sociedade, cada vez mais segregada. Como afirma Octávio Lixa Filgueiras, “para sermos suficientemente justos é preciso não esquecer que toda a arte, e de modo especial a Arquitetura, como fenómeno eminentemente social, por representativo ou instigador de expressões de cultura, tem de estar *certa* para um determinado lugar, em determinado tempo histórico – foi o que alguns homens ‘impressionáveis’, aí então souberam e puderam fazer, não isolados, mas enquanto que membros de uma sociedade”³⁰⁵.

Na minha perspetiva, o reconhecimento deste problema, é um avanço no entendimento da cidade como um todo, onde não podemos descartar as zonas que muitas vezes precisam de ações urgentes no âmbito do bem estar da população. Como afirma Otávio Lixa Filgueiras, “a nascença da mentalidade do arquiteto, que sobreleva, de longe, o conhecimento de tudo quanto vem nos manuais técnicos e artísticos, e mais nos livros de ouro da panaceia arquitetónica para a salvação do mundo”.³⁰⁶. O autor fala-nos da nossa responsabilidade enquanto arquitectos, ou como diz, “como qualquer outro ser individual, cuja ação tenha larga interferência na vida dos seus semelhantes, arrosta a dificuldade de ver-se obrigado a equacionar os problemas de molde a agir em conformidade com a importância dos valores sociais e profissionais em causa”³⁰⁷.

O estudo apresentado pelo arquiteto Távora identifica a zona da ribeira Barredo como “sector-piloto a estudar”³⁰⁸, devido às suas características históricas.

O método de estudo, por parte de Fernando Távora e a sua equipa, baseou-se no levantamento dos diferentes elementos, como inquéritos, desenhos rigorosos, análise histórica ou fotografias, para fundamentar a sua proposta.

³⁰⁵ Octávio Lixa Filgueiras, 1985 (1962) – *Da função Social do Arquitecto Para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P, pág.61

³⁰⁶ Octávio Lixa Filgueiras, 1985 (1962) – *Da função Social do Arquitecto Para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada...* pág.14

³⁰⁷ Octávio Lixa Filgueiras, 1985 (1962) – *Da função Social do Arquitecto Para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada...* pág.22

³⁰⁸ Fernando Távora, 1969 - *Estudo de Renovação Urbana do Barredo...*, pág.1



Fig. 23. Teófilo Rego. Vista sobre a Sé. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão

Fig. 5 - Planta de localização das zonas estudadas:

- 1 - Zona da Universidade (Porto), 1961/1962
- 2 - «Habitat» dos pescadores (zona portuária de Matosinhos). 1962/1963
- 3 - «Operação Miragal» (Porto), 1963/1964
- 4 - «Operação Barredo 1» (Porto) 1964 a 1969
- 5 - «Operação arredo 2» — Extensão para a Fonte Taurina (Porto), 1968/1969



Fig. 24. Planta de localização de zonas estudadas.
Porto, Portugal (Filgueiras, 1970)

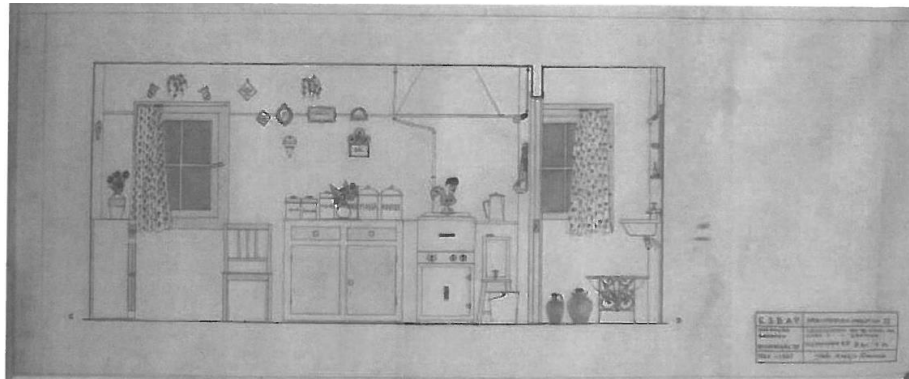


Fig. 25. João Resende, "Operação Barredo, Quarteirão nº 4, cozinha da casa 1",
Arquitectura Analítica 1, 1964-65, Professor Octávio Lixa Filgueiras (Arquivo CDUA-FAUP
apud G.C. Moniz; L.M. Correia; A. Gonçalves, 2014)

A ESBAP foi essencial neste aspeto. Um exemplo disso são os “Inquéritos Urbanos – Experiências Pedagógicas da Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1961 e 1969”, que envolviam, entre outras, a zona do Barredo. Os estudantes, orientados pelos professores da disciplina, foram essenciais no desenvolvimento do estudo. Estes elaboraram um levantamento rigoroso de toda a zona de intervenção, mais precisamente da zona histórica do centro do Porto. Os alunos da disciplina “Arquitectura Analítica”, orientados por Octávio Lixa Filgueiras, elaboraram um levantamento à escala 1:100 e 1:20, o que permitiu uma rigorosa perceção de como o espaço era utilizado. A intenção do professor seria consciencializar os alunos em relação às difíceis condições de habitabilidade das zonas da cidade mais precárias,³⁰⁹ revelando assim “uma relação muito equilibrada entre um saber disciplinar e o mundo: a responsabilidade social do arquiteto”.³¹⁰ Lixa Filgueiras acredita que, “esta nova consciência de responsabilidade profissional, ampliada com uma componente responsabilidade social, revigorará Arquitectura, e todas as suas novas conquistas serão pautadas por um ideal de dignificação da vida de toda a gente”³¹¹.

Os elementos referidos serviram de apoio aos diferentes aspetos necessários para a execução da requalificação dos lugares mais críticos, caracterizados pelas suas fracas condições de habitabilidade. Na imagem (Fig. 24.), conseguimos observar os locais de estudo por parte desta iniciativa, que envolvia os estudantes de arquitetura.

Como podemos observar, a maior parte das zonas em questão, encontram-se na área mais crítica da cidade, o centro histórico do Porto. O local de estudo do plano, como já referi é o Barredo, que apresenta uma área de aproximadamente de 14600 metros quadrados, inserido na freguesia de São Nicolau e localizado na zona da Ribeira. A função dos edifícios, maioritariamente é de habitação. No levantamento, é de realçar a falta de edifícios públicos. A creche e escola primária que servem o lugar, situam-se fora do Barredo. A maioria dos edifícios encontram-se em deplorável estado de conservação, onde é de notar, não só o excessivo índice de ocupação como a discrepância dos valores das rendas³¹², ou seja, o número de compartimentos não coincide com o número de habitações,

³⁰⁹ Nuno Faria (ed.), 2014 - Escola do Porto: Lado B 1968-1978 (Uma História Oral). Centro Internacional das Artes José de Guimarães: A Oficina, CIPRL Sistema Solar (Documenta), pág.91

³¹⁰ Nuno Faria (ed.), 2014 - Escola do Porto: Lado B 1968-1978..., pág.95

³¹¹ Octávio Lixa Filgueiras, 1985 (1962) - *Da função Social do Arquitecto Para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada....*pág.93

³¹² Fernando Távora, 1969 - *Estudo de Renovação Urbana do Barredo...*, pág.8

como afirma o estudo. Segundo os autores, o clima húmido presente neste local é o principal fator na degradação dos edifícios, não existindo qualquer tipo de vegetação. Os autores concluem afirmando que, um problema corrente é a segregação das famílias, que é bastante recorrente, por vezes devido à marginalidade, delinquência juvenil ou alcoolismo.

Podemos relacionar as más condições de vida, seja alojamento, doenças ou ausência de equipamentos no local, que podem incentivar a revolta, e por sua vez a má conduta na sociedade, como conclui o estudo do plano do arquiteto³¹³.

O rio Douro torna-se o principal apoio deste local, seja para praticar atividades de lazer ou de trabalho. É de realçar, mais uma vez, o valor histórico do local, que graças ao estudo, entendemos que é essencial na paisagem portuense, não só na sua relação com rio, mas também pela proximidade dos edifícios mais emblemáticos da cidade.

Os planos anteriores, de forma geral, impostos pelo interesse das obras públicas, utilizavam a demolição dos edifícios degradados como base para resolver esta situação precária. O objetivo seria de valorizar a paisagem da zona antiga do Porto com novas construções. As propostas com carácter mais social, elaboradas na altura, muitas vezes, não foram aceites pelo Regime.

O estudo formado pela equipa de Fernando Távora (Fig. 25.), não apoia a demolição de edifícios apenas pelo aspeto prático, acreditam nos valores culturais presentes na cidade, valorizando os aspectos intrínsecos do local de estudo, como um todo e não como referem, partes de um todo. Valorizam a presença humana mais do que os edifícios, realçando as consequências que as demolições teriam no caso do desalojamento, que se traduziria na deslocação de pessoas enraizadas desde sempre no local, o que provocaria um impacto bastante pejorativo a nível social e económico.

Acreditam num processo de inovação que seja contínuo, no melhoramento das condições dos habitantes, respeitando os valores positivos do local para assim, garantir as ligações do passado ao futuro, de maneira coerente.

Os principais valores da proposta a ter em atenção estão divididos em quatro partes: sociais e humanos, urbanísticos e arquitetónicos, económicos e financeiros e por fim administrativos. Através destas categorias conseguimos entender as diferentes preocupações por parte do grupo, na requalificação desta zona da cidade com grande carga cultural.

³¹³ Fernando Távora, 1969 - *Estudo de Renovação Urbana do Barredo...*, pág.18

Os autores também referem o impacto que terá nos mais variados níveis, criando assim um documento de elevado valor que revoluciona o estudo urbanístico da época. O principal objetivo seria de criar um documento, de maneira a redefinir o plano imposto na altura, com o objetivo de resolver não só a situação das ilhas, como também dos diferentes locais que necessitassem de intervenção, locais estes onde a legislação não era aceitável.

Neste caso, podemos observar a ação dos arquitetos que, ao utilizar o conhecimento adquirido, melhoraram o fluxo habitacional e as condições de vida dos habitantes desta cidade. Como acrescenta Lixa Filgueiras, “que os novos arquitetos se lembrem da responsabilidade enorme que abraçam”³¹⁴.

A imagem fotográfica, graças às suas características, torna-se numa ferramenta essencial no levantamento dos diferentes aspectos destas habitações. A nossa perceção é assim influenciada, pelo olhar do fotógrafo, que no momento de captar as imagens, definiu o que queria mostrar, ou não, no seu enquadramento. Nas imagens de Teófilo Rego, podemos observar fotografias com carácter humanístico, notando-se a preocupação pelas pessoas, características presentes nas diferentes ideias propostas no plano do arquiteto Fernando Távora.

A valorização do ser humano, a preocupação pelo seu bem estar, está presente, de forma afetiva, nas fotografias de Teófilo. Nas fotografias (figs. 26 a 29) conseguimos observar a ligação entre o fotógrafo e as pessoas do Porto.

O trabalho pessoal do fotógrafo foca-se nas pessoas do Porto, mais precisamente da Ribeira, e por essa razão é interessante relacionar o trabalho de Teófilo Rego com o dos alunos, que ao utilizar os seus conhecimentos na área da arquitetura, formalizaram vários documentos que servem como denúncia a estas situações precárias.

Podemos concluir que o campo da fotografia é correspondente ao que se fazia na época em arquitetura, principalmente pelos estudantes.

Esta ligação indica a preocupação social por parte das duas áreas, que apesar de utilizarem métodos diferentes, tinham o mesmo objetivo final, dar a conhecer e enfrentar os problemas da cidade. No meu ponto de vista, a principal motivação é o afeto que sentem pelo Porto, que se reflete nas diferentes iniciativas para tornar a cidade num local melhor.

O plano proposto pelo arquiteto Távora revoluciona a forma de pensar das problemáticas do planeamento urbano, problema causado, em grande parte pelo

³¹⁴ Octávio Lixa Filgueiras, 1985 (1962) – *Da função Social do Arquitecto Para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada...*, pág.108

crescimento populacional que apesar de não ter sido concretizado na altura, devido a razões burocráticas, é um marco importante na história do urbanismo Português.

A forma como foi abordado o assunto formou várias alternativas de intervenção, servindo de exemplo para futuras iniciativas, principalmente nos centros históricos.

No pós 25 de Abril, através do programa da CRUARB, realizaram-se as devidas intervenções, muito graças a todo o levantamento, seja arquitetónico ou fotográfico, que se complementam entre si, por parte das pessoas dedicadas ao assunto. Estas atividades só afirmam a responsabilidade social presente em ambas as áreas, essenciais para divulgação dos diferentes aspetos sociais. A fotografia e a arquitetura, afirmam-se como um dos principais meios de divulgação destes problemas ao grande público.



Fig. 26. Teófilo Rego. Criança na Ribeira. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 27. Teófilo Rego. Pescador na Ribeira. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 28. Teófilo Rego. Crianças. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem – Fundação Manuel Leão



Fig. 29. Teófilo Rego. Baixa. Porto, Portugal
Arquivo Teófilo Rego, Museu Caso da Imagem –
Fundação Manuel Leão

CONCLUSÃO

Ainda hoje a fotografia – e os meios de captação de imagem que deu sequência – reserva para si esse papel: a imagem fotográfica continua a assegurar o nosso museu imaginário a par da televisão, do vídeo e do computador com os quais também transaciona imagem fixas. Porque a inventarização do mundo trabalha para a aprendizagem universal e tornou-se, na sociedade global, a chave da identidade e conceção do mundo como imagem (Maria do Carmo Serén)³¹⁵

A importância do estudo das características da imagem fotográfica, torna-se essencial, num mundo cada vez mais dominado pela informação visual. A nossa percepção é assim influenciada pelos diferentes meios, como as revistas ou redes sociais, onde a facilidade de acesso é assegurada. A quantidade de imagens a que somos submetidos diariamente provoca-nos a necessidade de seleccionar rigorosamente a informação, de acordo com o nosso conhecimento da área.

No decorrer da minha investigação, aprofundei os meus conhecimentos sobre a relação da fotografia e da arquitetura e provei a influência da mesma, na nossa percepção arquitetónica. A Arquitectura Moderna, com todas as suas ferramentas, provocou diferentes alterações na sociedade moderna. Revelei as diferentes formas de representação arquitetónica através da fotografia. Como todas as artes, as opiniões são várias, optei por seleccionar as que achei mais pertinentes para elaborar o estudo de maneira a relacionar a fotografia com a arquitectura.

Como arquitetos, o nosso imaginário arquitetónico está preenchido de imagens de fotógrafos, que com a sua habilidade, retrataram as obras mais significativas. A fotografia permitiu assim, através da sua disseminação, evidenciar a relação que mantém de grande proximidade com a arquitetura.

A divulgação da Arquitectura Moderna, neste caso portuguesa, através da fotografia, foi essencial na imagem do país no estrangeiro. A fotografia torna-se um meio de divulgação e serve atualmente como base de estudo da história

³¹⁵ Maria do Carmo Serén, 2009 – “A fotografia em Portugal”..., pág.8

portuguesa. Na minha opinião, o conhecimento que adquirimos através da imagem fotográfica, torna-se num importante alicerce na construção do futuro.

O estudo dos fotógrafos, por vezes esquecidos, que registaram a arquitectura moderna em Portugal, como acrescenta Maria Helena Maia e Alexandra Trevisan, neste caso em relação a Teófilo Rego, “na grande maioria das publicações permaneceu anónimo, daí a importância do estudo do seu espólio, atualmente em curso, única via que poderá possibilitar a identificação do seu trabalho inédito e publicado, assim contribuindo para a história da fotografia de arquitectura em Portugal”³¹⁶.

Na minha opinião, o estudo dos fotógrafos Teófilo Rego e Mário Novais, abre campos de análise sobre a história portuguesa, seja em fotografia ou arquitetura. A qualidade das imagens elaboradas por ambos são referências na representação arquitetónica em Portugal.

Por último, demonstro a importância da responsabilidade social por parte das duas áreas, estabelecendo o paralelo, graças a uma investigação prévia, entre a função da imagem e as acções por parte dos alunos e professores, num caso específico da cidade.

Após retratar os aspectos mais dedicados à imagem fotográfica e à forma como se desenvolve todo o processo, concluí que a ligação mais forte entre a arquitetura e a fotografia é baseada nas diferentes ações presentes nas iniciativas dos alunos e do fotógrafo Teófilo Rego, demonstrando a semelhança presente em ambos os trabalhos. O que promoveu uma consciencialização social essencial para o melhoramento das condições de vida dos habitantes.

Os temas associados a esta temática foram cumpridos, revelando através dos diferentes capítulos casos práticos, demonstrando a minha intenção por detrás das diferentes temáticas associadas ao meu objecto de estudo, fotografia e arquitetura.

³¹⁶ Alexandra Trevisan e Helena Maia, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional”..., pág.24

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Marques de, 1926 – “O culto do Passado, A homenagem que Vila do Conde prestou a Mgr. J. Augusto Ferreira”, *Ilustração Moderna*, nº1

AMAR, Pierre-Jean, 2014 – *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70 Coleção Arte & Comunicação.

AZEVEDO, Inês; MATEUS, Joana, 2015 – “Em exposição: O fundo fotográfico Teófilo Rego e as ‘Exposições Magnas’” in *Fotografia e arquivo*. Editado por Graça Barradas, Inês Azevedo e Inês Mateus. Porto: CEAA.

BANDEIRA, Pedro – “Photography and ‘déjà vu’ in the architectural culture. Somewhere between theory and practice” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA.

BAPTISTA, Paulo Ribeiro – “A quest for modernism: Photography and architecture in the works of Mário Novaes, 1920’s-1930’s” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA.

BARRADAS, Graça, 2015 – “O fundo fotográfico Teófilo Rego. Da preservação ao acesso online” in *Fotografia e arquivo*. Editado por Graça Barradas, Inês Azevedo e Inês Mateus. Porto: CEAA.

BARRADAS, Graça; AZEVEDO, Inês; MATEUS, Joana (ed.), 2015 – *Fotografia e arquivo*. Porto: CEAA.

BARTHES, Roland, 1977 – “Rhetoric of the Image” in *Image Music Text*. Londres: Fontana Press.

BARTHES, Roland, 2014 – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70 Arte & Comunicação.

BENJAMIN, Walter, 2012 – “A obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

BENJAMIN, Walter, 2012 – “Pequena História da Fotografia” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

BERGERA, Iñaki (ed.), 2014 - *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica, Fundación ICO.

BERGERA, Iñaki, 2013 – “Miradas modernas. Los arquitectos fotógrafos”, *Arquitectura Viva*, nº153

BERGERA, Iñaki; PÉREZ Moreno Lucía C., 2012 – “Apuntes para una valoración del retrato fotográfico del arquitecto: Paco Gómez y Juan Daniel Fullaonde”, *RA. Revista de arquitectura*, nº14

BORGES, José Pedro de Aboim, 2013 – *Marques Abreu: A fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural* (Tese de Doutoramento), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

CABALLERO, Ernesto Giménez- 1928 – “La etapa Holandesa” *La Gaceta Literaria*, nº41

CALVINO, Italo, 2007 – *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema.

COLOMINA, Beatriz, 1998 – *Privacy and Publicity. Modern architecture and mass media*. Cambridge, Mass. / London: MIT Press.

COLOMINA, Beatriz, 2010 – “Los médios de comunicación como arquitectura moderna”, *EXIT Arquitectura II La mirada del artista*, nº37

DEUS, Laura Calaco de, 2014 - *Construção do imaginário arquitetónico Influências Fotográficas* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura), Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

DRYANSKY, Larisa, 2006 – “Clichés d’architecture: la photographie d’Ed Ruscha et les sources de l’architecture postmoderne aux États-Unis”, *Histoire de l’art*, nº 59, Paris

DUBOIS, Philippe, 1998 (1993) – *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus.

EMÍLIA, Tavares, 2002 – *A fotografia ideológica de João Martins (1898-1972)*. Porto: Mimesis.

FARIA, Nuno (ed.), 2014 - *Escola do Porto: Lado B, 1968-1978 (Uma História Oral)*. Guimarães: Centro Internacional das Artes José de Guimarães.

FERNANDES, Vitor dos Santos Preto, 2013 – *Fotografia em Arquitetura O tempo na representação da obra* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura), Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, 1970 – “Inquéritos Urbanos – Experiências Pedagógicas da Escola Superior de Belas- Artes do Porto entre 1961 e 1969”, *Urbanização*. Revista do Centro de Estudos de Urbanismo e Habitação Engenheiro Duarte Pacheco. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, nº5

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, 1970 – “Inquéritos Urbanos – Experiências Pedagógicas da Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1961 e 1969”. *Urbanização*. Revista do Centro de Estudos de Urbanismo e Habitação Engenheiro Duarte Pacheco. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, nº 1

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, 1985 (1962) – *Da função Social do Arquitecto Para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P.

FLORES, Joaquim Moura, 2015 – “3. DALL’ITALIA ALL’EUROPA Porto 1969-1974 - The 1969 Barredo’s Urban Renewal Study” in ESPORTARE IL CENTRO STORICO para La Triennale di Milano.

GALLIANO, Luis Fernández, 2013 – “El ojo codicioso. Representation and it’s Discounts”, *Arquitectura Viva*, nº153

GAMBOIAS, Hugo Filipe Duarte, 2013 - *Arquitectura com sentido(s) Os sentidos como modo de viver a arquitectura* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura), Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

GHIRRI, Luigi - 2010. *Lezioni di Fotografia*. Macerata: Quodlibet Compagnia Extra.

HIGGOTT, Andrew, e WRAY, Timothy (ed.), 2014 – “Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City”. Farhem: Ashgate Publishing.

LATIF, Razia – “Photographic Interpretations, Imagining and Re- imagining Architecture” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA.

LE CORBUSIER, 1960 – *Creation is a Patient Search*. New York: Frederick Praeger.

MARCHÁN FIZ, Simon, 2010 – “La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía”, *EXIT Arquitectura II La mirada del artista*, nº37.

MARTINHO, Frederico Leite Lucas, 2013 - *A fotografia na obra de Luis Barragán Da imagem fotográfica à imaginação* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura), Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

MEDEIROS, Margarida, 2000 – *Fotografia e Narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

MELONI, Giaime – “The photographic practice for architecture” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA.

MELTZER, Milton, 1978 - *Dorothea Lange, A Photographer's Life*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.

MOHOLY-NAGY, Laszlo, 1928 – “Fotografie ist Lichtgestaltung”, *Bauhaus*, vol. 2, nº1

MONIZ, Gonçalo Canto; CORREIA, Luís Miguel; GONÇALVES, Adelino, 2014 – “O estudo de renovação urbana do Barredo: a formação social do arquitecto para um território mais democrático”, *Estudos do Século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, nº 14

MOREIRA, César Machado, 2015 – “Uma ideia de paisagem na acção da HICA. Da transformação à percepção” in *Arquitectura moderna no arquivo de Teófilo Rego*. Porto: CEAA.

MORENO, Cristobal, 2010 – “El ojo, la lente y la esfera. Um autorretrato de Armando Salas Portugal”, *Bitácora Arquitectura*, nº20

OCKMAN, Joan (ed.); COLOMINA, Beatriz (guest ed.), 1988 - *Architecture production*. New York: Princeton Architectural Press.

OLDANI, Andrea - "Photography, territorial description and design. Proposal for a methodological use of the medium" in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA.

OLIVEIRA, Ana Mafalda Mendonça de, 2012 - *Fotografar Arquitectura da máquina de desenhar à máquina de propaganda, a fotografia como condicionante da percepção* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura), Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

ORTEGA SANZ, Yolanda - "Behind the camera: Catalanian architectural photographers" in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEAA.

PEREIRA, Lais, 2016 - "O povo que está por ver: História e fotografia" in *Quem faz a história Ensaio sobre o Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Tinta da china edições.

PIMENTEL, Jorge Cunha, 2015 - "A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego" in *Teófilo Rego e os arquitetos*. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CEAA.

PIÑÓN, Helio, 2005 - "Construir con la mirada" in *Foch, Carles, Cordech fotógrafo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos

PINTO, Miguel Moreira, 2015 - "A sombra do arquiteto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego" in *Teófilo Rego e os arquitetos*. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CEAA.

PINTO, Miguel Moreira, 2015 - "*Sinais de Luzes, o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux*" in *Arquitetura moderna no arquivo de Teófilo Rego*. Porto: CEAA.

RAMÍREZ, Juan Antonio, 1976 - *Medios de massas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedea.

SEBASTIÃO, Joana Rita Amante Rodrigues, 2013 - *Arquitetura, imagem e cenografia O Estado Novo e a construção de uma identidade nacional* (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura), Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

SENA, António, 1998 - *História da Imagem Fotográfica em Portugal - 1839-1997*. Porto: Porto Editora.

SERÉN, Maria do Carmo, 2009 - *Arte Portuguesa Da pré-história ao século XX*. Porto: Fubu Editores, AS.

SERÉN, Maria do Carmo, 2011 - "O documento fotográfico Da mediação cultural à mediação técnica", *CEM Cultura, Espaço & Memória* : Revista do CITCEM, nº2 (<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1349id2576&sum=sim>)

SERRAINO, Pierluigi, 2011- "Architecture + Photography + Archive: the APA factor in the construction of historiography", *Journal of Art Historiography*, nº5

- SONTAG, Susan, 1977 – *On Photography*. London: Penguin Books
- SONTAG, Susan, 1986 – “Na caverna de Platão” in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- STOLLER, Ezra, 1963 – “Photography and the Language of Architecture”, *Perspecta*, Volume 8
- STOTT, Rory – “4 Photographers Speak on the Role of Photoshop in Architecture”, *Archdaily news*, 18.12.2015 (<http://www.archdaily.com/779061/4-photographers-speak-on-the-role-of-photoshop-in-architecture> - Consultado a 15/08/2016 às 22:48)
- SZARKOWSKI, John, 2007 (1966) – *The photographer’s eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- TAMEN, Pedro *et alli*, 1998 - *Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Caminho do oriente.
- TAVARES, Emília (org.), 2009 – *Batalha de Sombras. Coleção de Fotografia Portuguesa dos anos 50*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira - Museu do Neo-Realismo.
- TÁVORA, Fernando, 1969 - *Estudo de Renovação Urbana do Barredo*. Porto: Câmara Municipal do Porto - Direcção Serviços de Habitação.
- TRACHTENBERG, Alan *et alli*, 2013 – *Ensaio sobre fotografia de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
- TREVISAN, Alexandra – “Modern Architecture in Teófilo Rego Archive” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEEA.
- TREVISAN, Alexandra, 2015 – “Fotografia, Arquitetura Moderna e a ‘Escola do Porto’: Interpretações em torno do arquivo de Teófilo Rego. Expectativas e surpresas” in *Teófilo Rego e os arquitetos*. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CEEA.
- TREVISAN, Alexandra; MAIA, Helena, 2015 – “Teófilo Rego e os arquitetos do Porto, uma relação profissional” in *Teófilo Rego e os arquitetos*. Editado por Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto. Porto: CEEA.
- TREVISAN, Alexandra; MAIA, Maria Helena – “Architecture et photographie d’Architecture au XIX^e siècle au Portugal”. “Architecture et photographie d’architecture au XIX^e siècle au Portugal”, in *Architecture et photographie («Actes de colloques»)* [En ligne] mis en ligne le 27 juin 2016, URL : <http://inha.revues.org/7119>
- Éditeur : INHA <http://inha.revues.org><http://www.revues.org>
- TREVISAN, Alexandra; MAIA, Maria Helena; MOREIRA, César Machado (ed.), 2015 – *Photography & Modern Architecture. Proc.* Porto: CEEA.
- TREVISAN, Alexandra; PIMENTEL, Jorge Cunha; PINTO, Miguel Moreira (ed.), 2015 – *Teófilo Rego e os arquitectos*. Porto: CEEA.

WILSON, Christopher S. – “Seeing Double: Modern Architecture, Photography and the Automobile” in *Photography & Modern Architecture. Proc.* Edited by Alexandra Trevisan, Maria Helena Maia e César Machado Moreira. Porto: CEEA.

ZEVI, Bruno, 1966 – *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa: Arcádia.

Fontes das imagens

Arquivo Mário Novais – Biblioteca de Imagens, Fundação Calouste Gulbenkian (<https://www.flickr.com/photos/biblarte/collections/72157621308737121/>)

Arquivo Teófilo Rego – Imagens FAMEP – CEEA/Casa da Imagem, Fundação Manuel Leão (http://arquivofotografico.fmleao.pt/index.php/?sf_culture=pt)

Frank Scherschel – The LIFE Picture Collection, Getty Images (<http://time.com/3746737/mies-van-der-rohe-and-the-poetry-of-purpose/>)

Ezra Stoller – (<http://ezrastoller.com/portfolio/rudolph-houses>)

