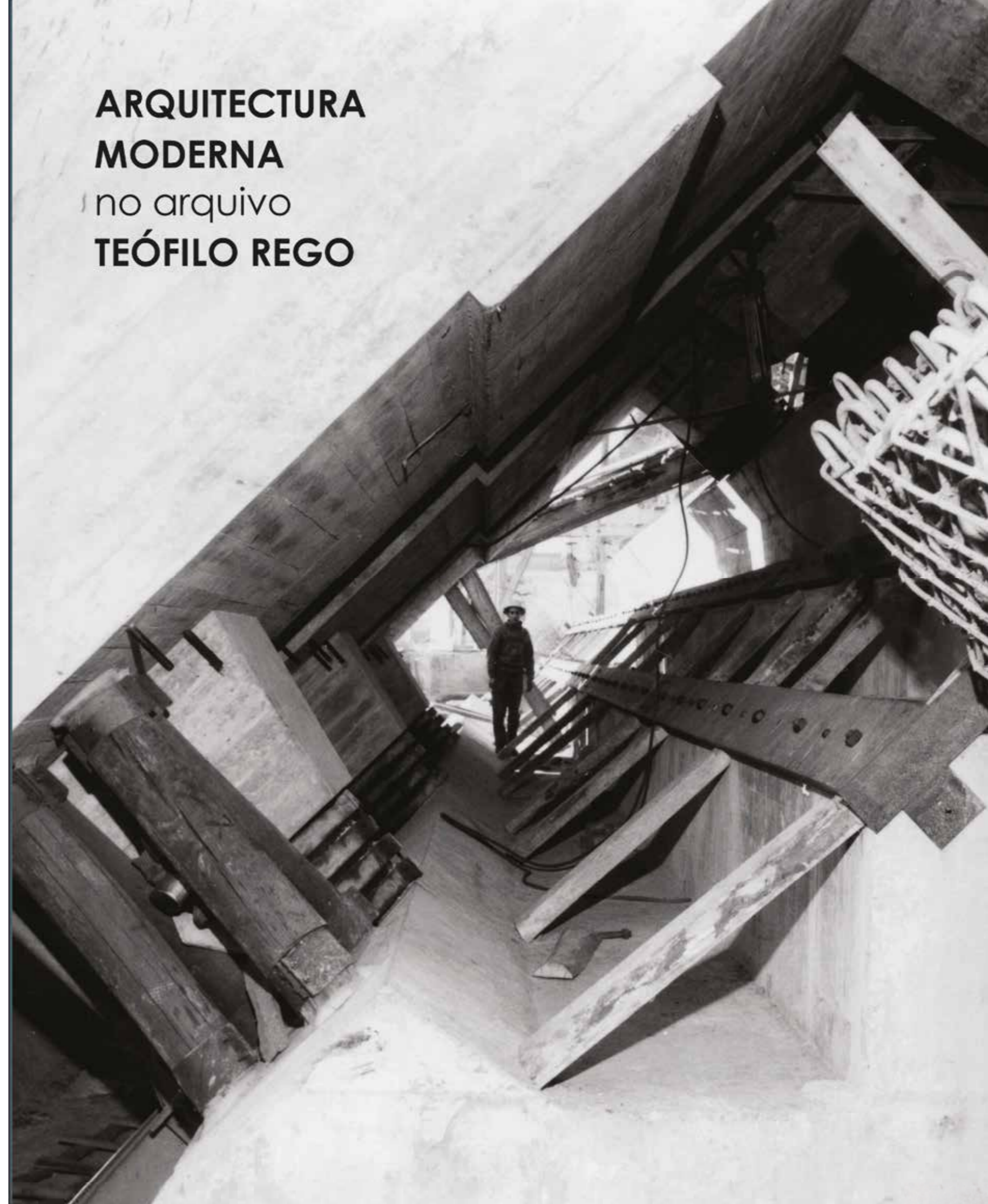


ARQUITECTURA MODERNA NO  
ARQUIVO TEÓFILO REGO

*Livro Catálogo da Exposição*

**ARQUITECTURA  
MODERNA**  
no arquivo  
**TEÓFILO REGO**



Título:  
Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego

Coordenação:  
Alexandra Trevisan, Inês Azevedo e Joana Mateus  
© os autores, CESAP/CEAA e FML/MCI, 2015

Textos:  
Alexandra Trevisan, César Machado Moreira, Inês Azevedo e Joana Mateus, Jorge Cunha Pimentel, Miguel Moreira Pinto

Investigação e documentação:  
Alexandra Cardoso, Assunção Pestana, César Machado Moreira, Graça Barradas, Inês Azevedo, Joana Mateus, Jorge Cunha Pimentel, Josefina González Cubero, Maria Helena Maia, Miguel Moreira Pinto, Miguel Silva Graça.

Fotografia:  
António Alves e Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão

Design gráfico:  
Susana Lage

Edição:  
CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo, ESAP-CESAP

Impressão e acabamento: Penagráfica  
1ª edição: Porto, Setembro 2015  
Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-71-3  
Depósito legal:

Este catálogo é co-financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia I.P. (PIDDAC) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional – FEDER, através do COMPETE – Programa Operacional Fatores de Competitividade (POFC), no âmbito do projecto “Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego” (PTDC/ATP-AQI/4805/2012)

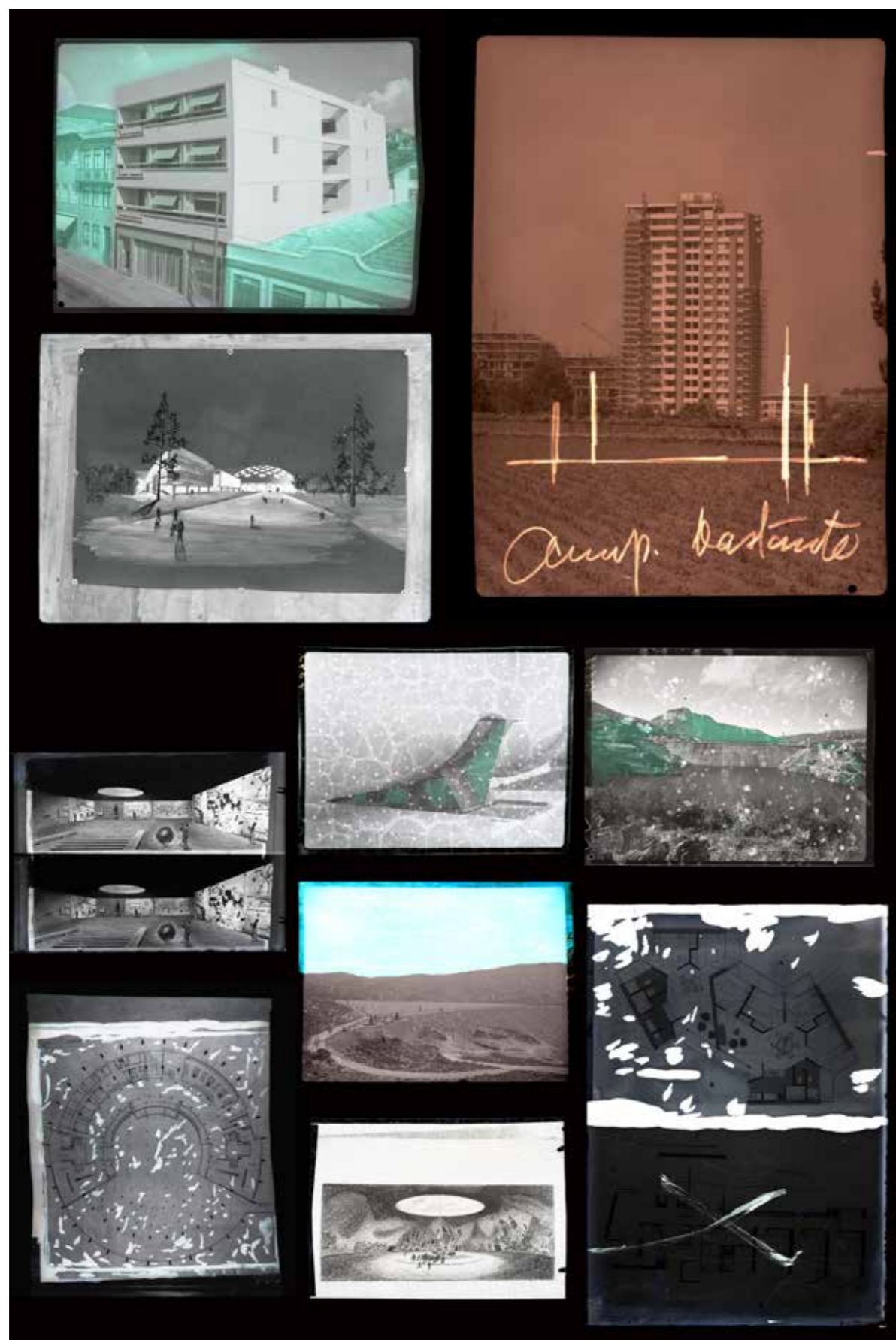
Centro de Estudos Arnaldo Araújo  
Escola Superior Artística do Porto  
Largo de S.Domingos, 80  
4050-545 PORTO PORTUGAL  
Telef.: +351 223392130  
Fax.: +351 223392139  
e-mail: ceaa@esap.pt  
www.ceaa.pt

Agradecimentos:  
Pedro Barreto  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto



- 7 Nota Introdutória  
*Alexandra Trevisan*
  
- 17 Expor-mediare: concepção da exposição  
“Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego”  
*Inês Azevedo & Joana Mateus*
  
- 39 Sinais de Luzes,  
o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux.  
*Miguel Moreira Pinto*
  
- 47 Uma ideia de paisagem na acção da HICA.  
Da transformação à percepção.  
*César Machado Moreira*
  
- 65 Fotomontagens e Colagens  
*Jorge Cunha Pimentel*
  
  
- 83 **FOTOMONTAGENS**
  
- 95 **BELAS ARTES**
  
- 119 **GRANDES ESTRUTURAS**
  
- 157 **HABITAÇÃO**
  
- 175 **MAQUETAS**
  
- 197 **NOCTURNOS**
  
  
- 221 Diorama

Nota Introdutória  
*Alexandra Trevisan*



Composição de negativos fotográficos de Teófilo Rego. Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.

Não sabemos ainda com toda a segurança como, e quando, começou a relação entre o fotógrafo Teófilo Rego e os arquitectos do Porto. Pensamos, no entanto, que na origem deste encontro, pode ter estado Carlos Ramos enquanto director da ESBAP e promotor das Exposições Magnas que vieram a realizar-se nesta Escola a partir de 1952.

Teófilo Rego que, desde de 1947, criara o seu estúdio fotográfico e actividade comercial ligada à fotografia, encontrou nos arquitectos formados na "Escola do Porto", clientes especiais com os quais desenvolveu uma colaboração próxima de partilha de objectivos. Para estes, fotografou sobretudo as obras acabadas, menos vezes as que se encontravam em construção, mas também desenhos de projectos e maquetas.

São as fotografias de maquetas que demonstram de um modo mais claro o desenvolvimento, daquilo a que podemos chamar, a prática plástica do fotógrafo. As imagens construídas a partir das fotografias das maquetas envolveram toda uma encenação, interpretação e depuramento, que não nos passou despercebida enquanto equipa de investigadores. Por isso, e como testemunham as imagens seleccionadas, criaram uma linha de investigação e um tema da exposição.

Muito próximo deste tema estão as imagens compostas a partir de fotomontagem e colagem, nas quais o diálogo com os clientes foi necessário para a obtenção de um resultado final que satisfizesse fotógrafo e arquitectos. As marcas deixadas nos negativos pelas linhas de corte ou pela máscara que esconde certos pormenores, revelam uma riqueza plástica que não pôde ser ignorada. Foi precisamente para deixar visível o trabalho de Teófilo Rego de composição e manipulação dos negativos que, neste catálogo, optamos por deixar as imagens tal como elas nos surgiram no arquivo.

Por sua vez, as fotografias de habitação, individual ou colectiva, assumem um carácter mais documental, igualmente importante e necessário à inventariação que nos propusemos fazer sobre a arquitectura moderna no Porto. Em contraposição, as grandes estruturas – barragens, edifícios industriais, pavilhões – destacam-se quer pela sua escala monumental, quer pelo próprio contexto paisagístico no qual estão inseridas.

De novo as exposições. Estas terão sido o grande ponto de encontro do fotógrafo com os arquitectos. Cronologicamente o Porto realizou primeiro, através da ODAM, a exposição dos arquitectos deste Grupo, em Junho de 1951. Só recentemente descobrimos imagens desta exposição numa unidade de instalação inesperada, tal como aconteceu noutras ocasiões ao longo dos dois anos em que realizamos o levantamento das fotografias do arquivo comercial.

Quase simultaneamente à exposição da ODAM no Ateneu Comercial, começaram a realizar-se as Exposições Magnas que envolviam os docentes e os alunos de arquitectura, escultura e pintura e que Teófilo Rego fotografou, pelo menos até 1968, ano da última Magna e que foi, simultaneamente, de homenagem a Carlos Ramos.

Mais tarde, alguns destes alunos que passaram a exercer a sua profissão tornaram-se clientes de Teófilo Rego. No seu arquivo existem ainda fotografias de outras exposições, ainda não identificadas, e de obras registadas individualmente que trarão novas pistas sobre os seus autores.

No contexto do nosso processo de investigação uma outra exposição revelou-se também determinante, a que homenageou em 1953, o arquitecto Marques da Silva, na qual estiveram envolvidos Carlos Ramos e a ESBAP. Nesta exposição, de que existem fotografias da autoria de Teófilo Rego, foram apresentadas obras de arquitectos que tinham sido alunos ou que trabalharam com o Mestre. Existem claras afinidades entre os dispositivos que servem para apresentar as fotografias nestas duas exposições, bem como com alguns que foram usados nas Magnas. Aquelas que se realizaram a partir de 1954 contaram com os trabalhos dos alunos mas também com os dos professores.

A organização do arquivo de Teófilo Rego em caixas ou envelopes com os nomes dos clientes, variando o seu número e tamanho em função da importância do cliente e da continuidade das encomendas, tornou mais complexa a identificação das imagens. A grande maioria das unidades de instalação (envelope, caixa, pacote) não tem data, algumas fotografias estão descontextualizadas em relação à identificação registada no seu exterior e,



*Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015.  
Fotografia de António Alves.*

por vezes, as expectativas foram goradas e não encontramos o que se previa, noutros casos, pelo contrário, foram superadas e trouxeram importantes contributos. Este facto levou à opção de datação das imagens expostas a partir de duas datas que criam uma baliza temporal para a exposição: a primeira, 1947, referente ao início da actividade comercial de Teófilo Rego e, a segunda, 1980, pelo facto de algumas fotografias a cores pertencerem ao final dos anos 70.

Desde o início do nosso trabalho pensamos que a relação da fotografia com a arquitectura moderna e a “Escola do Porto” iria gerar interpretações a partir, e *em torno*, do arquivo. São as interpretações traduzidas em imagens e suportadas por diferentes dispositivos que se apresentam agora na exposição e no seu catálogo.

No catálogo optou-se ainda pela inclusão de uma selecção de textos e de excertos que acompanham algumas fotografias e que reflectem uma parte da investigação produzida sobre os temas da exposição.

Acresce dizer que as imagens seleccionadas contextualizam o registo documental que suportou ou contribuiu para a produção científica e a construção teórica do Projecto e mostram, num registo mais livre, de curadoria e edição, os diferentes momentos de intervenção do fotógrafo no laboratório e no estúdio.

Sem dúvida que é ainda a fotografia de Teófilo Rego que se encontra aqui presente, mas as interpretações trouxeram à luz um novo fotógrafo.



Exposição “Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego”, Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.



Expor-mediatar:  
concepção da exposição  
“Arquitectura Moderna  
no Arquivo Teófilo Rego”

*Inês Azevedo & Joana Mateus*



Exposição "Arquitetura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.

O Serviço Educativo do Museu Casa da Imagem - MCI, enquanto participante do projecto de investigação FAMEP – "Fotografia, Arquitectura Moderna e a 'Escola do Porto': interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego", concebeu, em articulação estreita com os outros investigadores do projecto, a exposição final do mesmo intitulada "Arquitetura Moderna no Arquivo Teófilo Rego". Considerou-se, logo num primeiro momento da investigação, a "necessidade de gerir, conciliar e articular as expectativas de uma dinamização cultural do objeto da investigação com os objetivos do serviço educativo do Museu da Casa da Imagem, em função dos observadores mais variados e distintos que constituirão o público do acervo fotográfico" (Azevedo, Mateus, Pestana, 2013, p.29). Efectivamente, as linhas que orientam o Serviço Educativo (SE) e servem os objetivos do Museu implicam que, através da sua actividade, se construa uma relação específica com o público, que seja de encontro, participação e aproximação. Assim, ao longo do projeto e na exposição, a principal função do Serviço Educativo foi a de produzir propostas de mediação entre a investigação e o público. O SE coloca-se como mediador, operando a tradução dos conhecimentos da investigação numa imagem expositiva ao dispor do público; ao mesmo tempo que considera a imagem fotográfica, em si mesma, mediação: ela torna-se o lugar de encontro do sujeito com o espaço de representação e consigo próprio enquanto observador participante.

### A escrita de um argumento expositivo a partir da investigação no arquivo

Para conceber a exposição final do projecto FAMEP o Serviço Educativo do MCI elabora um argumento expositivo a partir das imagens fotográficas selecionadas pelos investigadores, das reflexões produzidas sobre as fotografias do fundo fotográfico e dos escassos registos escritos do fotógrafo. Os investigadores, dentro dos objectos de trabalho estipulados no projecto, foram analisando e reflectindo sobre as possíveis aproximações ao fundo fotográfico; estabeleceram relações entre as fotografias do arquivo e a fotografia de arquitectura moderna, fazendo-o consoante as suas afinidades e os próprios campos científicos. A escrita do argumento expositivo fez-se, assim, da comunhão entre as especificidades trazidas à investigação por cada um dos seus protagonistas, em diálogo com o que se identificou como sendo singular ao fotógrafo e próprio do tema que baliza o projecto: a Arquitectura Moderna.

Logo na constituição do projecto, estando as fotografias ainda no seu acondicionamento inicial (caixas, envelopes ou embrulhos), sob suporte de negativo em película ou vidro, foram reconhecidas e identificadas imagens cujas obras representadas pertenciam a alguns dos arquitectos da chamada "Escola do Porto"!. O primeiro arquitecto a suscitar

o interesse por parte dos investigadores deste projecto foi o Arquitecto Marques da Silva cuja obra completa, revisitada na exposição de 1953 feita em sua homenagem, foi fotografada e ampliada por Teófilo Rego. Subentende-se, pelo desenrolar da investigação, que esse primeiro trabalho terá sido impulsor do restante trabalho do fotógrafo com os arquitectos da "Escola do Porto".

Considera-se que a responsabilidade entregue a este fotógrafo no início da sua carreira como fotógrafo comercial, contribuiu para que muitos outros arquitectos (cerca de três dezenas) encomendassem registos fotográficos a Teófilo Rego, entre os quais se encontram João Andresen, Januário Godinho, Rogério de Azevedo, o colectivo A.R.S ou José Carlos Loureiro.

A progressiva inventariação do Fundo Fotográfico Teófilo Rego resultou num ajuste das expectativas geradas sobre o volume de fotografias de arquitectura existente no mesmo Fundo, inicialmente fundadas pela quantidade de obras registadas de Marques da Silva, de João Andresen e da Hidroeléctrica do Cávado (HICA). Efectivamente, associado à maior parte dos arquitectos não há tanta variedade nem quantidade de trabalho fotográfico realizado.

---

<sup>1</sup> Uma dessas imagens está presente na sala de entrada da exposição, dedicada à Escola Superior de Belas Artes. Ver pág. 109.

Verificou-se, ainda, que a identificação exterior das caixas de acondicionamento original, realizada por Teófilo Rego, nem sempre correspondeu com os registos fotográficos no seu interior. De acordo com a reflexão do investigador Miguel Moreira Pinho, a partir da pesquisa efectuada no arquivo, o registo das obras de João Andresen destaca-se quer pela quantidade e diversidade de material fotográfico, quer pela quantidade e diversidade de projectos. No Fundo Fotográfico encontram-se fotografadas diversas obras<sup>2</sup> deste arquitecto realizadas entre os anos 50 e 60 do séc. XX, vários mapas, gráficos, figuras ou fotografias retiradas de livros (talvez no âmbito da preparação para a docência da disciplina de Urbanismo, na ESBAP) e ainda fotografias de família. A relação aproximada entre Teófilo Rego e João Andresen parece ser excepcional e não terá sido replicada pelo fotógrafo com os outros arquitectos com quem trabalhou. Este facto acaba por ter evidência na exposição pelo maior número de registos de obras da arquitectura de Andresen aí representadas.

---

<sup>2</sup> Foram fotografados por Teófilo Rego, em 1960, o Palácio da Justiça de Lisboa, o Edifício do BES em S. João da Madeira 1959/62, os novos Paços do Concelho e Viana do Castelo, as propostas para Ancoragem Norte da Ponte sobre o Tejo, 1962; o Plano Turístico da Marinha – Sector da Guia, Cascais, 1961; o Antepiano de Urbanização do Centro de Turismo Reis Magos, na Madeira, 1964; entre outras.

A disparidade e diferença da quantidade de registos fotográficos encontrados nas caixas de acondicionamento identificadas com o nome dos arquitectos, fez com que todas as caixas, envelopes e embrulhos (que não as caixas das fotografias de retrato, correspondentes a cerca de 1/3 do fundo) fossem visitadas pelos investigadores do projecto. Assim, as caixas de empresas de construção, de câmaras municipais, de empresas cujos edifícios foram projectados por arquitectos, bem como as caixas onde Teófilo Rego colocava as fotografias que realizava fora do âmbito da sua empresa "Foto-Comercial Teófilo Rego", passaram a ser objecto de escrutínio no decorrer da investigação. Este processo de visualização das fotografias e reconhecimento da obra dos arquitectos a partir do Fundo Fotográfico Teófilo Rego, acabou por não ser suficiente para a criação de uma narrativa que seguisse um fio condutor claro e conseqüente sobre o trabalho profissional do fotógrafo no âmbito da arquitectura, nem permitiu o completo esclarecimento da sua relação com os arquitectos. Consequentemente, novas e inesperadas linhas de investigação acabaram por ser consideradas para estudo, abrindo caminho para focos de abordagem mais específicos, como o tema das Exposições Magnas da Escola Superior de Belas Artes do Porto, as fotografias nocturnas ou as fotomontagens.

Como a investigação acabou por clarificar, o arquivo de Teófilo Rego não é um suporte passivo e estático a partir do qual uma história consensual e linear possa ser contada: "é como um limiar em que o dito e não dito se interpenetram, em que eles são contingentes um sob o outro"<sup>3</sup> (Emerling, 2012, p. 122). Assim sendo, foi-se delineando um argumento composto por diversas narrativas fragmentadas mas convergentes em torno de dois pontos inicialmente definidos: a *matéria* – a fotografia de arquitectura moderna realizada por Teófilo Rego, e a sua exposição – momento que medeia a investigação realizada sobre a fotografia de arquitectura.

## A matéria expositiva

Inicialmente, a exposição constituiu-se através do trabalho que o Serviço Educativo do MCI realiza de identificar, descrever e compreender um campo de investigação, agora transposto para o campo formal expositivo. No decorrer do projecto os investigadores foram identificando concordâncias factuais e históricas que lhes permitiram consolidar algumas conclusões: em primeiro lugar, a premissa

---

<sup>3</sup> "it is more like a threshold wherein said and unsaid interpenetrate, wherein they are contingent upon one other."



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.

de que a crescente participação dos Arquitectos do Porto em publicações, concursos e exposições, promoveu a existência de uma relação profissional com Teófilo Rego (Maia, Trevisan, 2015, p.17), sendo que a encomenda ao fotógrafo só é feita após a proposta de publicação de uma obra. Terá sido assim com a Casa Lino Gaspar, na Figueira da Foz, 1960, a Casa Richard Wall, Porto, 1958/60 e o Bairro da FCP-HE, em Vila Nova de Gaia, 1957/60 (Pinto, 2015, p.25), comprovando a afirmação da fotografia no período de arquitectura moderna como veículo de comunicação da obra em publicações, competições e exposições. Efectivamente, muitas das fotografias de arquitectura reconhecidas no projeto foram realizadas com o propósito da sua publicação em revistas, mas também da avaliação em concursos, ou do registo da eficiência técnica dos engenheiros e do valor artístico dos arquitectos implicados na construção dos edifícios do progresso tecnológico – são disto exemplo os fotolitos com gráficos e desenhos, realizados por Teófilo Rego, para serem utilizados pela HICA na reprodução em série das várias monografias e catálogos lançados pela empresa.<sup>4</sup>

Segundo David Company, foi através do modernismo que a arquitectura se tornou profundamente cúmplice da imagem fotográfica (2014: 30) e os arquitectos foram incorporando os valores estéticos e culturais da

---

<sup>4</sup>Na exposição, estes objectos encontram-se representados numa caixa de luz e em projecções. Ver pág. 10, 34 e 38

fotografia no seu trabalho. O fotógrafo, tal como o arquitecto, está ciente do poder da fotografia na transformação do desenho e das construções arquitectónicas em imagens promocionais e de propaganda.

A fotografia de arquitectura é um objecto de mediação por excelência, que divulga ao público a obra construída, para além de se constituir sempre como registo documental e imagem aberta à interpretação, para os arquitectos e demais agentes que utilizam profissionalmente a imagem fotográfica (académicos, clientes, publicitários e outros).

Para além deste aspecto funcional associado à fotografia de arquitectura, que é transversal a todas as fotografias da exposição, a segunda conclusão partilhada pelos investigadores do projecto é a de que a fotografia de arquitectura moderna no arquivo Teófilo Rego coloca em evidência a própria modernidade. Segundo Beatriz Colomina (Maia, Trevisan, 2015, p.20), a Arquitectura Moderna também foi criada dentro dos espaços das fotografias. Como dizem as autoras, sendo a fotografia um meio naturalmente bidimensional, coube ao fotógrafo e ao arquitecto a tentativa de construir encenações que promovessem a afirmação da natural tridimensionalidade da arquitectura, incentivando uma noção moderna de espaço e tempo, onde nenhum objecto podia ser compreendido de um único ponto de vista, sendo necessário ser vivido, manipulado e observado de diferentes ângulos, em

permanente movimento. Esta procura de uma múltipla representação do objecto pode ser encontrada nas fotografias que se referem a projectos a submeter a concursos, como o Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres, 1954/56, de João Andresen; ou o projecto do Monumento a Auschwitz, de João Andresen; ou o projecto "A Travelling Theatre" de Hermínio Beato de Oliveira, 1961, no âmbito da *Union Internationale des Architects* (UIA), na *International Competition A Travelling Theatre for Architecture Students*. Nestes projectos, todos eles maquetas (uma das temáticas presentes na exposição), a apresentação de diferentes perspectivas do monumento – imagens panorâmicas, aproximadas, de detalhe, apresentando diferentes ângulos, com luz de estúdio, no exterior, com luz natural, ou simulando iluminação nocturna – demonstram a procura de um efeito cenográfico e de um esforço de teatralidade correspondente à tentativa de combinar realidade e ficção. A variedade de registos, próprios da visão modernista, também é visível na fotografia de Teófilo Rego sobre a cidade do Porto. A Praça D. João I é um destes exemplos: fotografada de dia e de noite, atribuindo realce aos diferentes ambientes lumínicos e à iluminação pública.

Segundo o investigador Jorge Pimentel há, em Teófilo Rego, uma preocupação em documentar o espaço urbano, fotografando o espaço público e a sua vivência, a estatúria e a arquitectura. No entanto, segundo o mesmo investigador, se comparadas fotografias do mesmo edifício – Jornal "O Comércio do

Porto" e Hotel Infante Sagres – realizadas por Teófilo Rego e pela Casa Alvão, em Teófilo Rego reconhece-se que a preocupação de documentação do espaço urbano desvanece a favor do edifício (factor de encomenda e, portanto, tratado enquanto elemento principal), enquanto que a Casa Alvão procura uma fotografia que integre o edifício no espaço que a circunda e na vivência quotidiana. A capacidade que Teófilo Rego tem de se adaptar enquanto fotógrafo para responder às exigências do trabalho solicitado é outro dos elementos de realce da identificação da sua obra fotográfica. Ao mesmo tempo que a resposta a uma encomenda comercial demonstra a sua apurada capacidade de síntese no registo do elemento a comunicar, pressupõe-se que o trabalho de fotografia de arquitectura que produziu em conjunto com os arquitectos tenha influenciado a diversidade de enquadramentos e de ambientes da fotografia pessoal, que se manifesta na procura da diversidade. Teófilo Rego, nos momentos livres da "Foto-Comercial", partilha a vontade moderna de viver a cidade e de a registar, tal como os arquitectos modernas faziam convictos da necessidade de documentar a urbe como habitat humano por excelência.

Finalmente, os investigadores partilham o reconhecimento da mestria de Teófilo Rego na manipulação e fabricação das imagens fotográficas. Comparativamente a fotógrafos que o precederam, como a Casa Alvão e Marques de Abreu – pertencentes a uma corrente naturalista que defendia o respeito



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.

absoluto pelos originais—Teófilo Rego distingue-se tornando-se perito na arte da manipulação. A manipulação revela-se em diferentes momentos da fotografia: no ambiente lumínico e no cenário, nos negativos e na fotomontagem. Considera-se como primeira manipulação a do ambiente pré-fotográfico, com a criação de fundos de panos pretos e de focos vindos de diversos pontos que tentaram representar diferentes horas do dia ou diferentes ambientes. Já na fase de trabalho do negativo temos um conjunto de máscaras que são realizadas através do recorte e reenquadramento das vistas e da alteração localizada de tonalidades nas provas (Pimentel, 2015 p.38). As fotomontagens, outro dos temas presentes na exposição, são o culminar deste processo de manipulação. Segundo a investigação de Jorge Pimentel, o céu é um elemento privilegiado na dramatização da imagem. Em muitos casos este surge manipulado e fruto de trabalho de recorte e montagem. As maquetas ou as obras são concebidas pelo arquitecto e sobre estas parece pairar uma efabulação que ganha corpo pelo acto fotográfico. No caso das maquetas, há um argumento que pretende representar determinada realidade que ainda não existe e, assim, estas imagens revelam a comunicação de um lugar projectado. A impressão e a procura de perfeição dos efeitos que cada forma cumpre no interior da fotografia de arquitectura demonstram a tentativa de corresponder a uma imagem da vida moderna.

A partir da compreensão dos elementos anteriormente identificados, que constituem a matéria expositiva, o argumento ganha identidade apresentando o que de comum se estabelece entre as várias aproximações dos investigadores à obra fotográfica. O entendimento sobre a especificidade fotográfica de Teófilo Rego – encontrada nas fotomontagens e maquetas - bem como a selecção de diferentes conteúdos disciplinares próprios da Arquitectura e fotografados por Teófilo Rego—habitação e grandes estruturas - permitem identificar os primeiros temas que orientam as matérias expositivas.

Aos conjuntos de fotografias reunidas nos quatro grupos previamente identificados juntam-se mais dois, as Belas Artes e os Nocturnos, também eles resultantes da investigação. Estes temas surgem da visualização, anteriormente descrita, de grande parte dos registos fotográficos do Arquivo. Este "mergulho" no Arquivo promove um conhecimento mais aprofundado do mesmo, resultando na integração do que inicialmente poderia ser considerado periférico: o ambiente da "Escola do Porto" e ao ambiente da cidade que acolhe fotógrafo e arquitectos.

Desse modo, definem-se como temas:  
FOTOMONTAGENS – com exemplos que permitem conhecer o processo de composição de uma imagem em função de uma proposta arquitectónica; MAQUETAS – revelando o contexto do estúdio e as particularidades



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.

do trabalho de iluminação e encenação fotográficas com vista tornar visível uma imagem ainda em projecto; HABITAÇÃO – apresentando diversas obras edificadas desenhadas pelos Arquitectos da chamada “Escola do Porto”; GRANDES ESTRUTURAS – dando destaque aos extenso registo fotográfico realizado para a HICA e para empresas que trabalham na construção das barragens do Cávado, como a SEOP; NOCTURNOS – apresentando uma visão sedutora da arquitectura e da cidade, bem como o registo dos néon aplicados nos edifícios da cidade para a empresa “Neolux”; BELAS ARTES – onde se apresentam obras de arquitectura fotografadas no âmbito das exposições Magnas dessa Escola. Estes grupos foram organizados pelo SE em articulação com os investigadores do projecto, com o intuito de apresentar um panorama da arquitectura moderna e da fotografia de arquitectura que evidenciasse a abrangência e a diversidade de vertentes trabalho de ambas as actividades.

## Exposição e mediação

Simultaneamente à definição das temáticas, a exposição das imagens fotográficas foi pensada pelo SE no sentido de propor uma efectiva mediação entre o projecto de investigação científica e o público. Considera-se a palavra mediação enquanto uma relação que se estabelece entre duas partes e que, à partida, prescinde de um terceiro indivíduo que

a faça acontecer: designa a vontade de fazer em conjunto, de criar valor e de realizar um trabalho de descoberta das potencialidades de cada sujeito e de afirmação do outro (Six, 2002, p. 115). É seguindo esta vontade que se orientou a ação do SE da Casa da Imagem: pretender reconfigurar, no espaço da vivência do museu, “os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objectos comuns” (Rancière, 2010, p. 90). Trata-se, portanto, de um trabalho sobre o espaço de comunicação, relação e vivência da exposição, um trabalho que chamamos de *mediação*. Partiu-se da consideração de que *a imagem é, em si mesma, um lugar de mediação*; consequentemente, o negativo fotográfico, a prova em positivo, a ampliação condicionada no arquivo, são reconfiguradas em objeto expositivo como imagens contextualizadas: de um certo arquitecto, uma certa obra, numa cidade ou numa montanha. Porém, simultaneamente, são sempre mais que isso: são imagem abertas à relação do olhar do público. Consequentemente, desde o início do projeto de investigação que o SE considerou imprescindível trabalhar outras maneiras da imagem se dispor ao público, que acentuem a sua vertente sensível de *coisa física, matéria plástica*, sujeita ao tempo e à degradação (Azevedo, Mateus, Pestana, 2013, p.31).

Tendo consciência da importância dos dispositivos de visualização como factores da observação e criação individual das imagens pelo público, o SE propõe o suporte expositivo como dispositivo de

mediação. Estabelece-se, para o desenvolvimento da exposição, que o suporte expositivo realiza a função de configurar uma natureza artificial propícia ao encontro com a imagem e torná-la o lugar per si da mediação. Ao identificar inúmeras fotografias de Teófilo Rego referentes às Exposições Magnas (EM) nas caixas de acondicionamento das “Belas Artes” e, sendo este o contexto primordialmente identificado de relação entre o fotógrafo e os arquitectos, o SE investiga mais aprofundadamente sobre o contexto destas exposições. É conhecendo e estabelecendo um paralelismo entre as propostas pedagógicas defendidas e promovidas pelo Arquitecto Carlos Ramos - Professor e posteriormente Director da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) –, tornadas visíveis nas EM, e a exposição final do projecto de investigação FAMEP, também ele resultante de um contexto académico, que se recuperam alguns objectos de exposição originais visíveis em fotografia de arquitectura trabalhados no FAMEP. Nomeadamente, os suportes e mobiliário utilizados para sustentar e compor a EM com os trabalhos dos alunos e professores da ESBAP, sendo que alguns destes suportes também eram utilizados nas aulas e em atelier, como cavaletes de pintura e escultura e estiradores. Este ambiente de estaleiro/oficina, invocador de um contexto processual que decorre, foi incorporado no pensamento sobre a exposição. Assim, não só se utilizou material expositivo pertencente à actual Faculdade de Belas Artes da UP, anteriormente utilizado nas EM, como se recuperaram e readaptaram os aparelhos

do laboratório e do estúdio do fotógrafo. Desta forma, o SE pretendeu criar uma proposta expositiva que formalmente invocasse a prática, isto é, o *fazer* dos arquitectos, do fotógrafo, dos investigadores do projecto e, também, o do público da exposição.

Com o sentido de convocar a prática ao público, entendendo-a como processo de mediação, o SE realizou uma pesquisa sobre dispositivos de visualização e composição de imagens pela sua história, as suas características, a sua tecnologia e a forma específica como produzem um observador e interferem na construção da própria imagem fotográfica. O workshop “Diorama on Architecture Photography: Finding Punctumland”, apresentado na Fifth International Conference on the Image, estabeleceu-se como uma experiência de investigação e trabalho nesse sentido. O objectivo do workshop foi produzir práticas que acompanhassem o material teórico produzido pelas interpretações dos investigadores sobre a fotografia de arquitectura e, simultaneamente, problematizar o modo da sua exposição ao público. Resumia-se à montagem de uma fotografia de arquitectura em planos de cartolina com a transformação da bidimensionalidade da fotografia – os elementos figurativos e outros elementos, como os canais resultantes da deterioração do negativo fotográfico e as lacunas – numa imagem tridimensional composta por planos independentes, criando uma imagem com uma natureza plástica totalmente diferente da imagem original.



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015.  
Fotografias de António Alves.



Esta proposta encontra-se reformulada num objeto expositivo da exposição final, um diorama de arquitectura, e é exemplar da dupla aproximação à imagem de arquitectura proposta pelo SE. Por um lado, o médium da fotografia presta-se de forma única à possibilidade de se documentar e, ao mesmo tempo, interpretar a realidade (Campany, 2014, p. 28). Por outro lado, sabemos que a imagem é uma estrutura aberta à interpretação complexa que o "observador contemporâneo, que participa na constituição da obra de arte pelo desvio de ponto de vista e da distorção (...) é capaz de conceber relativamente ao contexto de produção, distribuição e consumo das imagens" (Azevedo, Mateus, Pestana, 2013, p.31). Finalmente, a imagem fotográfica, nos aspectos da sua degradação e sinais da sua perenidade, "implica o observador no jogo das formas que privilegia os processos e as relações tidas na experiência visual" (2013:32), num processo sensível que rompe com o campo representativo da imagem para introduzir o que Didi-Huberman designa como *duplo regime da imagem*.

Na exposição, o diorama de arquitectura ficou confido numa caixa negra, herdeira da câmara escura e das caixas ópticas onde se recolhem e revelam narrativas compostas pelo público através de figuras da fotografia de arquitectura do projecto. A boca de cena do diorama, bem como os

movimentos de colocação das figuras no diorama pelo participante, projectam-se em tempo real, através de um circuito de video fechado, num ecrã na parede frontal<sup>5</sup>. Pretendeu-se uma alteração da posição do observador face à exposição que, mais do que perante uma apresentação de objectos, se vê no cerne de uma experiência de produção de imagens, transformando-se, ele próprio, em mediador da relação que estabelece com as imagens.

Entendido como um projecto contemporâneo, a exposição concebida pelo SE pretendeu, não só aproximar-se às imagens como evidências do passado com um enquadramento histórico e disciplinar definido, mas também permitir que o material de arquivo – espécies fotográficas, suportes expositivos, materiais e dispositivos fotográficos – fosse reconfigurado no presente.

Ao reputar os suportes expositivos e a participação do público como objectos e processos de mediação, o SE pretendeu apresentar uma exposição que promovesse uma relação mais comprometida e nivelada entre produtores e observadores.

---

<sup>5</sup> Ver pág. 37



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015. Fotografia de António Alves.



Exposição "Arquitectura Moderna no Arquivo Teófilo Rego", Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015.  
Fotografia de António Alves.

## Referências Bibliográficas

Azevedo, I. & Mateus, J. & Pestana, A. (2013) "Lacunas and their interpretations: a contemporary look at the photographic work of Teófilo Rego" in *Contemphoto'13 - Contemporary Photography Conference — Visualisation & Urban History in Contemporary Photography*, ed. Efe Duyan, Özgür Atak, 28-35. Istanbul: Dakam Publishing.

Azevedo, I. & Mateus, J. (2015) "Em exposição: o Fundo Fotográfico Teófilo Rego e as Exposições Magnas" in *Fotografia e Arquivo – Graça Barradas, Inês Azevedo, Joana Mateus (ed.)*. Porto: CEAA, 2015, 59 pág.

Azevedo, I. & Mateus, J. (2015) "Em exposição: o Fundo Fotográfico Teófilo Rego e as Exposições Magnas" in *Fotografia*, ed. Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto, 59-69. Porto: CESAP/CEAA.

Campany, D. (2014) "Architecture as photography: document, publicity, commentary, art" in *Constructing World — photography and architecture in the modern age*.

Emerling, J. (1992) "The archive as producer" in *Photography history and theory*. New York: Routledge.

Huberman, Didi. (2011) *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 141.

Maia, M. & Trevisan, A. & Pinto, M. (2014) *On modern architecture, photography and city readings: Teófilo Rego and the "School of Porto"*, 4th Annual International Conference on Architecture, org. Athens Institute for Education and Research, Athens, Greece.

Maia, M. & Trevisan, A. (2015) "Teófilo Rego e os arquitectos do Porto, uma colaboração profissional" in *Teófilo Rego e os Arquitectos - Trevisan, Alexandra; Cunha Pimentel, Jorge; Moreira Pinto, Miguel (ed.)*. Porto: CEAA, 2015, 17 pág.

Pimentel, J. (2015) "A presença da obra de Rogério de Azevedo na fotografia de Teófilo Rego" in *Teófilo Rego e os Arquitectos - Trevisan, Alexandra; Cunha Pimentel, Jorge; Moreira Pinto, Miguel (ed.)*. Porto: CEAA, 2015, 35 pág.

Pinto, M. (2015) "A sombra do Arquitecto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego" in *Teófilo Rego e os Arquitectos - Trevisan, Alexandra; Cunha Pimentel, Jorge; Moreira Pinto, Miguel (ed.)*. Porto: CEAA, 2015, 25 pág.

Rancière, Jacques. (2011) *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 152.

Six, Jean-François & Mussaud, V. (2002) *Médiation*. Paris: Seuil.

Sinais de Luzes,  
o trabalho de Teófilo Rego  
para a Neolux

*Miguel Moreira Pinto*

Ao longo de toda uma vida dedicada à fotografia, Teófilo Rego (1913/1993) vai manter duas linhas de trabalho em paralelo que não raras as vezes se cruzam.

A primeira diz respeito à actividade comercial e ao exercício da profissão ao serviço do cliente privado ou institucional – pessoas singulares, empresas ou entidades públicas, exigindo dele a adaptação às mais diversas situações e géneros fotográficos que passam pelo retrato, reportagem, fotografia publicitária e de catálogo, ou ainda pela fotografia de arquitectura.

Neste caso, em que é chamado a documentar a conclusão ou o início de uma obra ainda em maqueta, colabora nos anos 1940, 1950 e 1960 com vários arquitectos saídos da Escola de Belas Artes do Porto, como Marques da Silva, Rogério de Azevedo, Viana de Lima ou o grupo ARS. De todos, destaca-se a estreita relação que mantém com João Andresen (1920/1967), reflectida num lote de imagens que pela quantidade e diversidade de material fotográfico, pela quantidade e diversidade dos projectos que compreende, acusa uma colaboração regular e continuada, sem igual.

Sem os constrangimentos da encomenda profissional, Teófilo Rego desenvolve paralelamente uma obra pessoal, livre e descomprometida, reveladora de um interesse particular pela etnografia, cultura e tradições rurais, mas também pela vida e paisagem urbana, em especial do Porto, a cidade onde viveu e trabalhou, e que fotografou exaustivamente retratando as suas gentes, os seus edifícios e

monumentos mais emblemáticos, e os locais mais iconográficos – a Avenida dos Aliados, a Torre dos Clérigos ou a Ponte D. Luís I. Objecto de diferentes exposições, uma parte deste trabalho já se encontra reunida na colecção de livros de fotografia de que fazem parte os fascículos sobre *O Douro*, *A Ribeira* e *A Arquitectura do Porto por Teófilo Rego*, editados em 2005 e 2008 pela Fundação Manuel Leão.

Algumas das fotografias e imagens que pretendemos destacar desafiam a separação entre a actividade comercial de Teófilo Rego e o mais “artístico” registo pessoal, e podem ser consideradas ao mesmo tempo fotografia de produto, postal e de arquitectura.

Estas fotografias foram tiradas entre o final de 1940 e o início de 1970 para a empresa fabricante de reclamos luminosos Neolux, para quem Teófilo Rego foi o fotógrafo para todo o serviço e ocasiões, cabendo-lhe até fazer a reportagem das festas de natal da firma. Tendo em vista a criação de um registo e de um catálogo de exemplos que pudesse ser mostrado a potenciais clientes, a sua principal tarefa foi no entanto a documentar os vários reclamos em néon fabricados pela empresa que se encontravam espalhados por toda a cidade do Porto, onde a Neolux tinha a sua principal delegação.

Como sabemos, a história do néon remonta ao início do século XX quando o engenheiro francês Georges Claude inventou e apresentou a iluminação tubular em néon, na forma como ainda hoje a conhecemos,

no *Paris Motor Show* de 1910. Claude e um dos seus associados, Jacques Fonsèque, compreenderam desde o início o uso potencial desta tecnologia como sinalização e publicidade: os tubos em néon podiam ser fabricados em formas artísticas curvilíneas de maneira a criar desenhos e letras, podiam ser ainda fabricados numa ampla variedade de cores ao serem usados outros gases (árgon, xénon, hélio), e finalmente “the new tubes seemed much easier on the eye than the round and blinding incandescent light bulbs that earlier advertising had used” (Ribbat).

Estas vantagens explicam a popularidade e a rápida proliferação da iluminação em néon que, a partir dos anos 1930, torna-se num fenómeno à escala global com epicentro nos Estados Unidos. Aqui, a invenção de Georges Claude torna-se numa parte integrante de uma cultura popular vibrante – os reclamos luminosos são então vistos como um sinal de sofisticação e glamour. Em Nova Iorque, Broadway e Times Square transformam-se numa das mais espectaculares e reconhecíveis paisagens em néon que ajudaram a promover internacionalmente esta tecnologia como um meio de informação e publicidade, e que, um pouco por todo o mundo, toma de assalto as cidades.

Na Europa são famosos os casos do anúncio gigante da CITROEN que entre 1925 e 1934 ocupa a torre Eiffel em Paris, os reclamos luminosos da GUINNESS, SCHWEPPES e BOVRIL que invadem *Piccadilly Circus* em Londres e em Madrid o anúncio de “TÍO PEPE, Sol de Andalucía embotellado”, instalado desde 1935

na Puerta del Sol, resiste à passagem dos anos até se converter num marco e num símbolo da cidade, declarado em 2009 património histórico municipal. Portugal não é excepção à adopção generalizada da publicidade em néon conhecendo aqui o seu período áureo mais tardiamente nos anos 1950 e 1960. Durante este tempo podemos identificar pelo menos três empresas que se especializaram no fabrico deste tipo de reclamos luminosos: a Electro Reclamo Limitada (de Lisboa), Ferma (do Porto) e Neolux (com escritórios nas duas cidades). A primeira, a mais antiga do género, fundada em 1926, será responsável por alguns dos mais elaborados e impressionantes anúncios que encontramos na capital do país, como os da VAQUEIRO, SINGER, TRIUNFO, OVOMALTINE, OMEGA, CONSTANTINO ou ainda os aparatosos reclamos da GAZCIDLA.

Também em Lisboa, Teófilo Rego chega a fotografar para a Neolux um anúncio da HOOVER, instalado no Rossio. O trabalho da empresa parece no entanto concentrar-se sobretudo a norte onde mantém o quase monopólio da publicidade que vemos espalhada pelo Porto.

Aqui os reclamos luminosos documentados por Teófilo Rego são genericamente de dois tipos.

Os primeiros sinalizam e decoram a fachada de todo o tipo de comércio e negócios que encontramos pela cidade: cafés, restaurantes, lojas de roupa, ópticas, papelarias, cinemas, etc. Estes letreiros,

geralmente colocados nas fachadas das lojas, ou então em "bandeiras" e "faixas" projectadas sobre os passeios, procuram chamar a atenção de quem passa adoptando diferentes estilos, caligrafias e por vezes uma imagem simbólica dos serviços ou produtos comercializados.

Nesta categoria, os reclamos mais espectaculares são sem dúvida aqueles (como os da loja de música VADECA e da Farmácia do Padrão) que cobrem e que à noite iluminam por completo o edifício em que estão instalados, alterando a percepção que temos da sua arquitectura. Um edifício de outra forma indistinto e vulgar, semelhante a tantos outros que encontramos na cidade, ganha desta maneira uma nova vida e uma outra visibilidade, à custa porém de se ver reduzido a um imenso outdoor. Arquitectura e publicidade são, neste caso, uma e a mesma coisa.

Em sentido contrário, a iluminação do cinema Coliseu, no Porto, ou da estação de serviço da SACOR, na Figueira da Foz, enfatiza a arquitectura de cada um destes edifícios proporcionando algumas das mais interessantes fotografias tiradas por Teófilo Rego. No primeiro exemplo o néon produz um efeito dramático e teatral pondo em evidência o estilo em Art Déco da sala de espectáculos projectada por Cassiano Branco em 1939. No segundo as luzes produzem uma impressão de dinamismo e fluidez sublinhando a modernidade e a funcionalidade de uma construção desenhada em função do automóvel. Em ambos os

casos a arquitectura é sublimada e elevada a uma condição iconográfica, reconhecível e memorável. O segundo tipo de reclamos fotografados por Teófilo Rego são aqueles que publicitam os mais diversos produtos e marcas de electrodomésticos (SIEMENS, BOSCH, HILL-MAN), marcas de pneus (MABOR, FIRESTONE), marcas de combustíveis (SACOR), marcas de vinhos e cervejas (SANDEMAN, DIEZ, CRISTAL), bancos (BPA, BNU), companhias de seguro (FIDELIDADE, MUTUALIDADE, OURIQUE), companhias de aviação comercial (AIR FRANCE, SWISSAIR, TAP), etc. Gráficamente estes anúncios adoptam a imagem corporativa daquelas empresas e estão construídos a uma escala e em posição para serem vistos ao longe, de carro e a pé. Concentrada em locais centrais e estratégicos da cidade – sobretudo na Avenida dos Aliados e na Praça D. João I – esta publicidade parasita as fachadas e os telhados dos edifícios onde, adormecida durante o dia, ganha vida e cor ao anoitecer.

Das fotografias destes reclamos, os da SACOR, da MUTUALIDADE e da MABOR GENERAL (instalado sobre o Teatro Rivoli) chamam a atenção por mostrarem o tamanho exagerado e desproporcionado que estes anúncios chegam por vezes a atingir. As fotografias mais fascinantes são no entanto aquelas que, à volta das duas principais praças da cidade, mostram como a iluminação em néon seduz e atrai o olhar provocando ao mesmo tempo a sensação de alguma desorientação. Não surpreende por isso a

necessidade sentida por Teófilo Rego em encontrar na estátua de D. Pedro IV, quando fotografa a Praça da Liberdade, e nas esculturas dos corcéis da Praça D. João I um ponto de referência e de orientação que ajuda a enquadrar e contextualizar as imagens dos reclamos da BOSCH ou da DUPONT.

No seu conjunto o trabalho de Teófilo Rego para a Neolux lembra um passado não muito distante em que as cidades, em maior ou menor escala, se viram transformadas numa "neonscape" hipnótica, confusa e caótica, saturada de mensagens e informação, de luz e cores vivas que só podemos perceber verdadeiramente por algumas, poucas, imagens coloridas da época.

Uma "neonscape" como aquela de Nova Iorque fotografada em 1924 por Fritz Lang que vai inspirar os cenários de Metropolis (1927); que por sua vez vai influenciar a visão distópica de Los Angeles em Blade Runner (1982) realizado por Ridley Scott; que por sua vez remete-nos para imagens de Hong Kong dos anos 1980 e 1990, quando o néon conhece o seu apogeu; que por sua vez fazem-nos voltar a atrás a *Learning From Las Vegas* (1972) de Robert Venturi e Denise Scott Brown em que descrevem a vitória da arquitectura como "símbolo-no-espaco" na vez de "forma-no-espaco".

Embora, como mostram as fotografias de Teófilo Rego, o néon seja utilizado quase exclusivamente pela publicidade, a partir dos anos 1950 e 1960 assistimos à sua progressiva apropriação pelas

artes plásticas e visuais, seja como tema – como podemos ver pelas pinturas hiper-realistas de Robert Cottingham ou pelo recente trabalho fotográfico de Martin Stavars (*City of Neon Lights Studies*, 2013) – seja como meio de expressão e comunicação.

Neste campo, Lucio Fontana foi pioneiro no uso do néon como material de escultura na prática artística com *Spatial Light, Structure in Neon* (1951) para a IX Trienal de Milão – "The piece was a classic representation of what Fontana called a «spatial environment» and «spatial concept» – what he saw as overcoming the divisions in architecture, painting and sculpture to reach a synthesis in which colour, movement and space converged" (Pasini).

Com esta obra – a propósito da qual não podemos deixar de regressar às imagens do Coliseu do Porto e em particular da estação de serviço da Figueira da Foz – Fontana abre o caminho à utilização artística do néon que vemos explorada no trabalho de Dan Flavin, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Joseph Kosuth (todos eles artistas oriundos dos EUA, onde o néon conhece a sua máxima expressão) e, de uma geração mais nova, Tracey Emin e Massimo Uberti (cujas instalações simulam espaços e arquitectura a partir da luz).

Depois de resgatarmos as fotografias tiradas para Neolux, fotografias que, por associação, sugerem e recordam outras imagens, outros tempos, outros lugares e outros assuntos que não apenas o da

publicidade, a sensação e a impressão que fica é a de alguma nostalgia por diferentes razões e motivos.

A nostalgia de um tempo e de uma cidade, ou pelo menos uma faceta da cidade, de que se vai perdendo memória.

A nostalgia pelo desaparecimento de uma tecnologia exigente do ponto de vista do trabalho manual e artesanal, e que foi sendo progressivamente substituída por caixas de luz fluorescente fabricadas industrialmente e, mais recentemente, por painéis LED.

A nostalgia de uma idade (apesar de tudo) inocente da publicidade a que hoje já não podemos escapar como procura demonstrar o pequeno filme a preto e branco: KAPITAAL (Studio Smack, 2006), que nos dá uma ideia muito clara da quantidade de estímulo visual e da poluição audiovisual que inunda o nosso dia-a-dia – em certos casos, a publicidade que encontramos actualmente em Times Square, Piccadilly Circus (que já referimos) e em Shibuya, em Tóquio, permite-nos mesmo falar de uma "spectacular exhaustion of urban space" profetizada por Guy Debord e Paul Virilio, mas que só imaginávamos possível em filmes de ficção científica.

Resta por fim a nostalgia suscitada pelas próprias imagens e pelo sujeito fotografado por Teófilo Rego, para quem o trabalho encomendado pela Neolux representou em grande medida uma oportunidade

mais para fotografar o Porto e a sua arquitectura, vistas de um outro ângulo e perspectiva. 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. Uma melancolia e nostalgia características da identidade da cidade e que mesmo as luzes da publicidade não puderam apagar.

## Referências Bibliográficas

Berger, Tobias (2009) Off-On: Neon in Art, [www.neonsigns.hk/neon-in-visual-culture/neon-in-art/](http://www.neonsigns.hk/neon-in-visual-culture/neon-in-art/)

Mcquire, Scott; Martin, Meredith; Niederer, Sabine (Ed.), Urban Screens Reader. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Pasini, Francesca, It is not a lasso, an arabesque, nor a piece of spaghetti, [www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-not-lasso-arabesque-nor-piece-spaghetti/](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-not-lasso-arabesque-nor-piece-spaghetti/)

Ramirez, Enrique Gualberto; Impure Opticality or: When Urban Screens Were Architecture, [www.aggregat456.com/2010/06/impure-opticality-or-when-urban-screens.html](http://www.aggregat456.com/2010/06/impure-opticality-or-when-urban-screens.html)

Ribbat, Christoph; Tomorrow's Neon: A History, [www.neonsigns.hk/neon-in-visual-culture/tomorrows-neon-a-history/](http://www.neonsigns.hk/neon-in-visual-culture/tomorrows-neon-a-history/)

Uma ideia de paisagem  
na acção da HICA.  
Da transformação à  
percepção.

*César Machado Moreira*

A empresa Hidroeléctrica do Cávado (Hica), em 1947, iniciou um arquivo fotográfico, com o objectivo de documentar as obras dos vários aproveitamentos hidroeléctricos que a empresa se propunha construir. Cardoso de Azevedo, Teófilo Rego ou Mário Novais foram alguns dos fotógrafos que estiveram na região para registar as várias fases do processo: desde o levantamento topográfico à construção, até às obras construídas e à exploração hidroeléctrica. Não se trata de um simples inventário ou acervo documental, são imagens que retratam a obra e a vida dos agentes envolvidos na construção daqueles aproveitamentos. Como qualquer documentário, não é uma perspectiva neutra sobre o processo em curso. Essas imagens são a representação da transformação da paisagem idealizada pelos engenheiros, políticos e arquitectos envolvidos na operação.

A realidade que as imagens representam nem sempre é comprovada nos documentos da empresa, onde são várias as descrições sobre as difíceis condições de habitabilidade dos trabalhadores, desde os processos de expropriação integral de aldeias, da inundação dos campos agrícolas, da transferência dos habitantes da região e das oportunidades económicas abertas com a construção da barragem. A transformação da paisagem acontece numa outra realidade que não está retratada nas imagens da Hica.

A construção dos aproveitamentos hidroeléctricos estabeleceu lugares onde o olhar foi guiado por novas representações do espaço, assim como por novas práticas sociais e usos locais. O universo da Hica construiu-se em torno de uma rede de relações, de valores e de imagens: implicando directamente na materialidade do lugar, construindo os escalões e actuando sobre o olhar colectivo, proporcionando modelos de visão.

## O Arquivo

As grandes alterações ocorridas nas paisagens do Vale do Cávado e dos seus afluentes, por acção do homem, tiveram o seu desenvolvimento mais significativo, a partir de 1945, com o início dos trabalhos de exploração daqueles rios. A construção das barragens, fundamentada numa cultura moderna, determinou a transformação do território num processo de apropriação da paisagem existente.

Nesse período, para além dos topógrafos, geólogos, engenheiros e arquitectos, principais responsáveis pelas grandes alterações que ocorreram naquela região, outros agentes estiveram no local a formar uma outra imagem da paisagem, na qual a fotografia foi o instrumento dessa *invenção*. (Cauquelin, 2008, p.11)

Numa fase, ainda, de projecto, enquanto os geólogos examinavam os terrenos para aferir a melhor localização para a barragem de Venda Nova, o fotógrafo Cardoso de Azevedo (1894-1967), da Casa Alvão, captou as primeiras imagens para o arquivo de imagens que a Hidroeléctrica do Cávado (Hica) pretendia constituir.

A ideia da Hica, de criar um arquivo fotográfico, surgiu pouco tempo depois da formação da empresa, e justifica a presença antecipada do fotógrafo no terreno. No segundo ano de actividade, passada a

fase preparatória e burocrática das contratações de pessoal e de definição da estrutura da empresa, foi proposto pelo conselho de administração "(...)a criação de um arquivo fotográfico e também cinematográfico junto dos serviços técnicos (...)", com o objectivo de ficarem registadas as várias fases das obras durante o decurso das mesmas. Desde desse momento, e durante os 19 anos de existência da empresa, foram vários os fotógrafos<sup>3</sup> que estiveram no Cávado a retratar as obras realizadas para os 5 aproveitamentos e que constituíram a primeira fase do aproveitamento das águas do rio Cávado e dos seus afluentes.

O interesse de uma grande empresa, como a Hica, pela fotografia não foi algo novo. Na primeira metade do século XX assistiu-se, em Portugal, a uma crescente atenção pela fotografia, motivada pelas várias iniciativas editoriais (Sena, 1998) e também, pelo incremento do emprego das imagens fotográficas na imprensa e na profusão de concursos fotográficos.

Nesse período, o conceito de propaganda foi particularmente desenvolvido dadas as possibilidades dos meios de informação de massas então existentes, como a rádio, o cinema, o periodismo ilustrado ou a fotografia. O poder dos meios de comunicação, e entre eles o da imagem, foi das facetas de comunicação modernas mais exploradas pelo regime, tendo sido nas iniciativas do Estado, organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI),<sup>1</sup> que os principais

fotógrafos desenvolveram grande parte da sua actividade (Tavares, 2002). Durante as décadas de 1920 a 1940, os fotógrafos produziram uma *fotogenia do estado novo*, (Sena, 1998)<sup>2</sup> construída através da acção dos periódicos ilustrados e das obras de propaganda e de divulgação. A fotografia assumiu-se como um veículo essencial para fazer chegar a informação ao grande público, constituindo-se como elemento central entre o conhecimento e o progresso que o Estado ambicionava. Entre a recolha de informação e as motivações políticas, a fotografia, assim como o cinema, permitiram produzir uma ideia do país, ou melhor dizendo, da memória desse país (Borges, 2007, p.21)<sup>3</sup>. Sendo as obras públicas o rosto mais visível do desenvolvimento, é natural, que as grandes empresas que trabalhavam, directa ou indirectamente

---

<sup>1</sup> O organismo foi criado em 1933, com a denominação de Secretariado de propaganda Nacional SPN, adoptando a designação SNI em 1945. Em 1968 foi transformado na Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT)

<sup>2</sup> António Sena utiliza a expressão *fotogenia do estado novo* para referenciar o período de 1920 a 1945. Essa expressão verifica-se na imprensa tradicional, sujeita a uma rigorosa censura, nos magazines ilustrados que apareceram em 1928, *Noticias Ilustrado*, nas edições de propaganda, *Portugal 1934* e *Images Portugaises*, 1937, ambas editadas pela SPN, nas exposições oficiais ( exemplo das fotomontagens murais na exposição de Paris de 1937 realizadas por Alvão e Mário Novais). E desde de 1932, nos salões de arte fotográfica do grémio português de fotografia com uma secção dedicada exclusivamente à SPN.

para o Estado, na construção desse *ideal*, tenham adoptado a fotografia e o cinema como meios para documentarem as obras que estavam a realizar.<sup>4</sup>

As empresas hidroeléctricas, constituídas pelo Estado durante os anos 1940, não foram excepção e, apesar da sua autonomia administrativa, todas elas utilizaram a fotografia para documentar a construção das barragens, a sua conclusão e a consequente utilização das infra-estruturas inerentes. Na Hica e na Hidroeléctrica do Zêzere (Hez), as duas empresas que inauguraram as respectivas concessões em simultâneo, a utilização da fotografia foi igualmente coincidente e,

---

<sup>3</sup> Aby Warburg (1866-1929) através dos atlas visuais que criou relacionando imagens da história da arte em termos simplesmente visuais desenvolveu a teoria da memória social ou colectiva através das imagens, defendendo que, "...estas perduram para além do seu tempo numa vida póstuma, ou migram para além das suas origens." Em *Modos de Ver*, de John Berger podemos perceber repercussões dessa forma de pensar criada por Warburg no início do século XX. Sobre Warburg ver António Guerreiro, "Abby Warburg e os arquivos da memória", disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>> consultado em Março de 2014

<sup>4</sup> Durante o século XX, a utilização da fotografia, no registo da construção dos grandes aproveitamentos, foi amplamente utilizada em todos os países que realizaram aproveitamentos hidroeléctricos. Com alguns fotógrafos a notabilizarem-se pelo trabalho realizado nesse campo. Exemplo dos fotógrafos do escritório de informação de Knoxville para a Tennessee Valley Authority', Charles Krutch, Emil Sienknecht e Billy Glenn, cujas imagens fazem, hoje, parte da colecção do museu de arte moderna de Nova York.

numa primeira fase, ambas contrataram a Casa Alvão, para darem início aos respectivos arquivos fotográficos.

Apesar dos objectivos não serem, apenas, propagandísticos, a utilização da fotografia e dos mesmos fotógrafos, pela Hica e pela Hez, derivam dessa condição. No caso da Hica, é o próprio Conselho de administração que o confirma. Em 1949, enquanto discutiam a proposta para a realização de um documentário cinematográfico sobre as obras da empresa, foi referida a importância das imagens terem de ser periódicas, e em paralelo com o registo fotográfico que se estava a realizar, salientando que ambos, os filmes e as fotografias encomendados, não se destinavam "(...) exclusivamente à propaganda".<sup>5</sup> Subentende-se, nessa afirmação, um duplo sentido na utilização da imagem. Por um lado a fotografia surge como reflexo de um conteúdo ideológico e político marcadamente afecto ao regime e por outro como um instrumento de registo e acumulação extensiva de dados para a empresa.

A primeira afirmação é natural e decorrente do facto dos aproveitamentos hidroeléctricos terem sido, para o Estado Novo, o lado mais visível das grandes obras públicas, levadas a cabo após a II Guerra Mundial. Na *Linha de rumo* traçada pelo engenheiro Ferreira

Dias Júnior (1900-1966), visando o desenvolvimento industrial e económico do País, a ideia da utilização da água como força motriz para produção de energia eléctrica, impôs-se como fundamental. A valorização da energia hidroeléctrica assentou numa comparação técnico-económica directa com a solução alternativa termoeléctrica, que agravava ainda mais a dependência do exterior e que justificou o grande investimento realizado noutras formas de produção de energia.

Essas obras, de grande dimensão, que o Estado andava a realizar, e que estavam a alterar profundamente o território, através das barragens e das infra-estruturas para o transporte da energia, não eram perceptíveis pelo povo. A não ser, através das imagens promovidas pelas empresas e pelo regime, destinadas a servir de suporte imagético às realizações e ideais que sustentavam o último. Para as pretensões do Estado, não chegava fazer chegar a electricidade a grande parte da população que residia nas principais cidades, era necessário produzir e fazer circular imagens da construção desse progresso e torna-lo parte do imaginário de todos os portugueses.

Por outro lado, para a empresa, o registo das diferentes fases da obra era fundamental para o desenvolvimento das técnicas utilizadas. Engenheiros, topógrafos e geólogos serviram-se da fotografia

como instrumento de trabalho, permitindo-lhes registar elementos importantes da construção, das escavações e da topografia, que eram depois utilizados no desenvolvimento dos projectos.

## Os Fotógrafos

Desde do início da criação do Spn/Sni, em 1933, Domingos Alvão (1869-1946), juntamente com alguns dos fotógrafos mais importantes da época (Novais, 1998, p.19), fez parte das preferências de António Ferro (1896-1956), para a elaboração dos álbuns fotográficos realizados pelo Secretariado. Na década de 1930, a Casa Alvão apresentou-se como um estúdio de fotografia cujas capacidades técnicas e qualidades artísticas eram reconhecidas publicamente. Em 1937, com o afastamento precoce, de Alvão coube ao seu colaborador e sócio, Cardoso de Azevedo (Siza, 2001)<sup>6</sup> a tarefa de assumir a direcção da empresa.

Em 1946, foi Cardoso de Azevedo quem se deslocou ao Cávado para iniciar o registo do aproveitamento

daqueles rios, documentando o local onde seria realizado o 1º escalão. A partir desse momento, a Casa Alvão manteve-se a fotografar, todas as fases de construção dos diferentes escalões. Além da Casa Alvão, durante aqueles anos, outros fotógrafos se destacaram a registar imagens dos aproveitamentos. Contratados pelo estado, pelas empresas de construção ou pelo arquitecto Januário Godinho (1910-1990), são vários os registos que encontramos sobre as obras da Hica. Mas, até ao início da construção do último escalão, no Alto Rabagão, apenas a Casa Alvão foi responsável pelo arquivo fotográfico da Hica. Uma orientação, que só se alterou em 1961, com a contratação de Teófilo Rego (1914-1993) da *Fotografia Comercial*.

Conhecido sobretudo no Norte do País, Teófilo Rego, realizou os mais diversos trabalhos de fotografia: trabalhou para o Spn/Sni, fotografou obras para vários arquitectos, incluindo Januário Godinho, fez centenas de retratos e especializou-se como fotógrafo comercial trabalhando para inúmeras empresas na realização de catálogos. Terá sido essa diversidade profissional que interessou à Hica, nos últimos anos da concessionária. Durante o período que trabalhou para a empresa, para além de fotografar a construção do Alto Rabagão e as obras já concluídas nos escalões anteriores, Teófilo também realizou vários fotólitos contendo gráficos e desenhos sobre os aproveitamentos para serem utilizados pela Hica na reprodução em série nas várias monografias e catálogos que a empresa

<sup>5</sup> Acta nº210 de 02 de Agosto de 1949, AHME, ARCAHICA. p.2

<sup>6</sup> Em 1906, Álvaro Cardoso de Azevedo, após uma breve passagem pelo rio de Janeiro, iniciou a sua actividade na Fotografia Alvão. Em 1914, Alvão confiou-lhe a gerência da firma e em 1921 constituíram a sociedade Alvão & Cª. Em 1937, Alvão retirou-se e Cardoso de Azevedo assumiu integralmente as responsabilidades da Fotografia Alvão, ficando como seu único proprietário. Todas as fotografias continuaram a sair com a chancela comercial Alvão.

lançava periodicamente. Durante a construção do último aproveitamento, coube a Teófilo Rego a maior tarefa. A Casa Alvão, manteve-se a fotografar para a Hica até ao final da construção desse escalão, mas percebe-se, pelo reduzido número de fotografias encontradas no arquivo, com a chancela Alvão, que a sua permanência durante esse período foi muito menor do que tinha acontecido nos anteriores escalões.

## Os álbuns fotográficos

Os álbuns da Hica vão, progressivamente, desvendando fragmentos de uma paisagem em mudança. São fotografias documentais e de trabalho, cujos autores não as limitaram a um levantamento fotográfico meramente descritivo. O que se observa e interpreta é uma transformação das paisagens do Cávado e do afluente Rabagão que nem sempre é confirmada nos documentos da empresa, onde são várias as descrições sobre as difíceis condições de habitabilidade dos trabalhadores, desde os processos de expropriação integral de aldeias, da inundação dos campos agrícolas, da transferência dos habitantes da região e das oportunidades económicas abertas com a construção da barragem.

A paisagem é percebida pela fotografia e foi enquadrada pela vontade do fotógrafo, que delineou a perspectiva e enquadróu o ângulo de

visão. Esses limites, colocados, foram indispensáveis à constituição da paisagem que podemos ver através dessas fotografias. Toda a imagem encarna um modo de ver sendo as leis da fotografia que regem a relação do nosso ponto de vista com a realidade daquele território. Como refere Cauquelin, "(...) constituir o fragmento é uma operação a priori, que está isenta de qualquer intenção particular (...) ela é evidente, porque é uma das condições de preenchimento do enunciado paisagem".

Uma paisagem construída segundo fragmentos, através do olhar desses fotógrafos, cujas alterações registadas podemos dividir em três momentos essenciais:

1. As primeiras fotografias: realizadas antes do início das obras e que retratam uma região "natural" caracterizada por relevos vigorosos, propícios à construção de barragens, e onde não se presente a presença humana. Um olhar criterioso que destacou aquilo que queria que fosse observado.

2. A construção: Não foram os habitantes que participaram com o seu trabalho na mudança das formas do território, mas sim empresas deslocalizadas que impuseram construções e infra-estruturas que transformaram radicalmente a região. Nessas imagens da construção de uma paisagem "eléctrica" (Pavia, 2002 / Saraiva, 2005), não aparecem os elementos de uma paisagem rural (Domingues, 2013, p.121), prestes a ser destruída.

3. As últimas imagens: As imagens das inaugurações e do período de exploração desempenham funções que preexistiram à sua apresentação – a eternização de um tempo de uma vida colectiva fabricada.

## As primeiras fotografias

Em 1944, quando a Hica iniciou os trabalhos com base no plano geral entregue pela Direcção Geral dos Serviços Hidráulicos (DGSH), os técnicos da empresa já sabiam que teriam a necessidade de ampliar e completar os estudos iniciais realizados por aqueles serviços. A reavaliação do local escolhido para a barragem de Venda Nova, levou a que fossem os geólogos, os primeiros a estudarem o local. Durante quase dois anos, foram os únicos a estarem na região. Só em 1946, a Hica iniciou os trabalhos de campo, enviando os primeiros engenheiros e trabalhadores para o Cávado.

Obrigados a fixarem-se por períodos longos na região, os técnicos da Hica, depararam-se com vários condicionalismos para encontrarem locais com o mínimo de condições de habitabilidade que permitissem a sua permanência. Inicialmente, começaram por ocupar, como base das instalações, algumas casas de uma das aldeias que viria a ser inundada pela albufeira. Habitações desprovidas das condições essenciais de habitabilidade e de

trabalho para o número de técnicos que a Hica necessitava no terreno para, nessa primeira fase, fixarem a localização e o tipo de barragem a construir.

Não sendo possível instalar todos os técnicos necessários, e por períodos de tempo dilatados, uma das formas de trabalho encontradas foi o registo fotográfico. As primeiras fotografias, realizadas por Cardoso de Azevedo, mais do que constituírem imagens contemplativas do terreno antes da realização das obras pela Hica, ajudaram a cartografar o território. Imagens que eram depois analisadas, pelos engenheiros da Hica, no Porto, e utilizadas como ferramenta de trabalho para aferir da melhor localização e desenho da barragem de Venda Nova, o elemento essencial para a definição do escalão. Para além dos resultados dos estudos topográficos e geológicos, os técnicos utilizaram a fotografia para a compreensão dos terrenos que estavam a estudar.

São várias as revelações de fotografias dos possíveis locais de implantação da barragem, nas quais os engenheiros planearam diferentes formas para a barragem. Vistas de jusante e de montante, mostrando os relevos vigorosos e vales fracturados, predominantemente rochosos e de vegetação escassa, e que serviram de suporte para os primeiros esboços da barragem.

O conhecimento do lugar, o que o caracterizava e que transformações tinham ocorrido naquelas

encostas, preocupações frequentes dos engenheiros, geólogos e cartógrafos, foram elementos recolhidos com o auxílio das imagens. Para intervirem naquele território, foi necessário aos projectistas criarem uma *consciência paisagística* (BERQUE, 1995) que dependeu em parte da utilização que fizeram da fotografia.

## A construção

As fotografias do segundo momento, são, provavelmente, onde as alterações ao território são mais marcantes. As imagens retratam a chegada do pessoal das construtoras para darem início aos trabalhos preparatórios. Numa altura em que nada tinha sido erigido o que é dado a ver é o principio da transformação do território. Em virtude da intervenção humana naquele local a paisagem *natural* anteriormente retratada, deriva numa *paisagem da acção* (FIZ, 2006). Durante aquele período, as duas paisagens coexistiram num mesmo tempo. O rio e as suas encostas, até ai, fotografados sem vestígios da presença humana, passaram a ser o cenário das obras da Hica e da presença de uma abundante mão de obra vinda de longe. A abertura das estradas, de acesso aos locais dos estaleiros, e o desvio do rio, para deixar a seco o local de implantação da barragem, contrapõem-se às descrições de uma paisagem existente que estava relacionada com um

projecto, ainda que inconsciente, da organização de vida social dos habitantes daquela região. Uma presença frequentemente descrita nos relatórios do Conselho de administração, com referências às populações residentes e aos grandes constrangimentos que elas causaram no prosseguimento dos trabalhos para a construção dos aproveitamentos.

Com excepção das fotografias tiradas durante o enchimento da albufeira de Venda Nova, em que é visível a aldeia do mesmo nome a ser coberta pelas águas, não existem nos álbuns relativos aos cinco aproveitamentos outras referências às aldeias que foram submersas ou às comunidades destruídas com a construção das barragens. A excepção dessas imagens, só poderão ser justificadas pois, o que estaria a ser registado não era a antiga, mas sim a nova aldeia de Venda Nova, que surge nas imagens em segundo plano, numa zona mais elevada. A nova povoação, para onde a empresa propôs que se transferissem os ocupantes das casas expropriadas da antiga povoação e na qual construiu, à sua conta, os edifícios de interesse geral.

Dada a relevância do assunto para a empresa, as populações residentes e as expropriações, mereceram uma secção própria no colóquio, sobre os problemas de uma grande empresa, que a Hica organizou em 1957, no qual, também, foram debatidas as questões aqui abordadas. A narração desses acontecimentos,

que não conferem com as imagens contemplativas que os álbuns nos oferecem, descrevem um território densamente povoado para quem a construção dos aproveitamentos alterou radicalmente a apreciação da paisagem ao serem alterados os níveis de satisfação dos interesses pessoais que tinham naquela região (Donadieu, 2013, p.77).

As imagens do território, isto é, as paisagens, falam, fundamentalmente, das relações entre os territórios e os seus transformadores, os novos habitantes (Maderuelo, 2006, p.236). Os documentos da Hica descrevem as alterações das populações presentes, dos seus hábitos, das suas ideias e dos seus interesses. Nesta perspectiva a paisagem transforma-se num duplo sentido, enquanto suporte físico e enquanto forma de ser percebida.

Essa dupla percepção dos factos, não foi circunscrita apenas às relações com as populações residentes, estendendo-se a vários episódios em que a realidade descrita nas actas e relatórios da Hica não coincidem com as imagens apresentadas.

Desde o início, a empresa debateu-se com dificuldades na organização dos seus quadros. Houve que procurar pessoal habilitado onde o havia e deslocá-lo para os estaleiros e para as centrais. Essa adaptação a uma nova realidade foi mais agravada pelos problemas da heterogeneidade

do pessoal, desde o superior e dirigente, de cursos médios e superiores, colocados nas centrais, até ao simples trabalhador sem especialização, de cultura rudimentar e muitas vezes analfabeto que residia nos estaleiros e trabalhava nas obras. Essas desigualdades, sociais e laborais, criaram divergências difíceis de administrar pela Hica. Os bairros realizados para os operários da central, eram construídos previamente e serviam para instalar os técnicos da Hica durante as obras da barragem, enquanto que os trabalhadores dos construtores eram alojados nas instalações temporárias localizadas junto aos estaleiros.

Também as obras não foram isentas de dificuldades sendo o caso do aproveitamento de Venda Nova o mais evidente. Ao ser a primeira obra, a Hica, acusou a inexperiência reflectindo-se numa série de contrariedades no decurso da construção. Os concursos das empreitadas foram lançados e as obras adjudicadas ainda com os projectos na fase de estudo prévio. Os empreiteiros, também pouco habituados a obras daquela envergadura, foram para o terreno munidos apenas daqueles estudos, sendo os projectos de execução entregues à medida que as obras iam avançando. Essa falta de preparação acabou por ter várias consequências negativas. Episódios, que não são perceptíveis nas fotografias daquele período e que foram recorrentes nas obras do primeiro escalão, mas não impediram os fotógrafos

de obterem imagens de grande expressividade. As fotografias das estruturas metálicas montadas para as centrais de britagem e de betonagem, a entrada em obra dos grandes camiões *Euclids* ou os *Blondins* a transportarem os materiais, entre as encostas, anunciam uma capacidade técnica muito distinta dos métodos rudimentares utilizados que encontramos durante a primeira fase de preparação das obras. As fotografias das primeiras estradas a serem abertas pela força humana e com ajuda de carroças e de animais, deu lugar a uma outra realidade técnica. Nas fotografias da construção da barragem há uma clara visão do futuro, elas pronunciam-se sobre a ocupação do território, sobre como o "progresso" estava a ser construído, mas ocultam as duras condições de trabalho dos construtores e as diferenças existentes entre esses e os operários ao serviço da Hica. Os grandes estaleiros são, normalmente, registados à distância permitindo perceber-se a grande dimensão das obras, mas impedindo a compreensão das estruturas temporárias, dos dormitórios e cantinas onde residiam a maioria dos trabalhadores, em condições que nem sempre foram as melhores.

## As últimas imagens

Dos registos realizados no final das construções, evidenciam-se dois momentos. As foto-reportagens às inaugurações dos aproveitamentos e o registo das novas infra-estruturas após a sua finalização.

Ocupamo-nos primeiro das fotografias dos edifícios em funcionamento, onde a dissociação entre a acção e a representação continua a estar presente. Dado o carácter propagandístico das inaugurações, os temas tratados permitem-nos uma abordagem em separado.

Teófilo Rego começou a trabalhar para a Hica em 1962. A concessionária estava a terminar a construção da barragem de Paradela e já estavam concluídos e em pleno funcionamento os aproveitamentos de Venda Nova, de Salamonde e de Caniçada.

Esta observação temporal ganha importância para a compreensão dos diferentes registos realizados, pelas duas empresas de fotografia, à fase final dos aproveitamentos. Se dos períodos das construções, não é fácil determinar a autoria das fotografias, principalmente nos casos do Alto Cávado e Alto Rabagão, coincidentes com a presença da Casa Alvão e da Foto Comercial no terreno, já nas imagens dos aproveitamentos concluídos é possível observar-se duas formas distintas de apreciação daqueles lugares.

As imagens, captadas pela Casa Alvão, são fracções do espaço como do tempo, com os edifícios a surgirem vazios de pessoas contrastando com a agitação que se verificou nas imagens obtidas durante a construção. O aspecto limpo e objectivo das fotografias do final das obras, contribuem para uma renovação da visão que temos daqueles lugares, permitindo dar-lhes novas qualidades. São o registo acabado de todas as infra-estruturas realizadas: as barragens e as albufeiras, as centrais, os centros de comando e os bairros.

A presença de pessoas apenas é notada nas centrais e na sala de comando, com os técnicos a trabalharem em frente aos painéis de controlo da barragem. Uma interacção entre o homem e a máquina que remete para uma atmosfera tecnológica com personagens sofisticadas, vestidas com fatos brancos, que os destacam das máquinas e dos interiores destituídos de adornos, aos quais essas figuras dão a escala necessária. Quer na centrais como nos edifícios das sub-estações, apenas foram registados o piso das turbinas e a sala de comando respectivamente. Apesar da qualidade colocada no desenho e acabamentos dos gabinetes e dos espaços auxiliares, esses espaços não fizeram parte da imagem "moderna" que a Hica pretendeu difundir.

Nas fotografias de Cardoso de Azevedo, a transição entre esse cenário tecnológico, das centrais e comandos, e as restantes zonas,

relacionadas com o espaço habitacional dos bairros dos operários, dá-se de uma forma brusca. A presença humana desaparece, quase por completo, e a tecnologia dá lugar à revalorização de elementos tradicionais (Fernandez, 2012, p.50). Nas casas e nos equipamentos dos bairros assiste-se a uma homogeneização da imagem do conjunto, transmitida pelas qualidades plásticas da arquitectura. Independentemente do programa e produto da optimização de custos, os edifícios partilham elementos e soluções construtivas, como os alpendres, as varandas, as gelosias em crivo, as coberturas inclinadas em telha ou as paredes em granito.

As ruas vazias, as casas mobiladas e as perspectivas dos edifícios, com ângulos alargados, conduzem o olhar para uma outra modernidade, uma evidência, não do que ali estava mas do que alguém avaliou (SONTAG, 2012, p.91). Os exteriores dos edifícios, nos bairros, foram enquadrados por uma envolvente próxima, também ela um produto fabricado fruto do ambiente que a produziu. O propósito das fotografias é oferecer uma interpretação dos edifícios onde predominam a objectividade e a preocupação em revelar o objecto construído com o máximo de detalhe. O resultado é uma unidade visual inédita até então, onde se valorizou os espaços vazios e encenados nos quais a realidade

e a experiência se ocultaram, prevalecendo o lado mais estético da fotografia, para mostrar aquilo que foi realizado. Um processo de *artificialização*, utilizando a definição de Alain Roger, onde o território foi adquirido por um modo de transformação do espaço visível através de uma apreciação estética positiva influenciada pela imagem (Roger, 1997).

Nos registos captados por Teófilo Rego, uma outra imagem é mostrada. Da necessidade de operários a controlar as centrais, foram criadas novas comunidades que viveram naqueles locais vários anos. São fotografias que retratam o dia-a-dia, dos operários e das suas famílias, nos bairros criados pela Hica. Se por um lado denunciam a tardia permanência do fotógrafo nos vários aproveitamentos, por outro, confirmam algumas das preocupações que a Hica se debateu em relação ao ambiente dos seus operários fora dos espaços de trabalho. As fotografias tornam-se em fontes importantes para a compreensão dos aspectos sociais das comunidades operárias da Hica (Bourdieu, 2003).

Foram essas vivências, resultado das iniciativas da Hica, que Teófilo Rego documentou e que ajudam a compreender a forma como os bairros funcionavam durante a exploração das centrais. O que foi retratado são situações reais, são as condições de vida e habitar durante os anos em que os aproveitamentos eram controlados no local: os alunos nas salas de

aulas, os operários a jogarem futebol, as mulheres em cursos de costura ou as festas de aniversário e de natal. As imagens oferecem-nos a produção de um novo património cultural, cuja dimensão plástica e extensão rompeu com a anterior identidade do lugar, produzindo "(...) um modo de vida urbano e moderno" (Raposo, 2013, p.181) centrado nos pequenos bairros situados junto às barragens. Ao contrário das imagens estáticas de Cardoso de Azevedo, de uma "(...) suposta conquista autoral, através da fotografia, de um território ilusoriamente virgem" (Bandeira, 2008 p.67), Teófilo definiu o lugar, criando um momento dentro de um movimento, no qual "(...) habitar no lugar é estar em movimento, é estar no movimento desse lugar, no qual participamos" (Besse, 2013, p.52). O que observamos são os personagens daquelas obras a deixarem de estar fora da paisagem e a passarem a mover-se nela.

Durante os 19 anos, a Hica, construiu cinco aproveitamentos constituídos por seis barragens, quatro centrais e quatro bairros. Nesse período os engenheiros e os arquitectos inscreveram os seus projectos directamente na materialidade do lugar, sobre o território existente. A construção das barragens instalou à sua volta um ambiente paisagístico, transformando a terra em água e os montes em construções.

Os territórios, tomados pela Hica, levaram à transformação da natureza pela colectividade

(Cosgrove's, 1984), estabelecendo lugares onde a visão foi guiada pelas novas representações do espaço, assim como pelas novas práticas e usos locais. Os fotógrafos actuaram sobre o olhar colectivo, proporcionando modelos de visão, esquemas de percepção e deleitamento. Eles não se limitaram a um acto mecânico, a sua observação perante aqueles objectos, os seus registos, conformam uma subjectividade susceptível de várias interpretações e transmissões a quem percebe as imagens produzidas.

A realidade fotografada, isto é, a *paisagem-território* foi conformada na sua construção pelo imaginário – pela *paisagem-imagem* (BORGES, 2007). A Hica apropriou-se dessas paisagens atribuindo-lhes novos sentidos, a partir das representações em publicações e exposições, e divulgando-as através de uma rede de comunicação como um produto de consumação.

A fotografia, transforma a realidade em imagem no momento em que essas imagens são validadas pelo observador elas são novamente transformadas em realidade. Uma alternância entre o *in situ* e o *in visu* que modifica profundamente a relação com a paisagem.

## Referências Bibliográficas

Bandeira, Pedro (2008) "Um texto sobre o pôr-do-sol", in *Só nós e Santa Tecla*. Dafne.

Berque, Augustin, (1995) *Les Raisons du Paysage de la Chine antiqúe aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan.

Berger, John, (1972) *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial GG SA, 2000 (4ªedición)

Besse, Jean-Marc, (2013) "Estar Na Paisagem, Habitar, Caminhar", in *Paisagem Património*. Porto: Dafne Editora.

Bourdieu, Pierre, (2003) *Un Arte médio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.a.

Cauquelin, Anne, (2008) *A invenção da paisagem*, Lisboa: Edições 70.

Cosgrove's, Denis E., (1984) *Social Formation and Symbolic landscape*. New Jersey: Barnes and Noble Books.

Domingues, Álvaro, (2013) *Vida no Campo*. Porto: Dafne Editora.

Donadieu, Pierre, (2013) "A construção de paisagens urbanas poderá criar bens comuns" in *Paisagem Património*. Porto: Dafne Editora.

Fernandez, Sérgio, Januário Godinho, (2012) "Profissional controverso", in *Januário Godinho, Leituras do movimento moderno*. Porto: CEAA.

Fiz, Simón Marchán, (2006) "La experiencia estética de la naturaleza", in *Paisaje y pensamiento*, Dir. Javier Maderuelo. Madrid: Abada editores.

Maderuelo, Javier, (2006) "La actualidad del paisaje", in *Paisagem y pensamiento*, dir. Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores.

Novais, Mário, (1998) *Exposição do Mundo Português 1940*, Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, catalogo .

Pavia, Rosário, (2002) *La città della dispersione*. Roma: Melteni.

Raposo, Isabel, (2013) "A urbanização da paisagem rural e o papel das casas dos emigrantes", in *Paisagem Património*. Porto: Dafne Editora.

Roger, Alain (1997) *Court Traité du paysage*. Mayenne: Gallimard.

Saraiva, Tiago, (2005) *Ciência y Ciudad, 1851-1900*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Siza, Maria Tereza; Serén, Maria do Carmo, (2001) *ripé da Imagem - O Porto e os seus fotógrafos*. [org.] Porto 2001 Capital Europeia da Cultura: Porto Editora.

Sena, António, (1998) *História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora.

Sontag, Susan, (2012) *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal.

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

Fotomontagens  
e Colagens

*Jorge Cunha Pimentel*

Quando encontrei negativos de fotomontagens arquitectónicas no Arquivo do fotógrafo Teófilo Rego, a minha única referência deste tipo de trabalho, realizado na primeira metade do século 20 em Portugal, era a de uma fotomontagem do arquitecto Viana de Lima.<sup>1</sup> Tratava-se de, através da montagem de um desenho sobre uma fotografia realizado em 1943, apresentar a ideia da volumetria geral em perspectiva do projecto para um *immeuble-villas* na Rua Sá da Bandeira, no Porto, procurando o máximo de integração visual do projecto no seu contexto cénico e urbano, tal como já tinha podido observar nas fotomontagens de Mies van der Rohe relativas ao projecto de arranha-céus para Friedrichstrasse, Berlim, de 1921. A produção de tal fotomontagem ter-se-á devido, muito provavelmente, à vontade de apresentar o projecto ao cliente, dada a existência de uma espécie de concurso informal.

Destinado a habitação, estabelecimentos comerciais e escritórios e “com grande divulgação mediática”, Viana de Lima apresentava o projecto de um “edifício de vanguarda, moderno, aberto ao exterior, de

linguagem corbusiana: habitações em *duplex* com terraço, fenestração, piso térreo recuado, terraço-jardim na cobertura, distribuição em galerias, leitura horizontal da fachada, ossatura metálica”, como refere Maria do Carmo Pires na página da Fundação Marques da Silva. Viana de Lima terá mesmo copiado alguns elementos do projecto de *immeubles-villas* de Le Corbusier, como seja a porta dupla com dossel e o mastro em balanço que enfatiza a composição axial do edifício. Desconheço outros traços tangíveis do projecto que foi preterido pelo cliente ou pela Comissão de Estética da cidade, tendo sido construído o dos arquitectos David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins.

Deste trabalho podemos deduzir que Viana de Lima conhecia os desenhos de *immeubles-villas* produzidos desde 1922 por Le Corbusier e por ele publicados em *Vers une architecture ou em Urbanisme*, ambos em 1925, ou mesmo em *L'Almanach d'architecture moderne*, já de 26. Uma estratégia de comunicação desenvolvida por Le Corbusier que ganha a sua autonarrativa com a publicação no livro *Oeuvre Complète 1910/1929* dos capítulos consagrados ao *Salon d'automne* de 1922 e ao *Pavillon de L'Esprit Nouveau* de 1925, em que o *immeuble-villas* se torna “uma espécie de motivo tipológico que permite detalhar um projecto de urbanismo radical e de responder a situações mais contextuais” (Nivet, 2011, p. 126), como na fotomontagem em que o Pavillon

---

<sup>1</sup> Arquitecto da segunda geração modernista portuguesa, a par de Keil do Amaral, Arménio Losa ou Januário Godinho. Estagiou na Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) sob a orientação do arquiteto Rogério de Azevedo (1938-1941) e, em 1947, foi um dos membros fundadores do grupo ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos).

de L'Esprit Nouveau é incluído como uma célula habitacional num *immeuble-villas*. Nessa narrativa Le Corbusier nunca chega a definir a relação construtiva da *villa* com o *immeuble* que a contém e os elementos de que ela é feita, o que torna ainda mais estranha a proposta de Viana de Lima.

A produção de significado visual através da justaposição de elementos “é geralmente associada com as fotomontagens Mies van der Rohe e ocorreu somente após os dadaístas terem desenvolvido a montagem como uma nova gramática visual que radicalmente rompeu com a ideia de espacialidade pré-moderna homogénea” (Stierli, 2012, pp. 35-36). A cultura visual dadaísta e as técnicas de fotomontagem e de manipulação da fotografia das vanguardas<sup>2</sup> foram fundamentais para uma nova concepção do espaço, anunciada pelo trabalho de Mies<sup>3</sup>. Ele utilizou a fotomontagem tanto como um enquadramento para estudo como um meio de representação de uma ideia de arquitectura,

---

<sup>2</sup> Colectivamente desenvolvida pelo grupo dadaísta de Berlim, a fotomontagem é uma variação da colagem em que os elementos utilizados são fotografias e reproduções fotográficas retiradas da imprensa. A apropriação dos meios de comunicação de massas forneceu material sem fim para a crítica dadaísta, e os recortes disjuntivos das fotomontagens efectivamente capturaram as fissuras e os choques da modernidade. Substituindo por tesoura e cola os instrumentos da pintura, e intitulado-se como monteurs (mecânicos) em vez de artistas, os dadaístas de Berlim utilizaram a fotomontagem no seu combate radical à tradição artística.

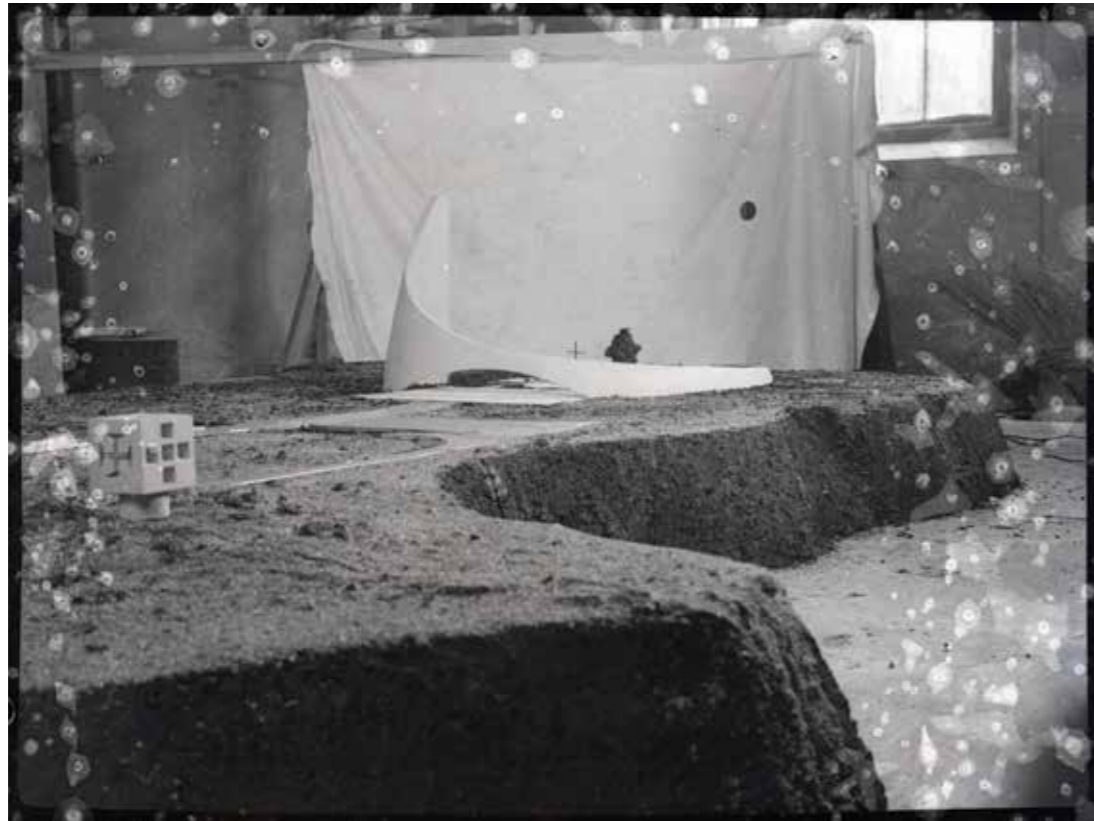
partilhando com os dadaístas uma investigação fundamental sobre a metrópole moderna como uma forma simbólica de um novo paradigma cultural, relacionado com uma estética de contrastes, e acreditando profundamente numa alteração através do progresso tecnológico. Deve ter tido consciência do potencial das técnicas de colagem e montagem para o discurso, representação e produção de arquitectura.

Estas técnicas serviram-lhe não só para visualizar as suas ideias sobre forma, luz e espaço de um modo mais preciso e próximo das suas ideias conceptuais do que um edifício alguma vez poderia fazer, mas também, para tornar essas ideias disponíveis a uma audiência mais alargada (Stierli, 2012, p. 32). À medida que Mies compreendia a modernidade como a idade dos meios de comunicação de massas, e a arquitectura moderna, por extensão, como uma questão de representação, as suas montagens foram sendo explicitamente produzidas com o propósito de difusão pública (Stierli, 2010, p. 67).

Se o fotógrafo pode fotografar uma maquete dando “a impressão de que o edifício está vivendo, removendo todos os vestígios de ser uma maquete e dissolvendo

---

<sup>3</sup> Mies mudou completamente o estilo dos seus projectos, passando do clássico da sua formação tradicional para uma fase experimental, reinventando-se quer como arquitecto quer como uma personalidade com outro paradigma cultural.



*Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres. Arquitecto João Andresen. 1954-1956. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato. PT-FML-TR-COM-50-021*



*Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres. Projecto de Fotomontagem Mar Novo. Perspectiva da maqueta. Arquitecto João Andresen. 1955. 13x18 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-50-122*

cuidadosamente as linhas entre o objeto e seu fundo" (Colomina, 2010, p. 132), Mies fê-lo com as fotos do *Glass Skyscraper Project* e as fotomontagens do arranha-céus de Friedrichstrasse, procurando criar "uma espécie de 'efeito de realidade'" (Stierli, 2010, p.65).

Esses projetos demonstram "como Mies empregava a técnica não para fabricar uma ilusão de realidade, como a maioria dos arquitetos faria, mas para produzir imagens dramáticas, cada versão tornando-se progressivamente mais expressionista - auxiliado aqui pela grafite para escurecer detalhes fotográficos" (Elwall, 2004, p. 110). Mies produziu uma série de fotomontagens em que sobrepunha o edifício desenhado a uma fotografia da rua com cabos eléctricos e veículos. É importante referir "que essas imagens são grandes, tão grandes que nos encontramos na rua quando se olha para eles, atraídos para a imagem. O espectador da fotomontagem experimenta o espaço da rua e, em seguida, chega ao novo edifício no final" (Colomina, 2010, p. 132). Essas fotomontagens associadas a uma perspectiva ilusionista, não quebram a consistência do espaço na imagem. A sua recusa do uso de outras técnicas, como seja a axonometria – a fotomontagem torna-se uma forma popular de representação arquitectónica ao mesmo tempo que a axonometria<sup>4</sup> –, persistindo no uso da perspectiva linear, deve-se ao seu entendimento da arquitectura, antes de mais, como um médium visual percebido pelos olhos.

Fotografias manipuladas foram "frequentemente utilizadas para ilustrar o impacto de um edifício projectado sobre a paisagem urbana ou paisagem existente, em especial nos casos em que os projectos eram de uma escala monumental" (Stierli, 2012, p. 40) ou afectavam histórica ou artisticamente um lugar. A fotomontagem tornou-se um instrumento na promoção de projectos grandiosos, mesmo utópicos, não apenas nas propostas de artistas de vanguarda.

No Arquivo Teófilo Rego encontramos duas espécies de documentos. Por um lado as colagens e fotomontagens realizadas por arquitectos e fotografadas por Teófilo; por outro encontramos colagens e fotomontagens realizadas por Teófilo por encomenda de arquitectos, num trabalho cuja profundidade me parece indiciar a colaboração, senão mesmo a cumplicidade, dos arquitectos e um espírito livre, curioso e imaginativo de procura e aprofundamento das hipóteses formais e expressivas que as encomendas proporcionavam.

Entre a primeira categoria de documentos encontram-se vários trabalhos que utilizam técnicas diversas.

---

<sup>4</sup> Yve-Alain Bois deixa claro que axonometria e isometria foram ensinadas amplamente nas escolas de engenharia a partir do final do século 19, de modo a que a «re-invenção» nos círculos de vanguarda por volta de 1920 pode ter de ser visto mais como uma re-interpretação de uma ferramenta criada para fins epistêmicos específicos. Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Actas do Conselho de Estética Urbana (9/2/1946 a 9/1/1951), 20/2/1950, ff. 78-79.

Um dos trabalhos refere-se ao projecto para os motivos escultóricos na Praça D. João I. Com a ideia de criar uma praça rectangular limitada por dois prédios de considerável altura – o Edifício Rialto virado a Norte, de Rogério de Azevedo, o Palácio Atlântico voltado a Sul –, o gabinete A.R.S. Arquitectos propõe a definição da praça, a primeira a ser projectada e edificada de raiz, em pleno Estado Novo, na cidade do Porto.

Com a ideia de introduzir *monumentalidade e sumptuária*, e fazendo jus ao seu nome, consta no projecto a implantação das estátuas de D. João I e de D. Filipa de Lencastre sobre os dois elevados plintos nos flancos da praça (Abreu, 2006, p. 208). Mas o arranjo da praça por parte da iniciativa privada era demasiado liberal, rompia com os procedimentos formais administrativos e colidia com interesses em jogo, sendo *delicadamente* recusada pelo Conselho de Estética Urbana da cidade<sup>5</sup>. É então aprovado o arranjo da Praça D. João I, mas sem a inclusão das estátuas, ficando adiado o destino a dar aos dois plintos. Tal decisão procurava uma "maior monumentalidade" e uma solução que melhora-se "o partido estético do conjunto arquitectónico"<sup>6</sup>. O processo culminará com a abertura de um

---

<sup>5</sup> Boletim da Câmara Municipal do Porto, n.º 730, 8 de Abril de 1950, Despachos da Presidência, pp. 621-622.

<sup>6</sup> Boletim da Câmara Municipal do Porto, n.º 954 de 24 de Julho de 1954, p. 556.

concurso público num Edital da Câmara Municipal do Porto, de 1954, aberto às Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto<sup>7</sup>, no mesmo ano e mês em que era anunciada a abertura do Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres. Com a atribuição do 1º prémio a uma solução com dois grupos escultóricos, apresentando cada um uma figura junto a um cavalo. Substituíam-se uma temática nacional-historicista por uma temática simbólica.

Ainda pertencentes à primeira categoria de trabalhos encontram-se dois projectos do arquitecto Fortunato Cabral<sup>8</sup>. Um refere-se ao projecto de renovação do pavilhão da doca no Porto de Leixões, encomendado pela A.P.D.L.. Trata-se de uma vista tirada sob o tabuleiro do viaduto de acesso à ponte levadiça do lado de Leça. No desenho montado sobre fotografia, provavelmente de 1955 – em 1957 o pavilhão já estava construído –, consta a ampliação do pavilhão da divisão de exploração e tesouraria das docas. O segundo piso nunca foi construído<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> O arquitecto Fortunato Cabral foi um dos membros fundadores, conjuntamente com os arquitectos Morais Soares e Cunha Leão, do gabinete de arquitectura A.R.S. Arquitectos, formado em 1930.

<sup>8</sup> Informação prestada pelo arquitecto Dúlio Silveira que entrou para a A.P.D.L. em 1957.

<sup>9</sup> É o caso do projecto para um complexo de edifícios de escritórios e habitação na esquina da rua do Campo Alegre com a rua Gonçalo Sampaio, no Porto, do arquitecto

*Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres. Projecto de fotomontagem do projecto F.E. Arquitecto Manuel da Silva Passos Junior. 1954-1957. 13 x 18 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-524-006*

O outro projecto refere-se a um bloco residencial a ser construído em Espinho. Nele há claramente uma fotomontagem realizada com recorte de elementos fotográficos e a colocação intercalar de um desenho entre esses mesmos elementos, apresentando o todo um acabamento rude, opondo-se completamente neste aspecto à fotomontagem anterior. Pelo seu tratamento gráfico, ambos os trabalhos parecem destinados à reprodução ou publicitação.

Há ainda as fotografias de duas fotomontagens e de um alçado relativos ao projecto de remodelação dos Pavilhões de Arquitectura e de Exposições da Escola de Belas Artes do Porto. Não me foi possível identificar nem o autor, nem a data – provavelmente dos anos 60 – nem o propósito da existência de tal projecto. Sabe-se que a Escola de Belas Artes ocupou o Palacete Braguinha, na Av. Rodrigues de Freitas, em 1928. Para a remodelação do edifício e construção de outras dependências foi elaborado um projecto sob orientação do arquitecto Manuel Lima Fernandes de Sá que foi rejeitado e, em 1949, Carlos Ramos apresenta o ante-projecto para a construção de pavilhões nos jardins do Palacete e remodelação do mesmo (Moniz, 2011).

---

Madureira, provavelmente dos anos 60 e onde hoje se situa o edifício da Companhia de Seguros Axa, projectado pelos arquitectos José Pulido Valente, Nicolau Brandão e Ricardo Figueiredo em 1970.

Em Abril de 1950 inaugura-se o primeiro de quatro novos pavilhões, provisoriamente destinado à Arquitectura, Desenho e Biblioteca. O Pavilhão de Pintura/Escultura, projectado pelo arquitecto Carlos Ramos, ficou pronto em 1951. Três anos depois, seguem-se os Pavilhões de Arquitectura e de Exposições projectados pelo arquitecto Manuel Lima Fernandes de Sá em 1951 (Fernandes, 2007, p. 125).

Entre o edifício construído em 1954 e as fotomontagens a diferença está na proposta de elementos verticais adoçados às fachadas principal e lateral como separadores das janelas, e o acrescento de um novo espaço, muro e entrada reformulados. O plano base da fachada do Pavilhão de Arquitectura e suas janelas mantêm-se os mesmos. O projecto parece querer individualizar o edifício de arquitectura e o pavilhão de exposições do resto da escola, criando uma nova entrada distribuidora para os diferentes espaços do complexo escolar, independente ao edifício principal. Ao contrário dos dois projectos anteriormente referidos, aqui é completamente assumida a perspectiva ilusória, conforme à realidade fotografada.

Por último, encontramos a fotomontagem, fotografada e retocada por Teófilo, de um projecto de urbanização – ou talvez um pólo universitário - desenhado junto à ponte da Arrábida pelo arquitecto Luís Leitão, provavelmente dos anos 60, hoje um dos pólos da Universidade do Porto.



É de notar a aparente pequena escala de todos estas fotomontagens reproduzidas por Teófilo. Elas procuram antever, documentar ou informar quer os próprios arquitectos quer os seus clientes, sem no entanto envolverem espacialmente quem os olha.

A segunda série de documentos encontrados no Arquivo diz respeito a colagens e fotomontagens realizadas pelo próprio Teófilo Rego. Reconhecendo em Teófilo uma especial capacidade para fotografar maquetas, encontram-se duas foto-colagens constituídas pela montagem, à escala, de uma fotografia de uma maqueta recortada e colada sobre uma foto prévia do local.<sup>10</sup>

Uma delas refere-se ao trabalho sobre o projecto de uma habitação unifamiliar do arquitecto Francisco Ferreira, sem data, em que a iluminação da maqueta se integra na perfeição na luz ambiente do território fotografado. É o único exemplar desta prática que se encontrou no Arquivo. Já quanto às outras imagens, as do Concurso Internacional para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, de 1954-57, trata-se da realização não de colagens mas de fotomontagens, verdadeiras encenações das maquetas no local e respectiva envolvente ambiental. Realizadas nas duas fases do concurso, constituíram um momento de grande criatividade para Teófilo Rego.

<sup>10</sup> Decreto-Lei nº 39.713, Diário do Governo I Série, n.º 142, 1 de Julho de 1954.

Importa aqui referir alguns aspectos relacionados com o concurso. O promontório de Sagres tem sido um local intimamente ligado à figura do Infante D. Henrique e tem tido um papel inegável no âmbito do património espiritual português, importância devidamente salientada na construção do discurso do Estado Novo. A realização de vários concursos para a construção de uma peça escultórica monumental ao longo do século XX, nunca executada, é bem demonstrativa da importância ideológica nacionalista que lhe era dada pelo regime.

No Artigo 2 do Decreto-Lei que cria a Comissão Nacional responsável pelas comemorações henriquinas é referido que "fará parte das comemorações (...) a erecção, no promontório de Sagres, de um monumento que, além de constituir particular homenagem ao Infante, represente a consagração do primeiro ciclo dos descobrimentos dos Portugueses e do movimento que abriu o mar à civilização do Ocidente".<sup>11</sup>

<sup>11</sup> A concurso apresentaram-se à primeira fase 22 concorrentes nacionais e 23 estrangeiros, de nove países. Entraram 51 projectos concorrentes mas só 45 foram aceites por cumprirem o regulamento. Destes, 9 foram inicialmente seleccionados pelas 31 personalidades constituintes do Júri, representativas de variadas instituições culturais. Na reunião de 30 de Setembro de 1955, e por maioria, 5 passaram à segunda fase, ficando os seus autores obrigados à apresentação dos projectos do monumento à escala 1:100. O projecto MAR NOVO de João Andresen ganhou o concurso com catorze votos a favor. O arquitecto Raul Lino (DGEMN), um dos elementos do Júri, não votou na última reunião por considerar que nenhum dos projectos respondia ao tema proposto. Mais tarde, numa simples nota da Comissão Executiva do V Centenário da

Sabe-se que dos quatro projectos trabalhados por Teófilo Rego, apenas *Mar Novo*, de Andresen, passou à segunda fase do concurso.<sup>12</sup> Tal facto, a escala das maquetas fotografadas e a aparente utilização da mesma maqueta em barro do promontório de Sagres para a realização de todas as fotografias dos diversos projectos a concurso leva-me a concluir que as fotomontagens com o promontório de Sagres incluído deverão ter sido realizadas ainda na primeira fase. Nenhuma foi publicada como tal no catálogo do concurso – nele, salvo raras excepções, todas as maquetas são reproduzidas recortadas contra um fundo negro – nem terão sido utilizadas nos processos dos projectos.

Nas três fotomontagens encontradas relativas ao projecto *Cruz*, do arquitecto Nadir Afonso, a abordagem que Teófilo desenvolve é um dos elementos centrais do trabalho. No sentido de demonstrar esse aspecto, as provas fotográficas na sua totalidade

Morte do Infante D. Henrique, publicada nos jornais de 12 de Dezembro de 1956, dá-se conta de um despacho de Salazar de 6 de Dezembro que comunicava a decisão tomada em Conselho de Ministros, da não construção do monumento em Sagres.

<sup>12</sup> São disso exemplo, entre outros, as fotografias de edifícios projectados pelo arquitecto Rogério de Azevedo, realizadas por Teófilo Rego para a exposição Marques da Silva. Exposição conjunta das principais obras do Mestre e de alguns dos seus discípulos. Homenagem promovida pela Escola Superior de Belas do Porto com a colaboração da Sociedade Nacional de Belas Artes e do Sindicato Nacional dos Arquitectos. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, Dezembro de 1953.

são exemplares quanto ao método de trabalho de Teófilo, mesmo sabendo que posteriormente as imagens finais eram objecto de um reenquadramento e de um profundo trabalho de retoque manual.

À fotografia da maqueta era associada, num primeiro momento, uma imagem do mar. Posteriormente, a essa imagem composta, com um falso horizonte visual, era associada uma imagem de um céu com nuvens. A imagem final era então impressa e retocada.

Nos três negativos existentes Teófilo explora diferentes pontos de vista aéreos (Sul, Norte e Sudeste), tendo finalmente optado por desenvolver e retocar aquele que melhor caracterizava a arquitectura do monumento e a sua inserção no promontório.

Havia precedentes no anterior Concurso para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, de 1933-35. Trata-se das fotomontagens de *Mar*, projecto dos arquitectos Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida, e de *Padrão Das Cinco Quinas*, do arquitecto José Cortez. No primeiro caso, uma fotografia recortada da maquete foi sobreposta a uma vista aérea do promontório de Sagres. No concurso de 1954-57 o mesmo é feito com a maqueta do projecto *Caravela*, do arquitecto Veloso Reis Camelo relativo à sua implantação. No segundo caso é a vista aérea da maqueta do próprio promontório com o monumento que é colada a uma vista do mar e céu.

Como podemos observar, a abordagem técnica e expressiva de Teófilo era completamente diversa.

Numa das duas fotomontagens do projecto *Fé*, dos arquitectos Manuel da Silva Passos Júnior e Rafael de Oliveira, Teófilo ensaia um ponto de vista diferente. Nele enfatiza os elementos arquitectónicos, a sua verticalidade e a frontalidade da composição. A junção de todos os elementos fotográficos tem aparentemente como referência uma das imagens do simulacro que acompanhava o parecer do Laboratório Nacional de Engenharia Civil sobre a visibilidade de um monumento com 100 metros de altura, a partir do mar. Na outra fotomontagem praticamente repete a composição realizada para o projecto *Rota* do arquitecto Eduardo Raul da Silva Martins, onde sobrepõe as fotografias da maquete do promontório com a maquete do monumento a uma imagem aérea de Sagres idêntica à colagem precedente de 1933.

No caso do projecto *Mar Novo*, do arquitecto João Andresen, a fotografia desempenha um papel importante quer no livro da memória descritiva, que acompanha as várias fases do concurso, quer no processo do projecto.

Para além de uma relação profissional grande e prolongada no tempo entre o arquitecto e Teófilo Rego (Pinto, 2012), houve neste trabalho uma enorme cumplicidade, tendo sido largamente

ultrapassando o número de imagens e de abordagens expressivas estritamente necessárias para a realização do trabalho. Há nele claramente um transbordar de imaginação. Tornou-se para Teófilo motivo, ou necessidade, de uma grande criatividade, como se o local e o projecto imperativamente assim o pedissem. Pode-se dizer que "qualquer representação de um lugar é uma representação do ponto de vista do fotógrafo - a sua (...) relação individual com um lugar ou sítio. A representação deve abordar este aspecto subjetivo, assim como as limitações do meio da própria fotografia" (Emerling, 2012, p. 50). Em Teófilo há a aproximação a um realismo que podemos designar de fantástico. O seu trabalho está para além da mera questão formal. Nele deixa-se contaminar pelo local e pela plasticidade nova do projecto de um monumento moderno e investe na atmosfera, na dramatização, no simbólico. Ao contrário das fotomontagens que realiza do projecto de Nadir Afonso, estas não são imagens que esclarecem a implantação no terreno.

Tal como no projecto *Fé*, também aqui uma das fotomontagens parece ter sido influenciada por outra das imagens do simulacro que acompanhava o parecer do Laboratório Nacional de Engenharia Civil; desta vez sobre a visibilidade de um monumento com 100 metros de altura, a partir da linha de navegação (distância de 3 milhas náuticas).



*Monumento ao Infante D. Henrique Projecto de fotomontagem do projecto Cruz. Arquitecto Nadir Afonso. 1954-1957. 13x18 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-529-003*

Já sabíamos que Teófilo Rego manipulava o céu nas suas fotografias, usando-o como um elemento de dramatização das imagens.<sup>13</sup> Nas fotomontagens que realiza para o projecto *Mar Novo* repete por mais de uma vez os céus por ele fotografados, utilizando-os tanto na realização das fotomontagens, em que cria a imagem de um ambiente natural, como nas fotografias da maqueta como um fundo contra o qual ela se recorta.

Pretendendo deliberadamente que o monumento fosse a expressão de uma nova época, João Andresen pensa-o como "uma forma. É um gesto circular e ascensional que nascendo da Terra tão portuguesa de Sagres desaparece no Céu. Uma forma com o valor de uma síntese plástica das descobertas".<sup>14</sup> Para ele "a nossa época é uma época nova, que mercê das novas conquistas nos domínios da técnica, da arte e da ciência, se impõe fatalmente por um novo conceito do monumental que se situa sob o signo da Forma".<sup>15</sup> Para Andresen o projecto é um todo coerente e cumpre claramente uma intenção monumental.

---

<sup>13</sup> *Mar Novo*, Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase, Memória Descritiva e Justificativa, s/d, Porto.

<sup>14</sup> *Mar Novo*, Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase, Memória Descritiva e Justificativa, s/d, Porto.

<sup>15</sup> *Mar Novo*, Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase, Memória Descritiva e Justificativa, s/d, Porto.

Mas sabemos que

"uma das características do movimento moderno residiu num certo desdém pelo envolvimento local da arquitectura, envolvimento que surgia como preocupação fingida de romântico passadismo.

A solução que Andresen apresenta, ainda que plasticamente notável, dizia isso precisamente.

O trabalho que desenvolve (...) não interpretava, e nem verdadeiramente o poderia fazer, o significado do local.

Entender Sagres era entender o mito, era entender o sagrado, e isso estava fora do âmbito da linguagem moderna.

E não o poderia fazer, porque era esse mesmo um ponto preciso de afirmação modernista." (Almeida, 2002, p. 132)

Provavelmente João Andresen terá intuído esta realidade na sua tradução plástica nas imagens realizadas, já que nenhuma das fotomontagens com o promontório foram utilizadas na ilustração do projecto ou no livro da memória descritiva nas primeira e segunda fases do concurso. As fotomontagens que isolam a maqueta do território e a mostram

implantada sobre uma base neutra, tendo como pano de fundo um céu com nuvens, foram incluídas nos painéis do processo como alçados à escala 1:200. No Arquivo Teófilo Rego encontram-se dois negativos destas imagens. Já as duas colagens, realizadas por Andresen e fotografadas por Teófilo, sobre dois dos espaços subterrâneos da intervenção, para que nenhum edifício entre "em flagrante conflito com o Monumento, que deve existir isolado sob o panorama de Sagres, em permanente parceria com o Mar e o Vento",<sup>16</sup> constam do livro memória.

Ao contrário da colagem da foto de uma maqueta de uma habitação unifamiliar anteriormente referida, todas as fotomontagens de Teófilo Rego são imagens construídas, fruto de um método racional, mas também emotivo. À medida que o seu olhar se aproxima das maquetas, se fecha o campo visual, as imagens tornam-se mais escultóricas e abstractas, formas modeladas pela luz. Afastam-se de uma possível efeito ilusório da realidade. Se nas composições sobre o território e o monumento Teófilo procura, mais do que o realismo, um certo naturalismo expressivo, ainda herança da sua formação<sup>17</sup> e aqui reforçado, por exemplo, pelo texto da memória descritiva de *Mar Novo* que de algum modo o pede, nas fotos de grandes planos é a abstracção geométrica da forma arquitectónica que impera, levando o trabalho de Teófilo para um campo por ele ainda não anteriormente explorado.

---

<sup>16</sup> Foi com Marques de Abreu (1879-1958), editor, gravador e fotógrafo especializado na fotografia de arquitectura, que Teófilo Rego iniciou a sua vida de trabalho. A obra de Marques Abreu representa uma das últimas manifestações da fotografia naturalista/pictoralista em Portugal.

<sup>17</sup> Foi com Marques de Abreu (1879-1958), editor, gravador e fotógrafo especializado na fotografia de arquitectura, que Teófilo Rego iniciou a sua vida de trabalho. A obra de Marques Abreu representa uma das últimas manifestações da fotografia naturalista/pictoralista em Portugal.

## Referências Bibliográficas

- Abreu, José Guilherme Ribeiro Pinto de (2006). *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Lisboa: FCSH-UNL.
- Ades, Dawn (1986). *Photomontage*. Londres: Thames and Hudson.
- Almeida, Pedro Vieira de (2002). *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Bois, Yve-Alain (1981). *Metamorphosis of Axonometry*. *Daidalos*, 1, 47-50.
- Colomina, Beatriz (2010). *Media as Modern Architecture*. *Exit*, 37, 128-139.
- Cortez, José (1935). *Memória descritiva e justificativa do projecto apresentado pelo arquitecto José Cortez, com a colaboração do escultor Francisco Franco, ao concurso para o monumento a erguer em Sagres ao Infante Dom Henrique*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- Elwall, Robert (2004). *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merrell.
- Emerling, Jae (2012). *Photography. History and theory*. New York: Routledge.
- Fernandes, Maria Eugénia Matos (coord.) (2007). *A Universidade do Porto e a cidade. Edifícios ao longo da História*. Porto: UP - Arquivo Central da Reitoria.
- Moniz, Gonçalo Canto (2011). *A Cidade dos equipamentos de ensino, Leituras de Marques da Silva. Reexaminar a modernidade no início do século XXI: arquitectura, cidade, história, sociedade, ciência, cultura*. Porto: Fundação Instituto Marques da Silva, 122-131.
- Nivet, Soline (2011). *Le Corbusier et l'immeuble-villas*. Collines de Wavre: Éditions Mardaga.
- Pinto, Miguel Moreira et al. (2012). *Fotografia e Arquitectura Moderna: a visão de Teófilo Rego e a Nova Monumentalidade de João Andresen*. 2nd Edition of the International Seminar On the Surface: Public Space and Architectural Images in debate. Porto: FAUP.
- Pires, Maria do Carmo. *Palácio do Comércio*. <http://fims.up.pt/index.php?cat=15&subcat=17&proj=13> (Consultado em 12-06-2014, 18h00).
- Stierli, Martino (2010). *Mies Montage*. *AA Files*, 61, 54-72.
- Stierli, Martino (2012). *Photomontage in/as Spacial Representation*. *PhotoResearcher*, 18, 32-43.

**FOTOMONTAGENS**



← *Pormenor*  
**Monumento ao Infante  
D. Henrique com peças  
escultóricas de Salvador Barata  
Feyo.**  
Arquitecto João Andresen.  
1954-1957.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-076

**Monumento ao Infante  
D. Henrique, Sagres.**  
Projecto de fotomontagem do  
projecto F.E.  
Arquitecto Manuel da Silva  
Passos Junior.  
1954-1957.  
13 x 18 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

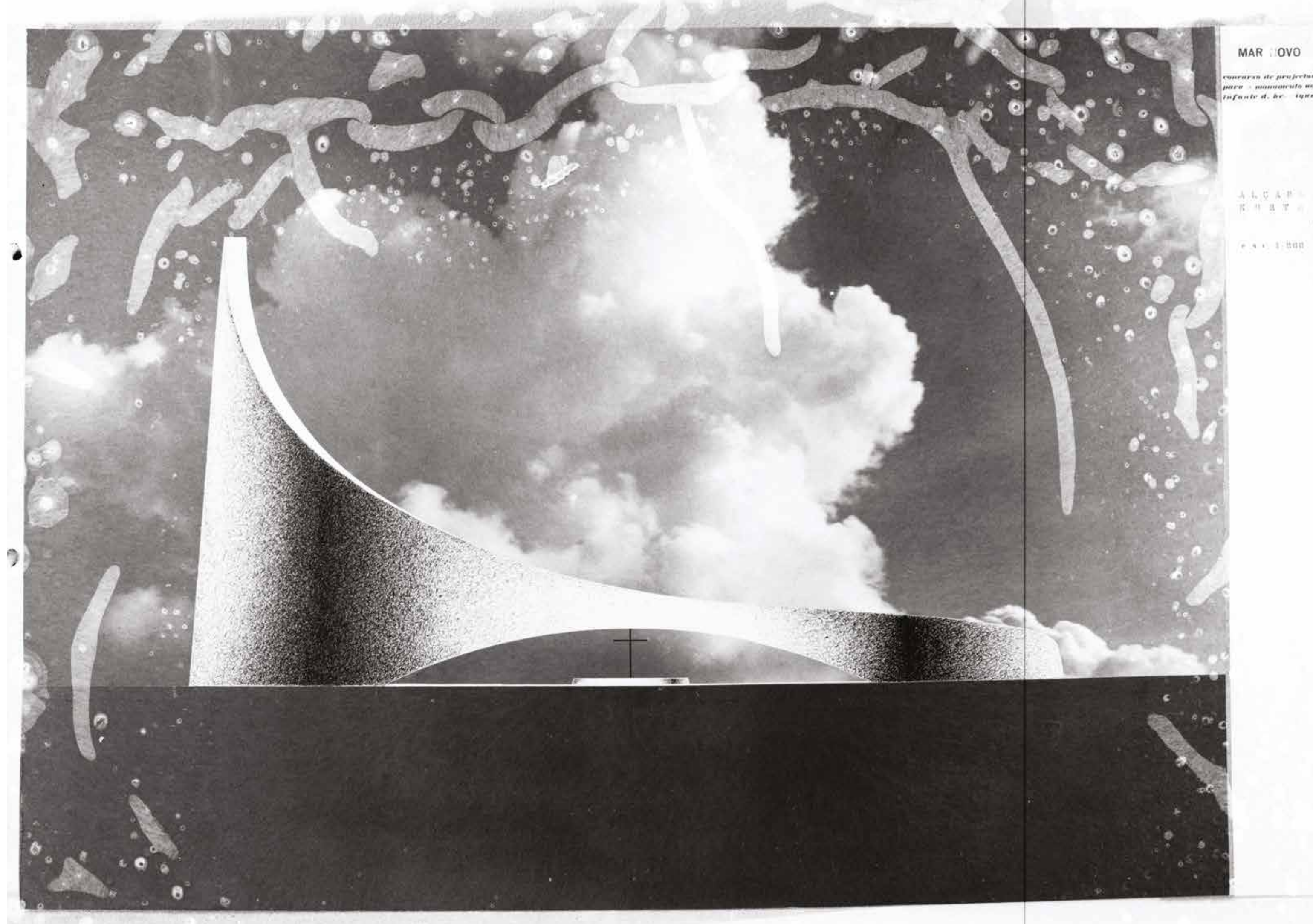
PT-FML-TR-COM-524-006



→  
**Monumento ao Infante  
 D. Henrique**  
 Projecto de fotomontagem do  
 projecto Cruz.  
 Arquitecto Nadir Afonso.  
 1954-1957.  
 13 x 18 cm, negativo de gelatina  
 e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-529-003

→  
**Monumento ao Infante  
 D. Henrique, Sagres.**  
 Painel do alçado sul, a partir  
 de fotomontagem da maqueta  
 proojecto *Mar Novo*.  
 Arquitecto João Andresen.  
 1954-1956.  
 9 x 12 cm, negativo de gelatina  
 e prata em acetato de celulose.  
 PT-FML-TR-COM-50-020



MAR NOVO

concurso de projectos  
 para monumento ao  
 infante d. henrique

ALGARVE  
 PORTUGAL

1954-1956

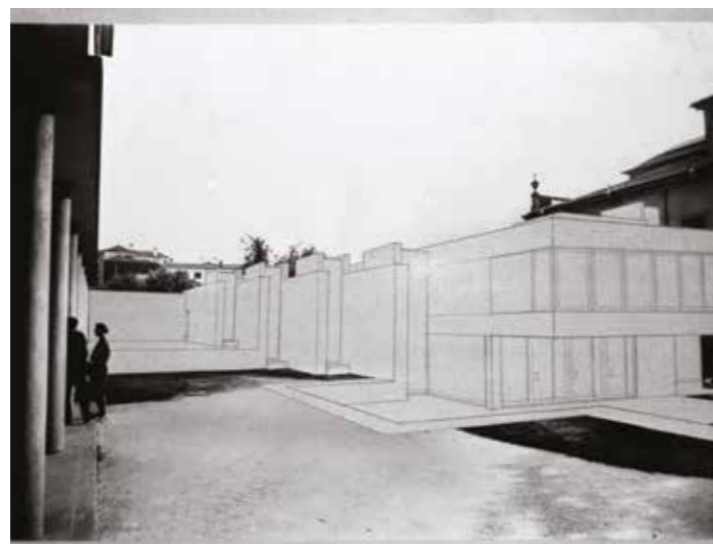
“De facto, quando a Casa Lino Gaspar é finalmente publicada em 1957 pela revista *Arquitectura* não encontramos qualquer menção ao autor das fotografias que afinal estão na base da difusão generalizada do projecto. Este episódio parece assim representar, da parte de Andresen, um reconhecimento pouco 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 arquitectura imortalizada em imagens para a posteridade.”

*Miguel Moreira Pinto*

*Pinto, M. (2015) “A sombra do Arquitecto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego” in Teófilo Rego e os Arquitectos - Trevisan, Alexandra; Cunha Pimentel, Jorge; Moreira Pinto, Miguel (ed.). Porto: CEEA, 2015, 25 pág.*



**Monumento ao Infante D. Henrique com peças escultóricas de Salvador Barata Foyo.**  
Arquitecto João Andresen.  
1954-1957.  
9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.  
PT-FML-TR-COM-50-076



↑ Renovação do Pavilhão da Doca de Leixões, Porto. Administração dos Portos do Douro. Arquitecto Fortunato Cabral. s.d. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-448-002

↑ Projecto para a ESBAP Arquitecto Fortunato Cabral. s.d. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-71-001

↓ Projecto para a ESBAP s.d. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-71-001

↓ Projecto para a ESBAP s.d. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-71-003



Proposta de estátuas de D. João I e D. Filipa de Lencastre para os pedestais da Praça D. João I, Porto. Reprodução fotográfica da fotomontagem. ARS Arquitectos. c. 1950. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em vidro. PT-FML-TR-COM-58-006



Maqueta para o projecto  
concurso da Mutual Seguros,  
Porto.  
Colagem.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-513-001

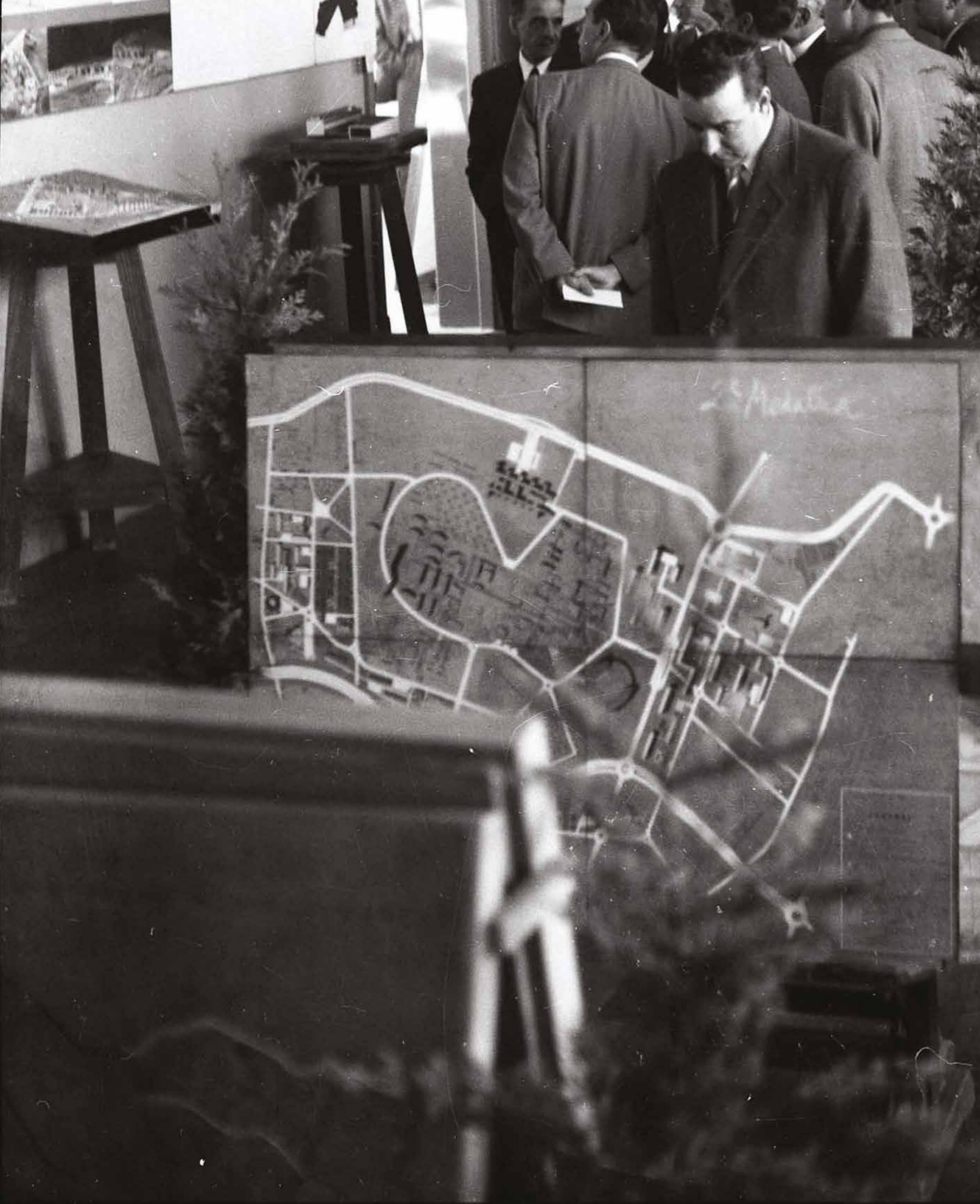


Monumento ao Infante  
D. Henrique. Projecto de  
Fotomontagem *Mar Novo*.  
Perspectiva da maqueta.  
Arquitecto João Andresen.  
1955.

13 x 18 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-122

**BELAS ARTES**



← *Promenor*

ESBAP, Exposição com projectos  
de arquitectura  
e urbanismo.  
s.d.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-036

Exposição das Belas Artes.  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-052



ESBAP - Exposição  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-70-109



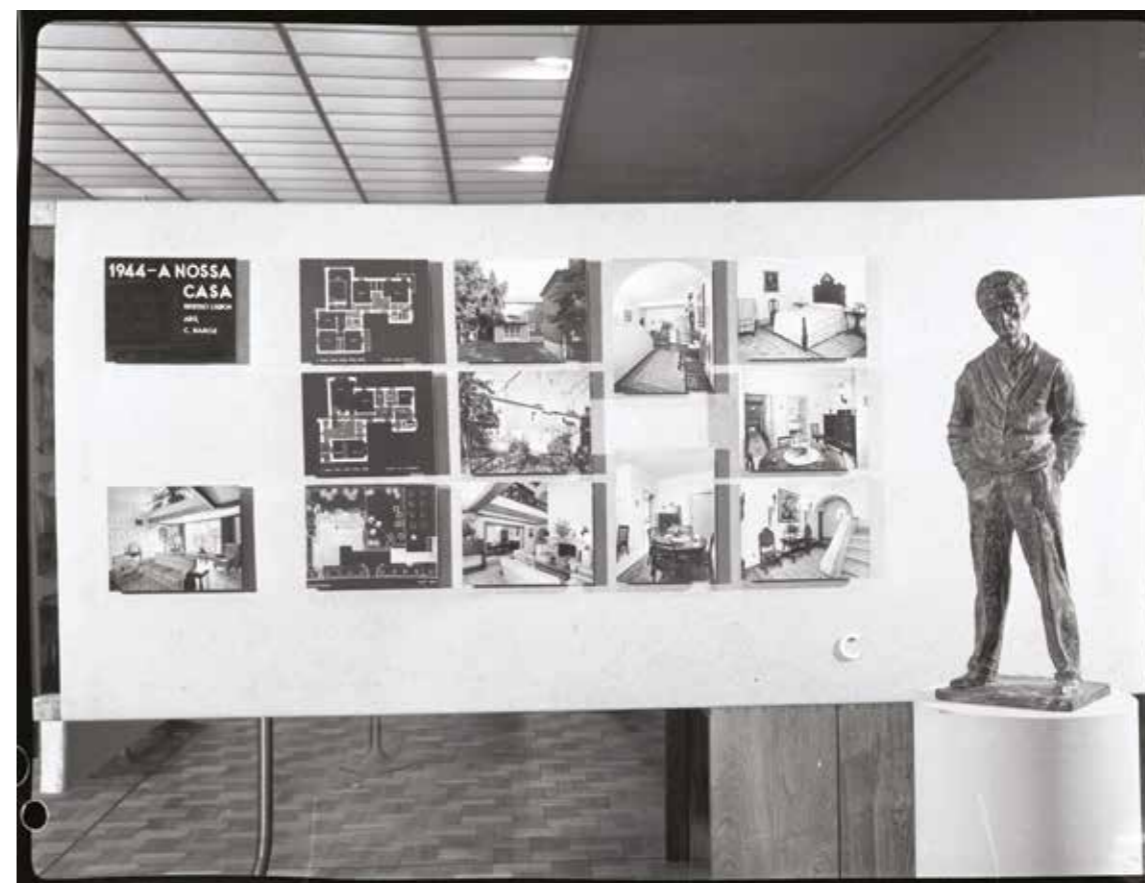
ESBAP - Exposição Magna  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-040



ESBAP – Exposição.  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-71-032



ESBAP – Exposição de  
homenagem a Carlos Ramos.  
1968.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-70-039



ESBAP – Inauguração de  
exposição de escultura.  
s.d.  
6x6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-061



ESBAP – Exposição Magna.  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-115



ESBAP – Exposição com  
projectos de arquitectura  
e urbanismo.  
s.d.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-036



ESBAP – Exposição Magna  
s.d.  
13 x 18 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-006



ESBAP – Exposição Magna.  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-007



ESBAP – Carlos Ramos  
apresentando um livro numa  
exposição.  
s.d.  
6x6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-023



Arquiteto Carlos Ramos  
conduzindo uma visita à  
ESBAP.  
s.d.  
6x6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-70-121



ESBAP - Exposição Magna.  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-125



ESBAP - Exposição.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-70-119



ESBAP - Exposição Magna.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-109



ESBAP – Exposição Magna  
1961.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-020



ESBAP – Exposição  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-70-042



ESBAP – Exposição de pintura  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-089



ESBAP – Concurso de Provas  
Públicas.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-001



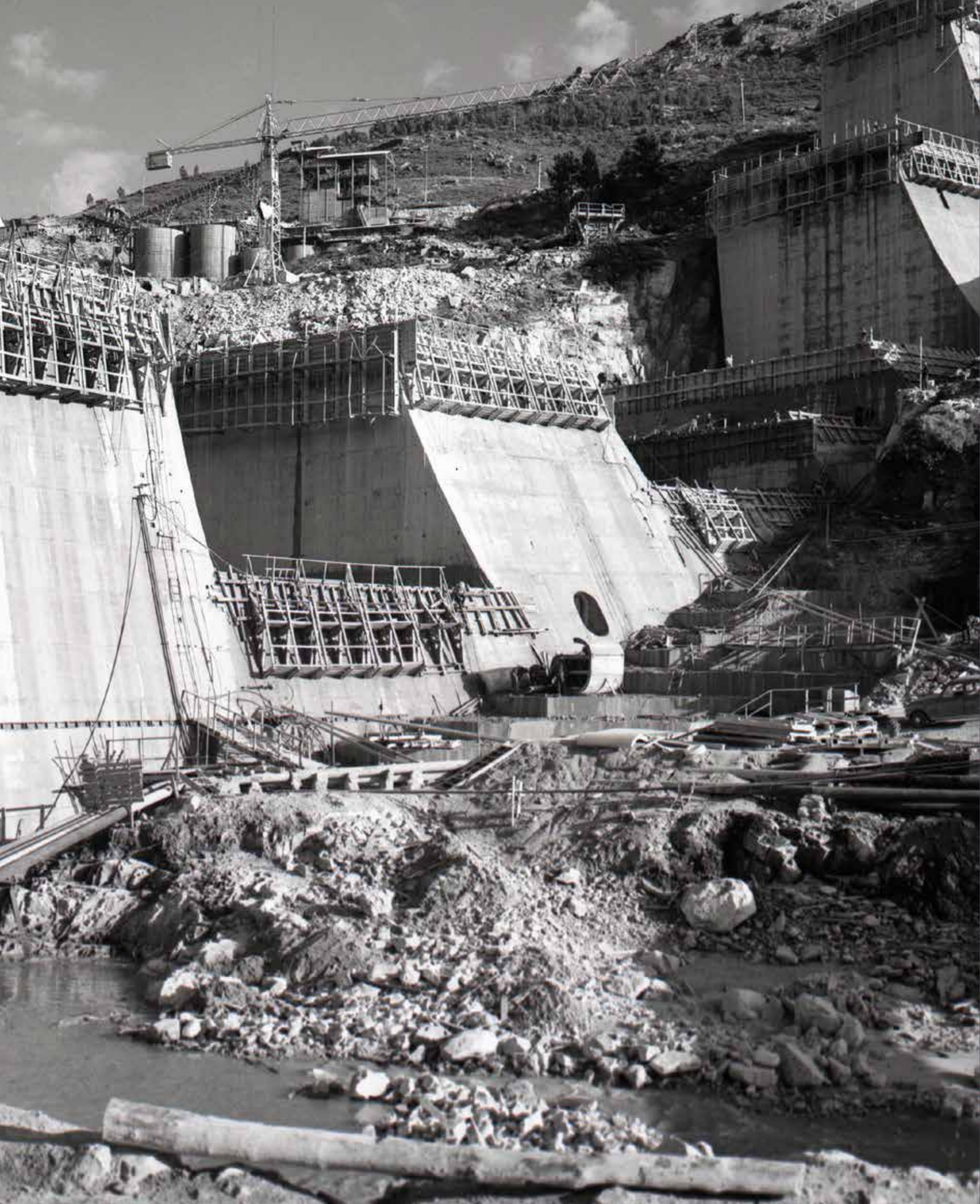
ESBAP – Exposição Magna.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-096



ESBAP - Exposição de pintura,  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-69-060



## GRANDES ESTRUTURAS



← Barragem de Salomonde.  
HICA.  
1951.  
6x6 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-020

Garagem do Comércio do  
Porto. Arquitecto Rogério de  
Azevedo.  
1932.  
9x12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-459-010



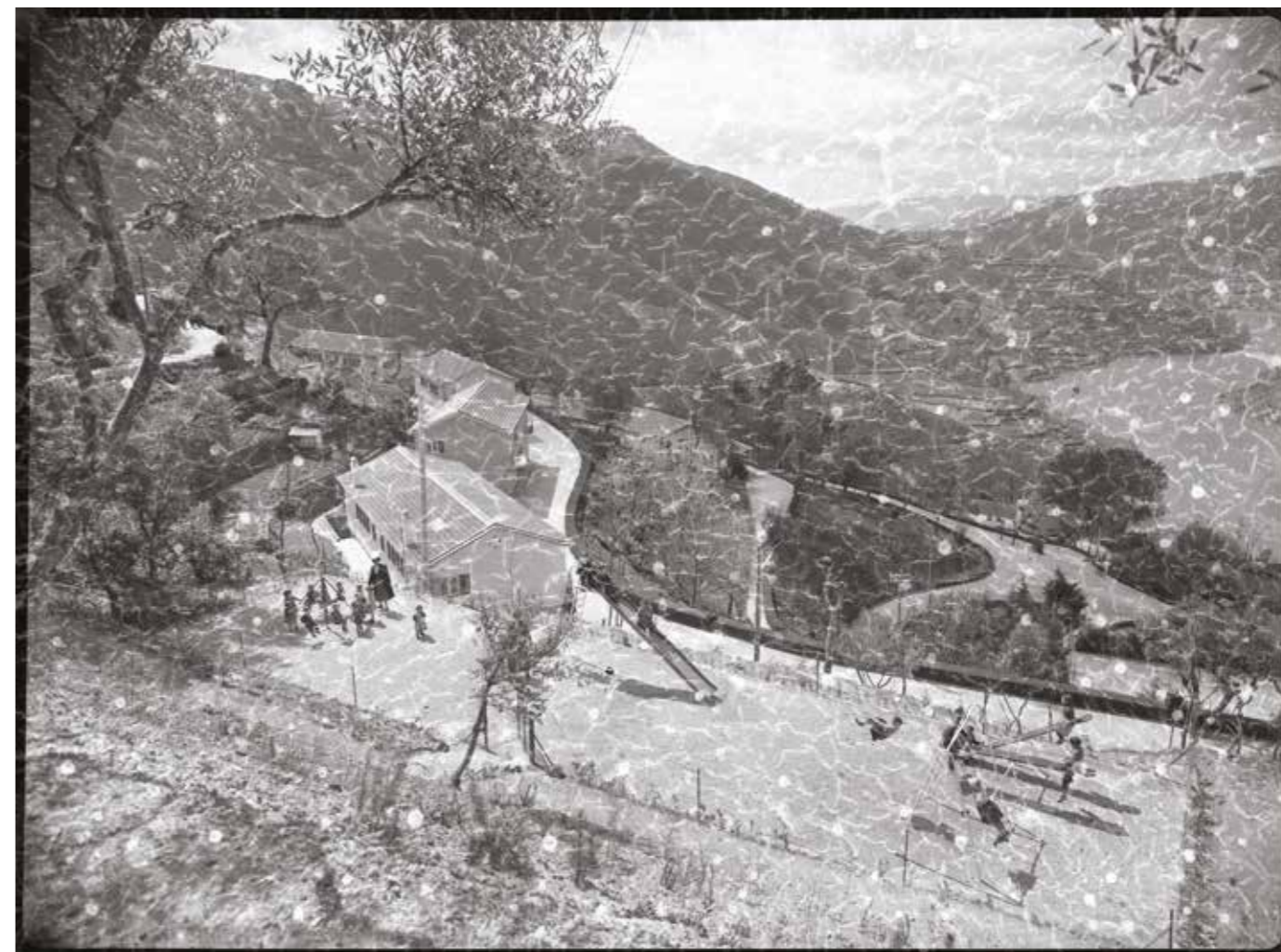
Mercado de Matosinhos.  
Perspectiva do exterior.  
ARS Arquitectos.  
1936-1946.  
9x12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-58-008



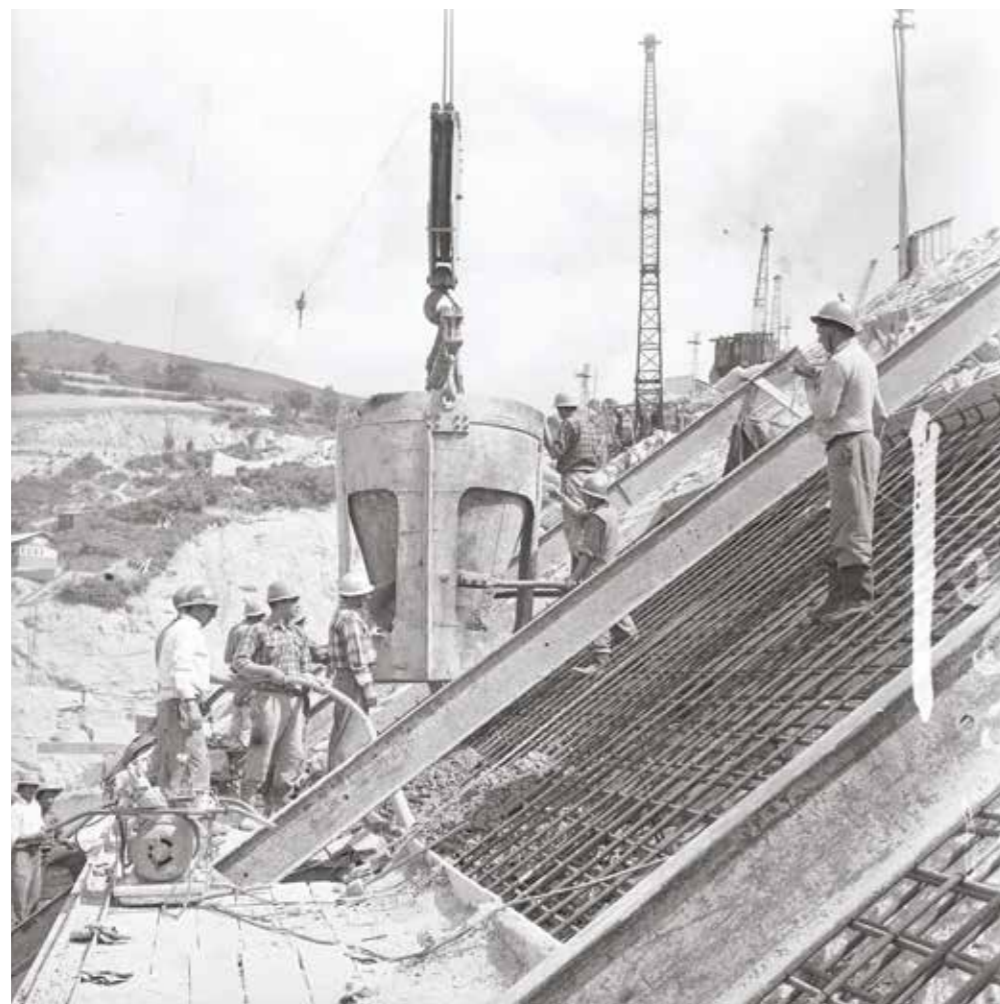
Senhoras a fazer croché num pavilhão provisório. Estaleiros de Salamonde. HICA. 1950. 10x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-058



Bairro dos Operários da Central de Vila Nova. HICA. 1950. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-205-014



Barragem de Salamonde.  
HICA.  
1951.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-020



Mercado do Bom Sucesso  
em construção, Porto.  
ARS Arquitectos.  
1951.  
6 x 6 cm; negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-99-011



**Mercado do Bom Sucesso,  
Porto.**  
Perspectiva do interior.  
ARS Arquitectos.  
1952.  
13 x 18 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-58-014



**Edifício Industrial.**  
Fotomontagem  
s.d.  
13 x 18 cm, negativo de gelatina  
e prata em vidro.

PT-FML-TR-COM-54-011



Estádio das Antas, Porto.  
c. 1952.  
9 x 12 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

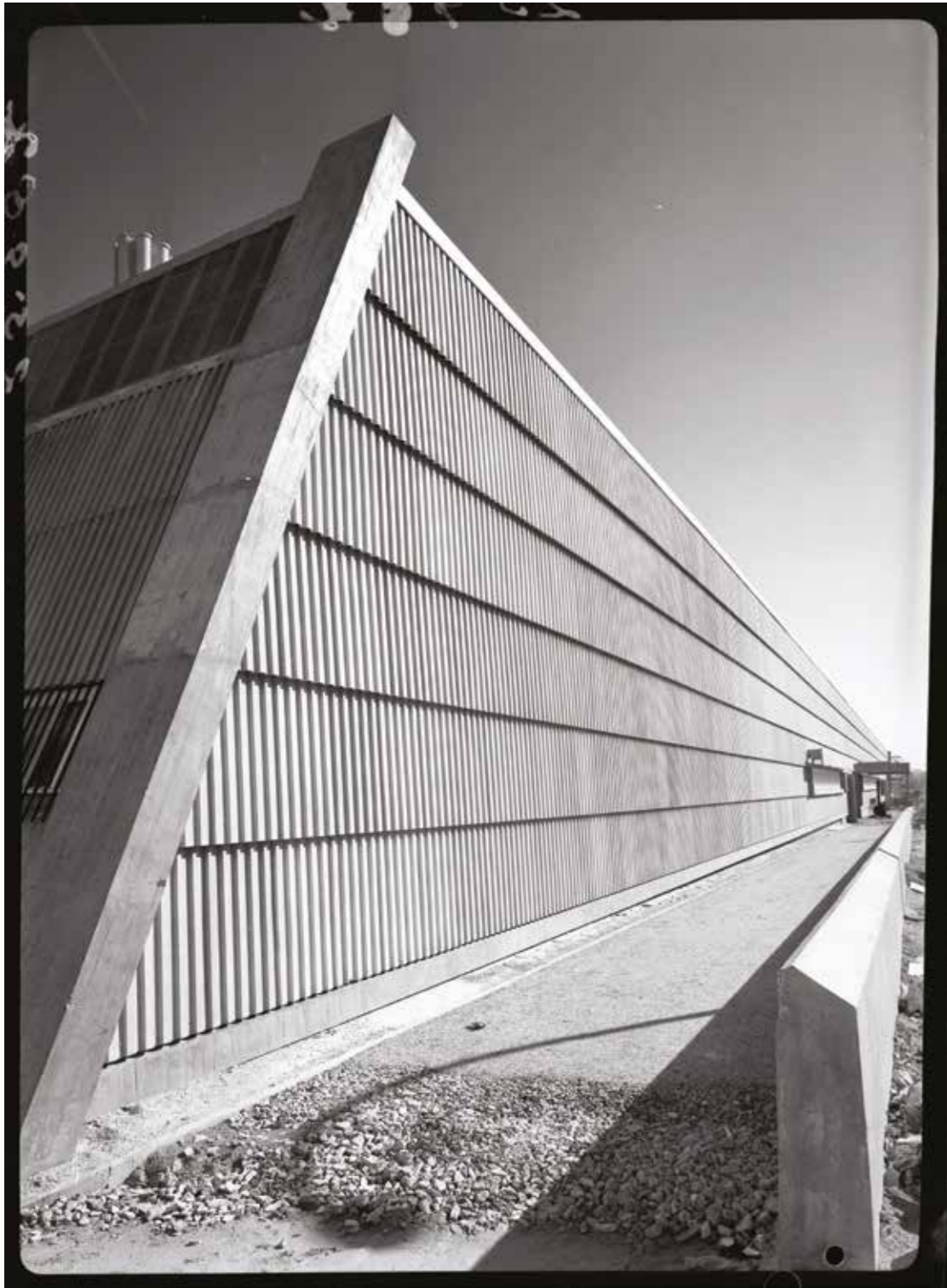
PT-FML-TR-PES-16-054

→

Mercado do Bom Sucesso  
Perspectiva do exterior da  
construção.  
posterior a 1952.  
13 x 18 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose

PT-FML-TR-COM-58-016





Gamobar - Pavilhão industrial Peugeot.  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-308-003



Circo no Pavilhão dos Desportos, Porto.  
1952.  
9x12 cm; negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-99-012



**Edifício de Comando de  
Salamonde. HICA.**  
1953.  
6x6cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-204-003



**Barragem de Paradela. HICA.**  
1955.  
6x6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-018



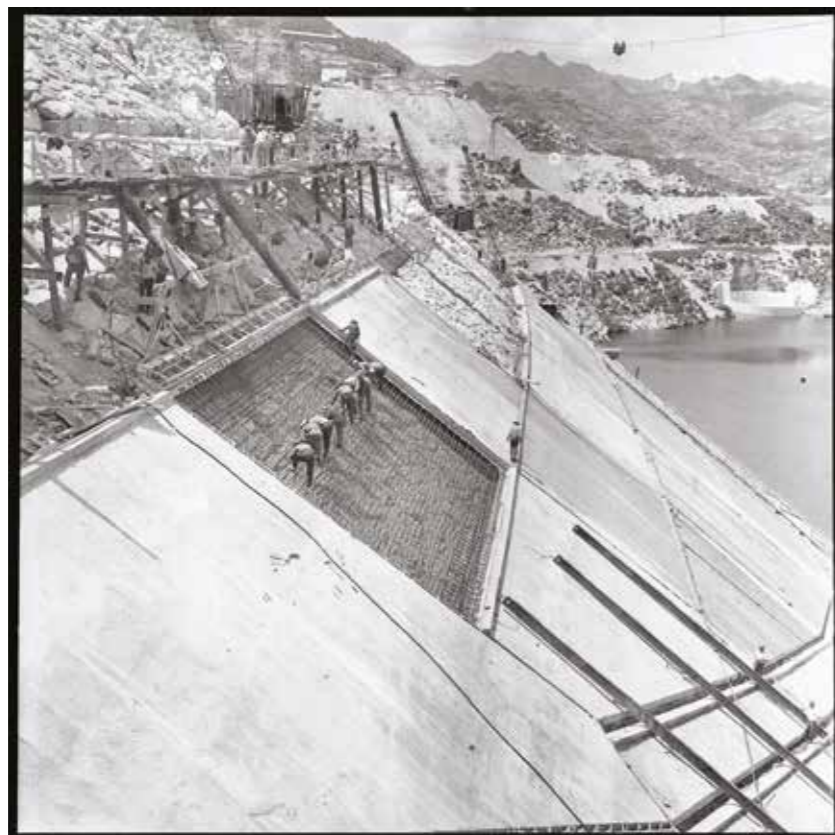
Interior da central de  
Salamonde. HICA.  
1952.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-204-037



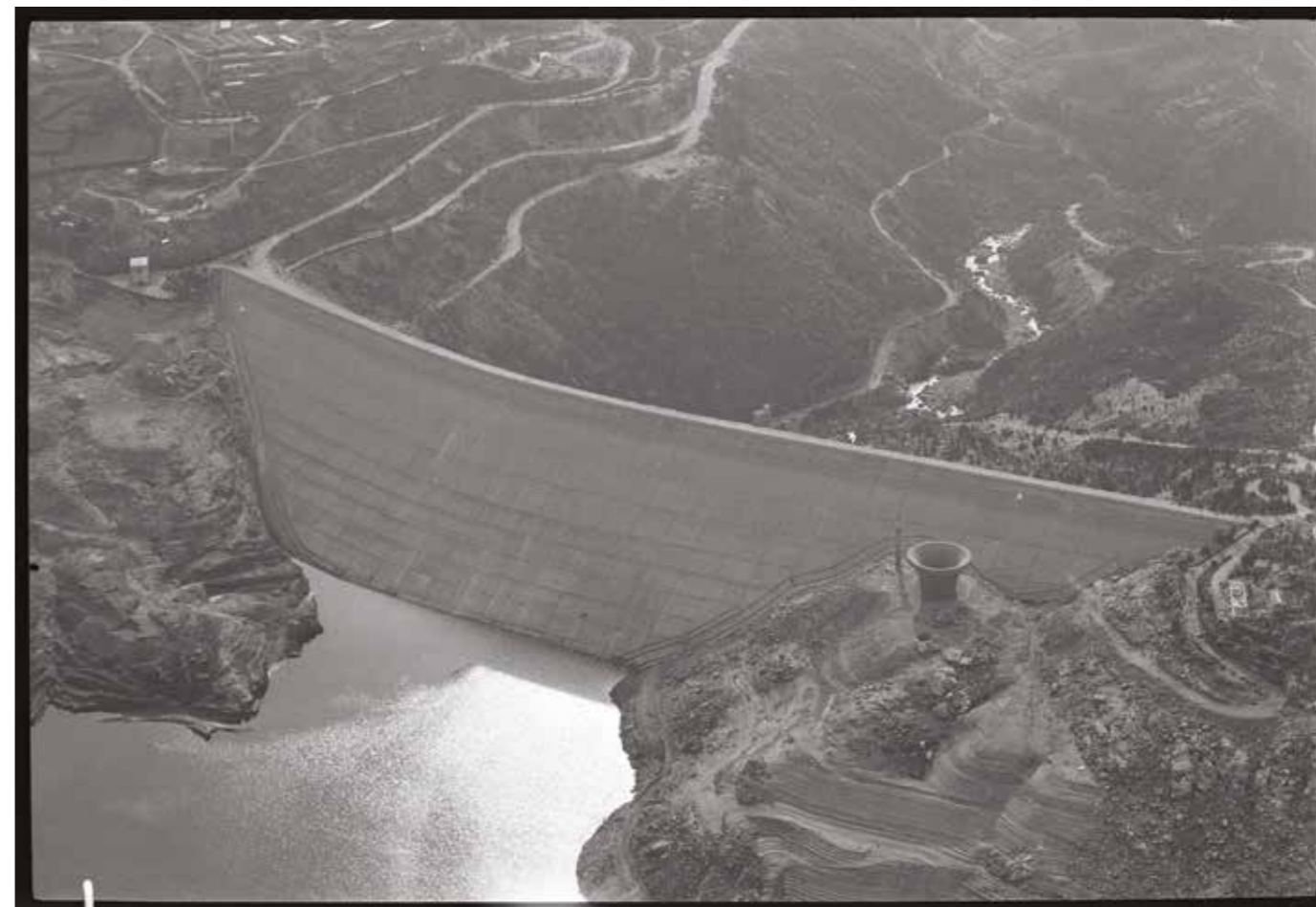
Interior da central de  
Salamonde. HICA.  
1952.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-204-037



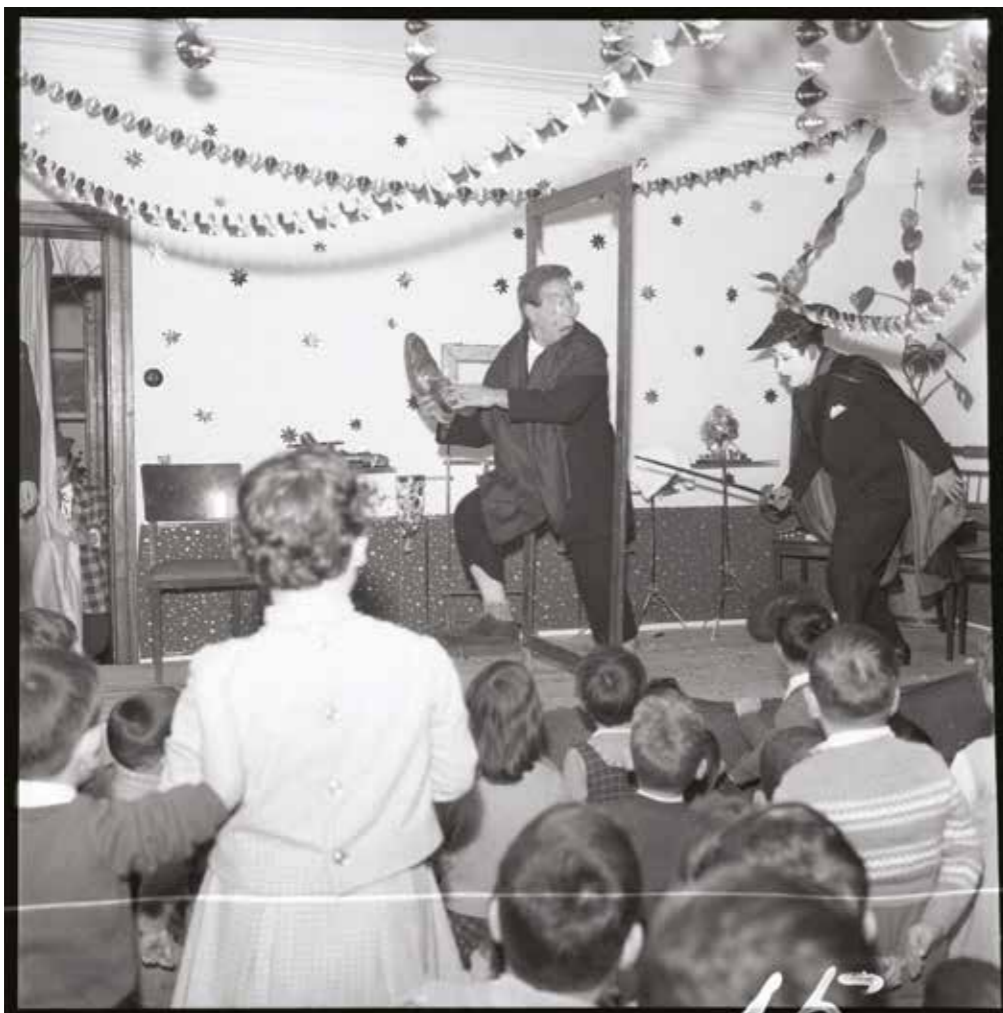
Central de Paradela. HICA.  
1955.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-019



Barragem da Paradela. HICA.  
1956.  
6 x 9 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-066



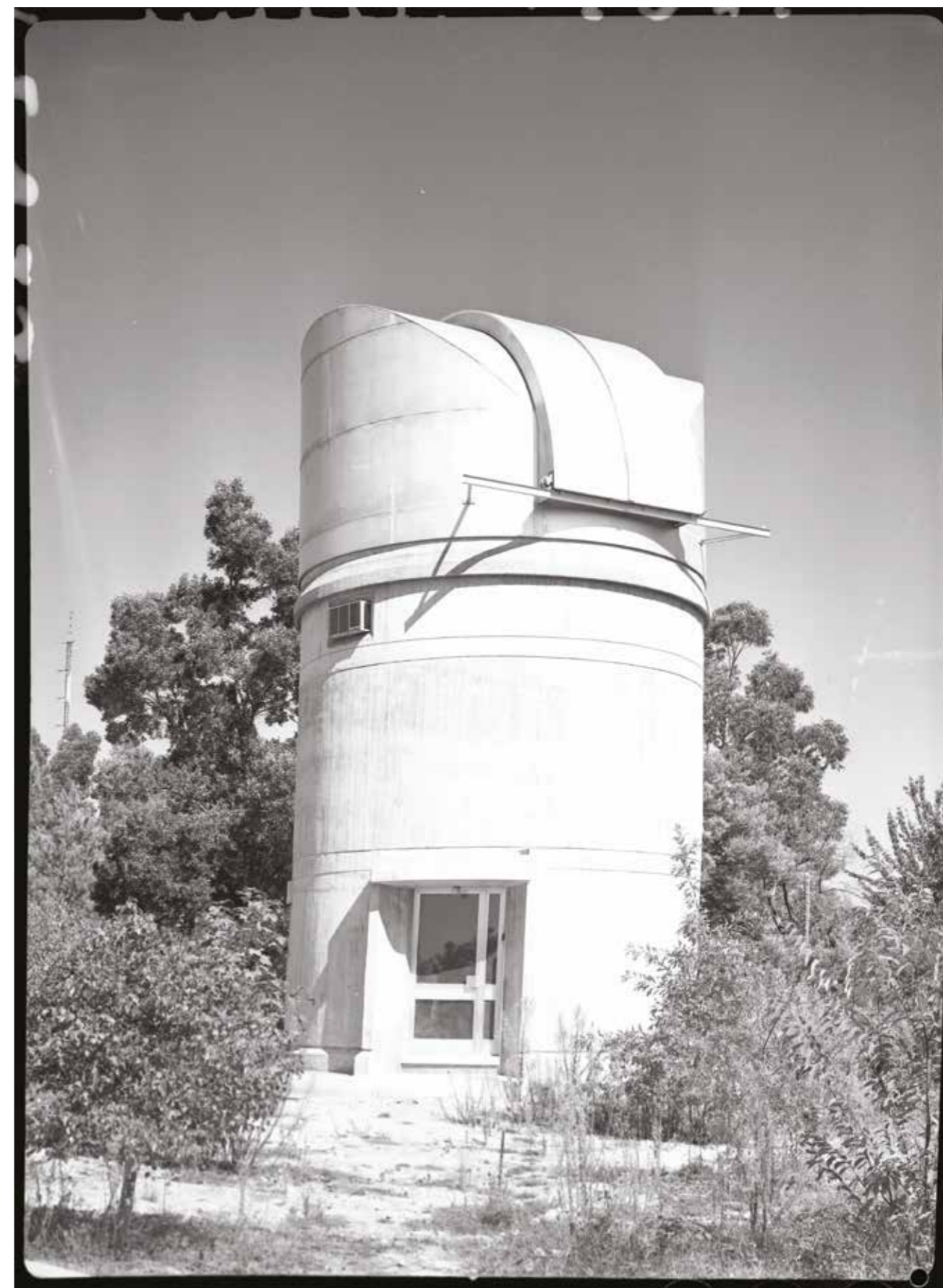
Festa da HICA.  
1958.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-204-011

→

Observatório Astronómico  
da Faculdade de Ciências da  
Universidade do Porto.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-555-008



139 Arquitectura Moderna no arquivo Teófilo Rego



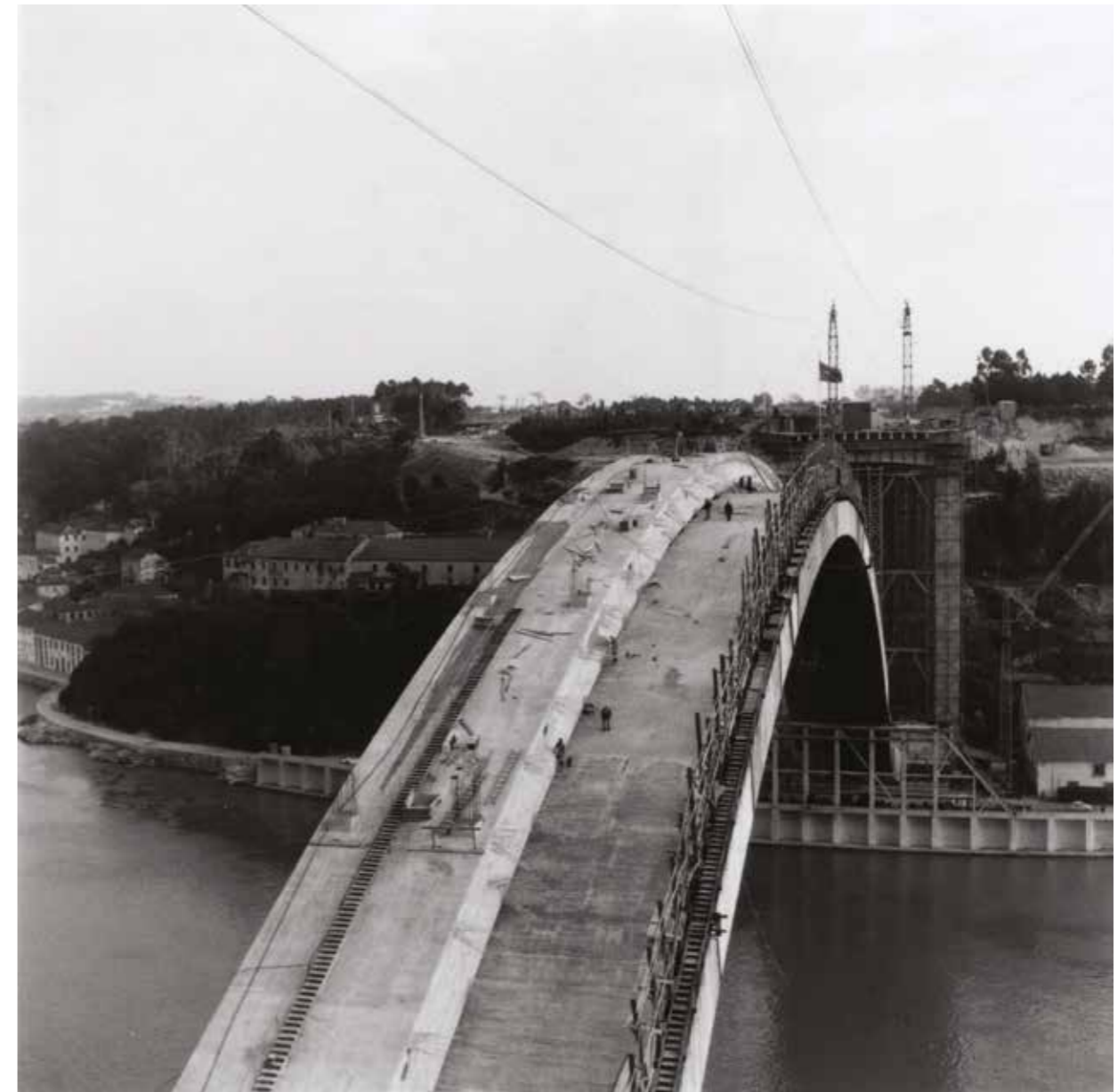
Faculdade de Economia da  
Universidade do Porto em  
construção.  
Arquitecto Viana de Lima.  
c. 1961.  
9 x 12 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

PT-FML-TR-COM-555-047



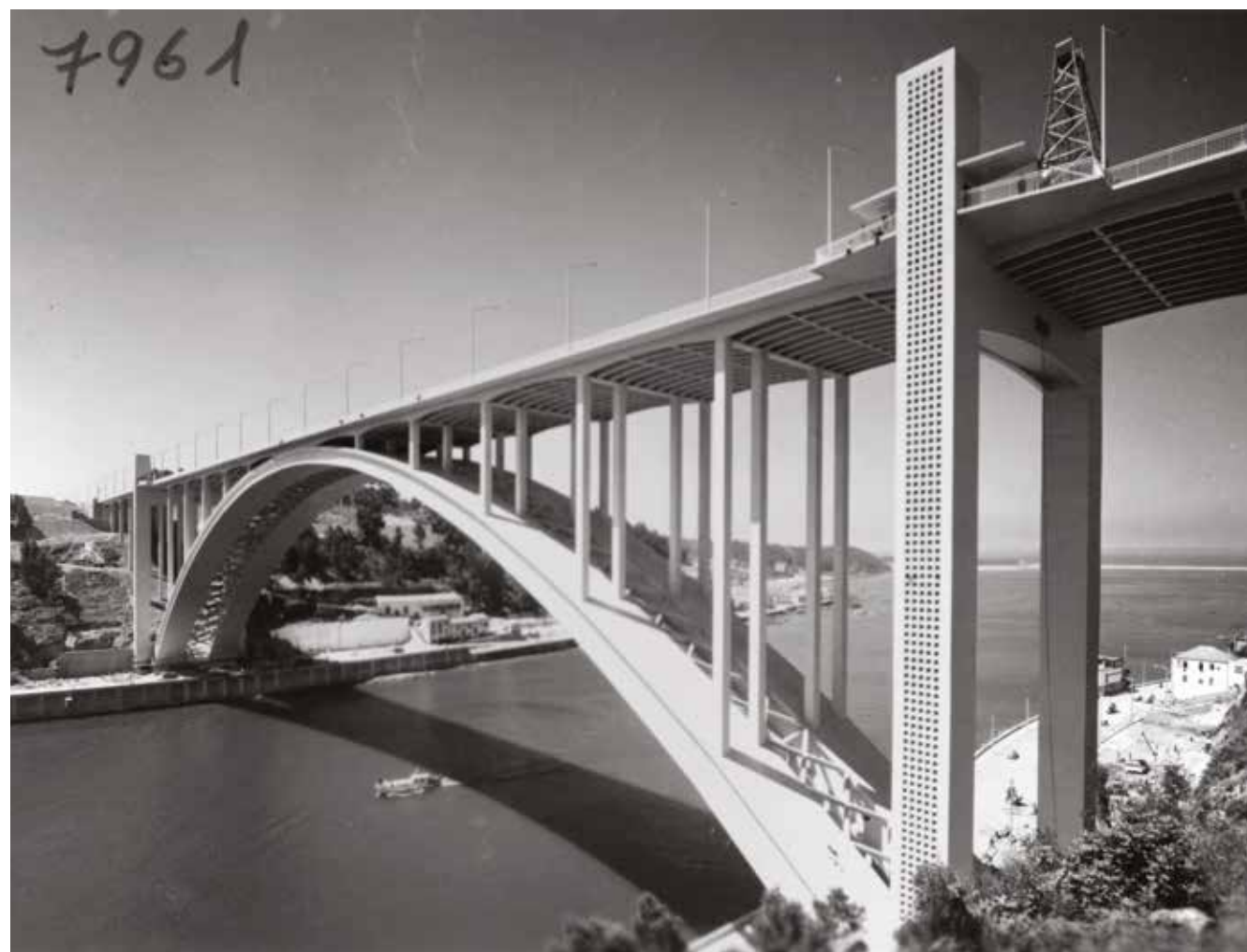
Faculdade de Economia  
da Universidade do Porto.  
Arquitecto Viana de Lima.  
1961.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-555-015



Ponte da Arrábida em  
construção, Porto.  
c. 1962.  
9 x 9 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-045



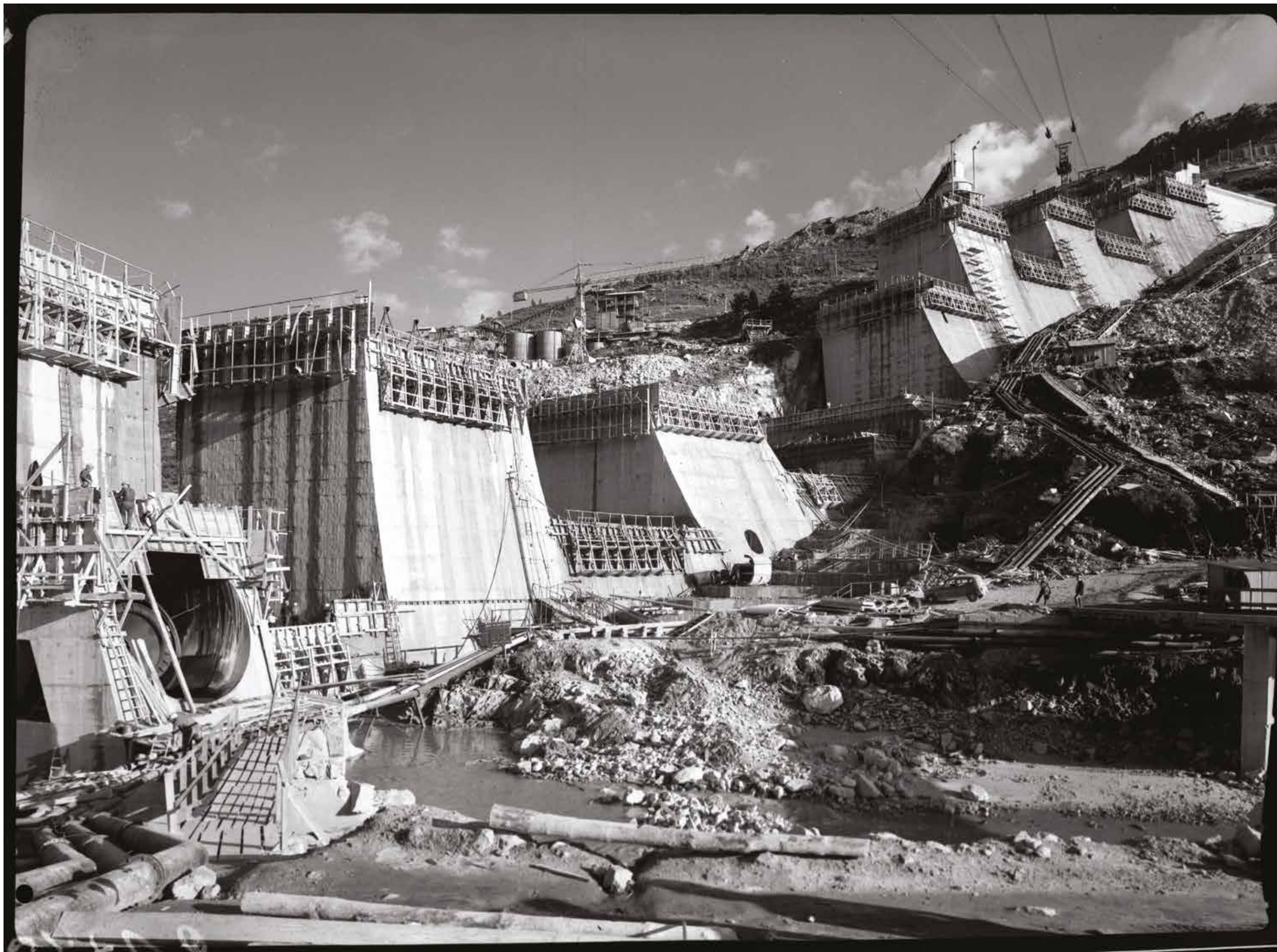
Ponte da Arrábida, Porto.  
1963.  
9 x 12 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-046

→

Barragem de Salomonde. HICA.  
1951.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-020



Barragem do Alto Rabagão.  
HICA.  
1962.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-026



Pavilhão dos Desportos, Porto.  
Cobertura.  
Arquitecto José Carlos Loureiro.  
1952.  
12 x 16 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

PT-FML-TR-COM-318-007



Exposição da HICA no  
Pavilhão dos Desportos, Porto.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-042



**Barragem de Alto Rabagão.**  
HICA.  
1963.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celuloze.

PT-FML-TR-COM-206-085



**Estaleiro de Pisões.** HICA.  
1963.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celuloze.

PT-FML-TR-COM-206-025



Barragem de Alto Rabagão.  
HICA.  
1964.  
8,5x11 cm, fotolito.

PT-FML-TR-COM-206-071



Escola de Pisões. HICA.  
1965.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-205-006



Albergaria de Pisões com  
criança. HICA.  
1966.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-204-018



Pousada de Pisões. HICA.  
1965.  
6x9 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-205-003



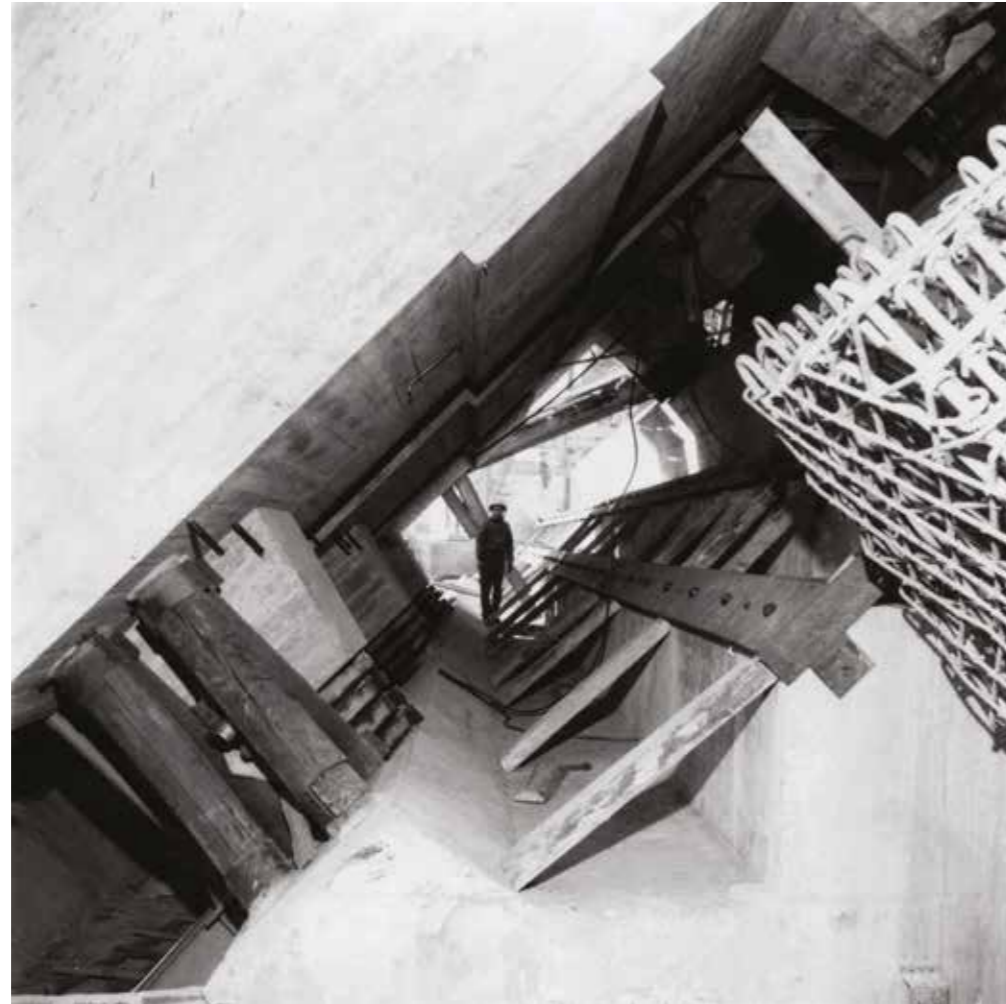
Campo de hóquei em patins.  
Bairro de Pisões. HICA.  
1965.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-205-017



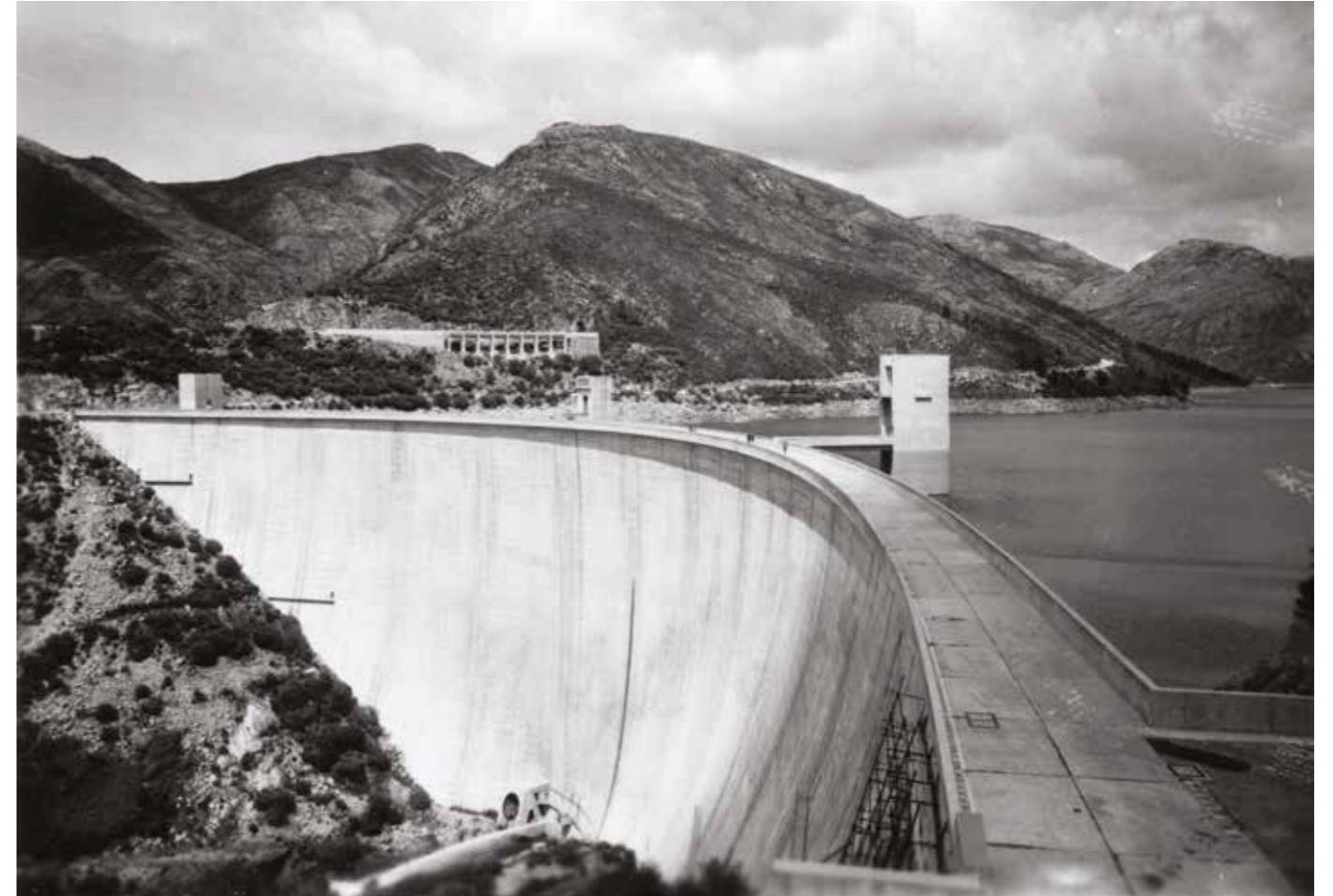
Pousada do Bairro de Pisões.  
HICA.  
1965.  
6x6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-205-005



**Estrutura em construção.**  
s.d.  
9 x 9 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-044



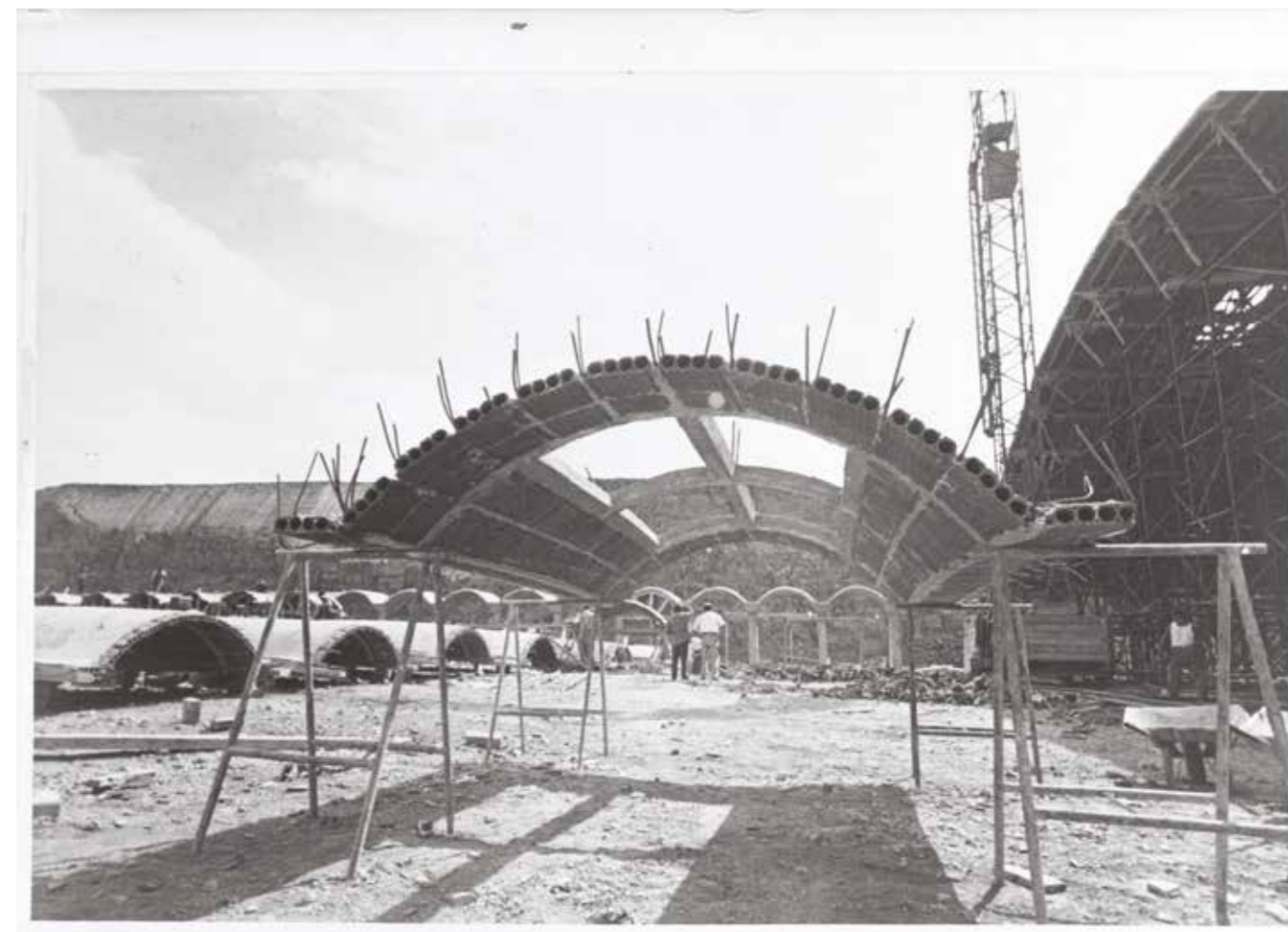
**Barragem de Vilarinho da Furna.**  
HICA.  
1971-1972.  
6 x 7 cm, prova em papel de revelação  
plastificado.

PT-FML-TR-PES-18-014



Estrutura em Construção.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em vidro.

PT-FML-TR-COM-309-018

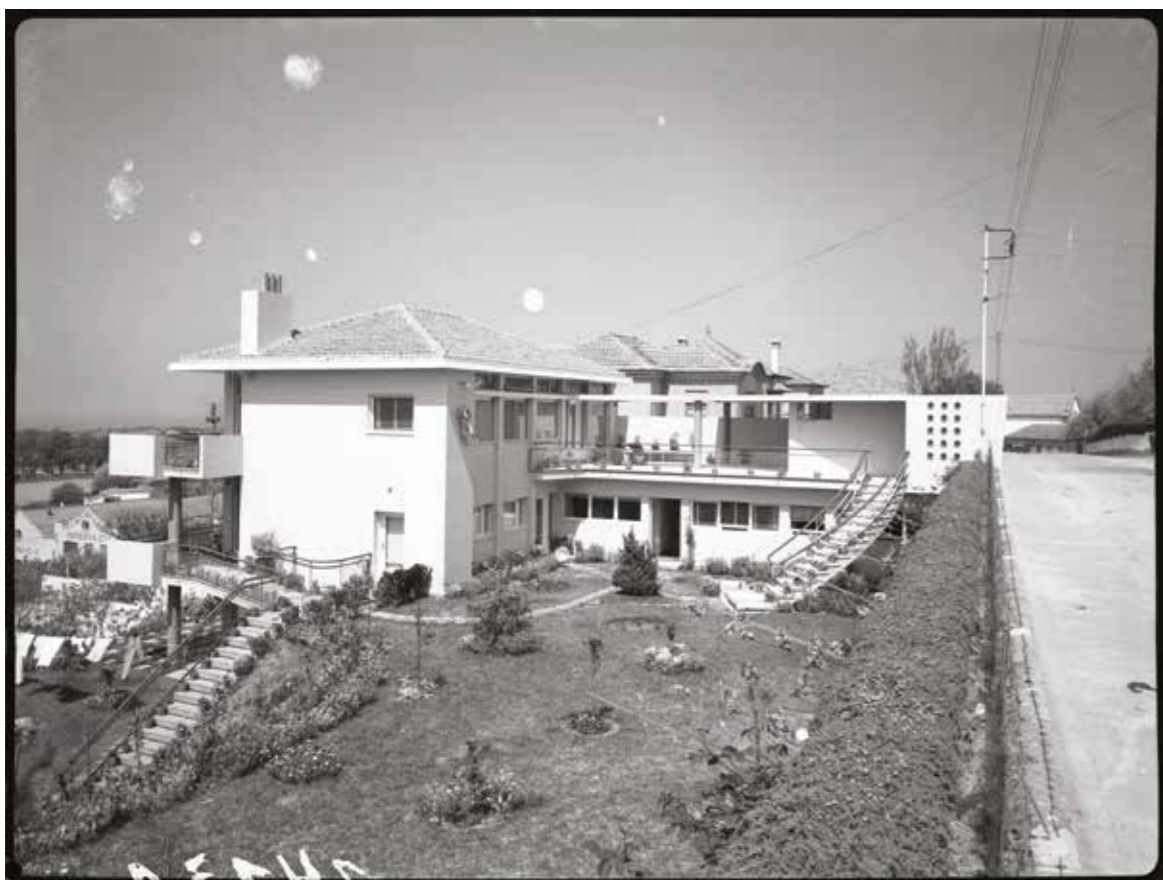


Estrutura em Construção.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em vidro.

PT-FML-TR-COM-309-017



## HABITAÇÃO



← *Pormenor*

**Casa Dr. Ribeiro da Silva, Ofir.**  
Arquitecto Fernando Távora.  
1956-1957.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-539-001

**Habitação, Vila Nova de Gaia.**  
Arquitecto Arménio Losa &  
Arquitecto Cassiano Barbosa.  
c. 1950.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-99-005



**Casa Lino Gaspar,  
Figueira da Foz.**  
Perspectiva do exterior.  
Arquitecto João Andresen.  
1955-1957.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-069



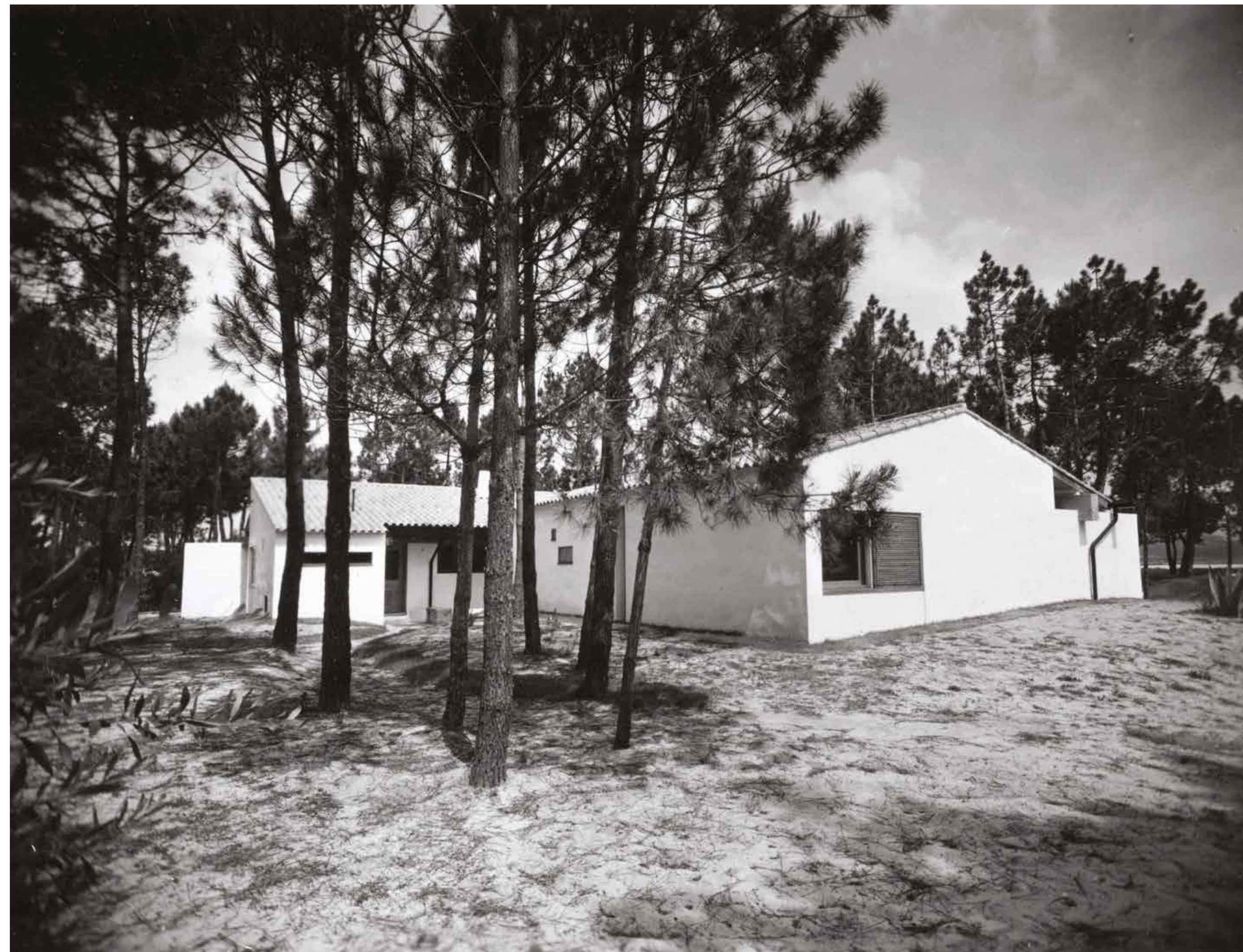
Edifício de gaveto.  
s.d.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-450-004



Edifício de habitação, gaveto  
das Ruas António Enes e  
Rua 9 de Julho.  
9x12cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-365-004



Casa Dr. Ribeiro da Silva, Ofir  
Arquitecto Fernando Távora  
1956-1957.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-539-001



**Casa Lino Gaspar,**  
**Figueira da Foz.**  
Arquitecto João Andresen.  
1955-1957.  
6 x 6 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-067



**Bairro da FCP-HE,**  
**Vila Nova de Gaia.**  
Perspectiva de conjunto.  
Arquitecto João Andresen.  
1957-1960.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-062



Bairro da FCP-HE,  
Vila Nova de Gaia.  
Perspectiva de conjunto.  
Arquitecto João Andresen.  
1957-1960.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-060



Bairro da FCP-HE,  
Vila Nova de Gaia.  
Perspectiva de conjunto.  
Arquitecto João Andresen.  
1957-1960.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-058



Casa Richard Wall, Porto.  
Perspectiva do exterior.  
Arquitecto João Andresen.  
1958-1960.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-108



Edifício de habitação  
unifamiliar, Porto.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-99-003



**Escada da Casa de Espinho.**  
Arquitecto Fernando Lanhas.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-52-001



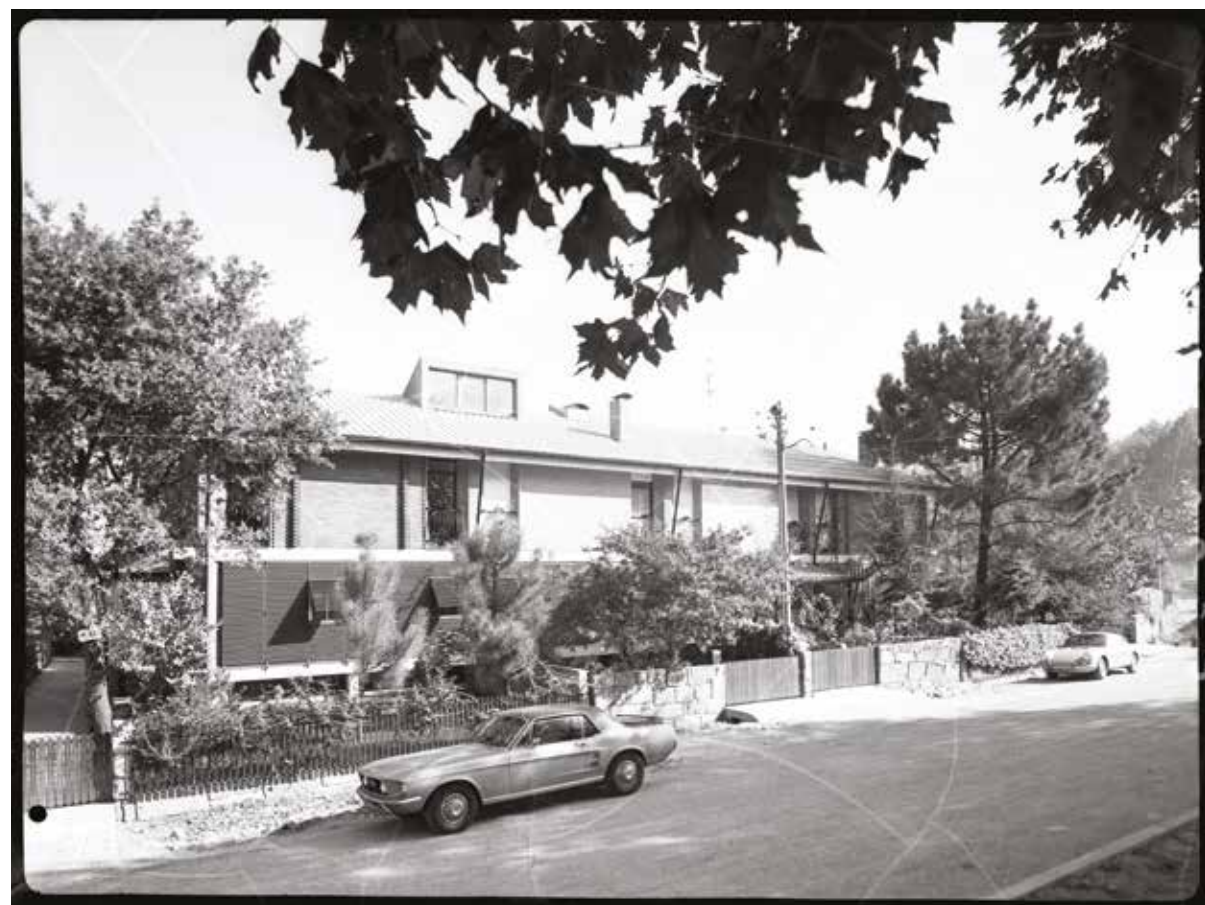
**Prédio de rendimento**  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-54-003



**Parque Residencial da Boavista,  
Porto.**  
Arquitecto Agostinho Ricca  
para a Sociedade de Construções  
William Graham.  
1960-1973.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-64-003



**Habitação.**  
Arquitecto Pádua Ramos.  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-308-007



**Casa Richard Wall, Porto.**  
Perspectiva do exterior.  
Arquitecto João Andresen.  
1958-1960.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-109

“As paisagens do Cávado, criadas por vontade do Estado e impostas pela técnica dos engenheiros, foram o espaço de actuação de um arquitecto sensível à ruralidade do território. Januário Godinho, evidenciando um conhecimento histórico dos fenómenos modernos que existem em constante relação com os do passado, concebeu uma série de povoações e centrais que desenvolveram uma relação dialéctica com a paisagem, que a fotografia foi capaz de registar e revelar.

Nas casas e pousadas, os fotógrafos realçaram o lado mais regional da arquitectura, os telhados em telha cerâmica, os beirais ou a rugosidade das paredes aparelhadas em granito à vista. Já nas centrais e nas barragens, foram as capacidades construtivas do betão e a sua plasticidade que importaram serem mostradas.”

*César Machado Moreira & Miguel Silva Graça*

Moreira, César Machado; Graça, Miguel Silva (2013) “Photography, landscape and modern architecture: Januário Godinho, Teófilo Rego and Álvaro Cardoso de Azevedo - the HICA connection”, in *Comtempphoto '13 Contemporary Photography Conference, Visualisation & Urban History in “Comtemporary Photography”*. Istambul: Dakam Publishing.

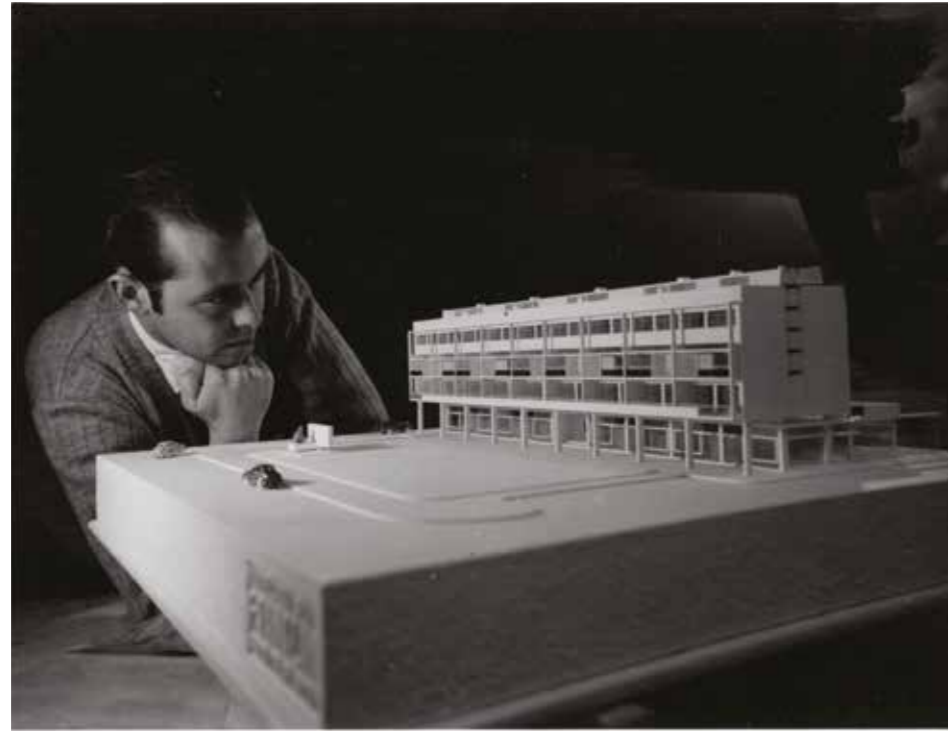


**Bairro de Pisões. HICA.**  
1965.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-205-007



MAQUETAS



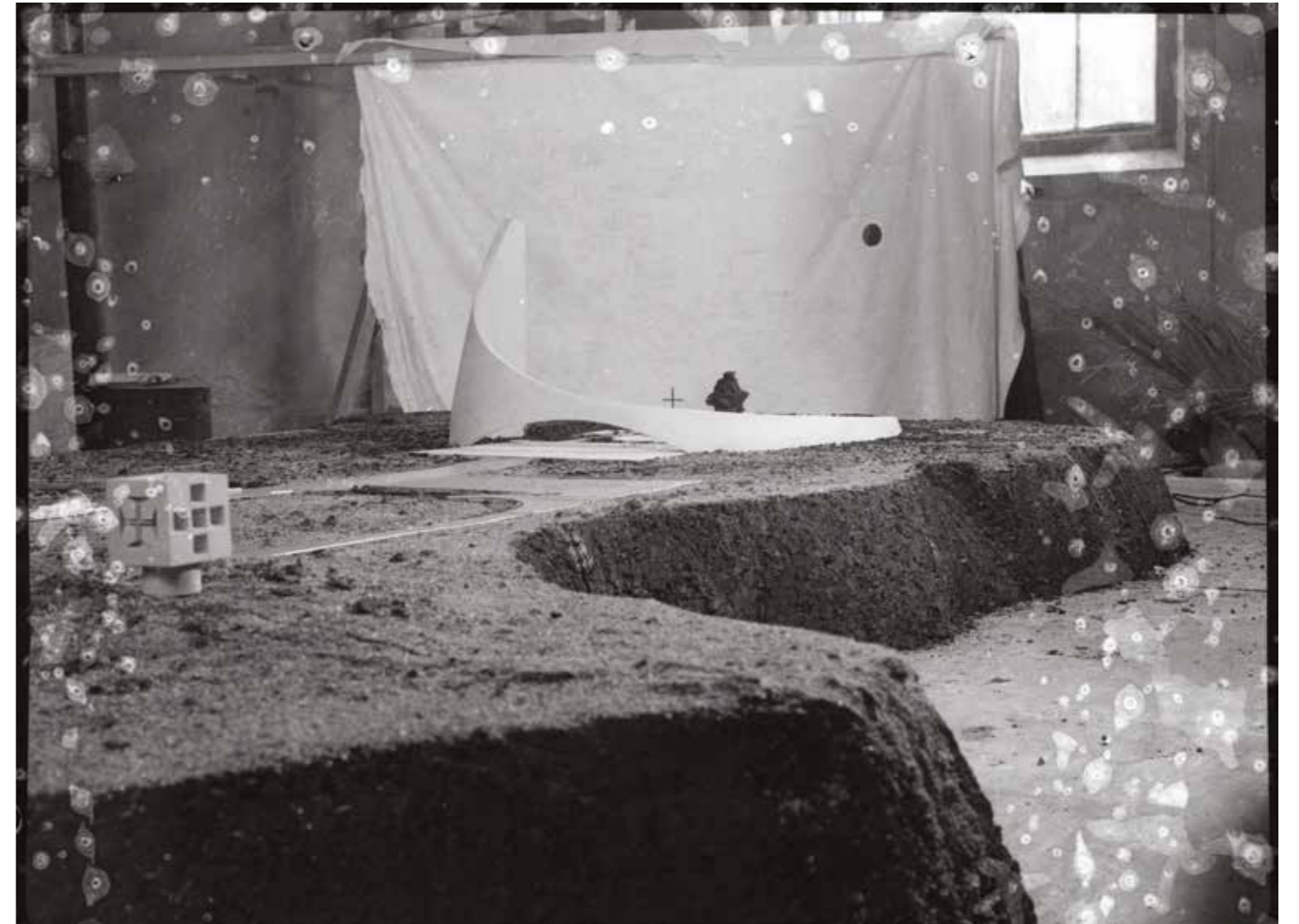
← *Pormenor*

**Pavilhão dos Desportos, Porto.**  
Arquitecto José Carlos Loureiro.  
1952.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-318-010

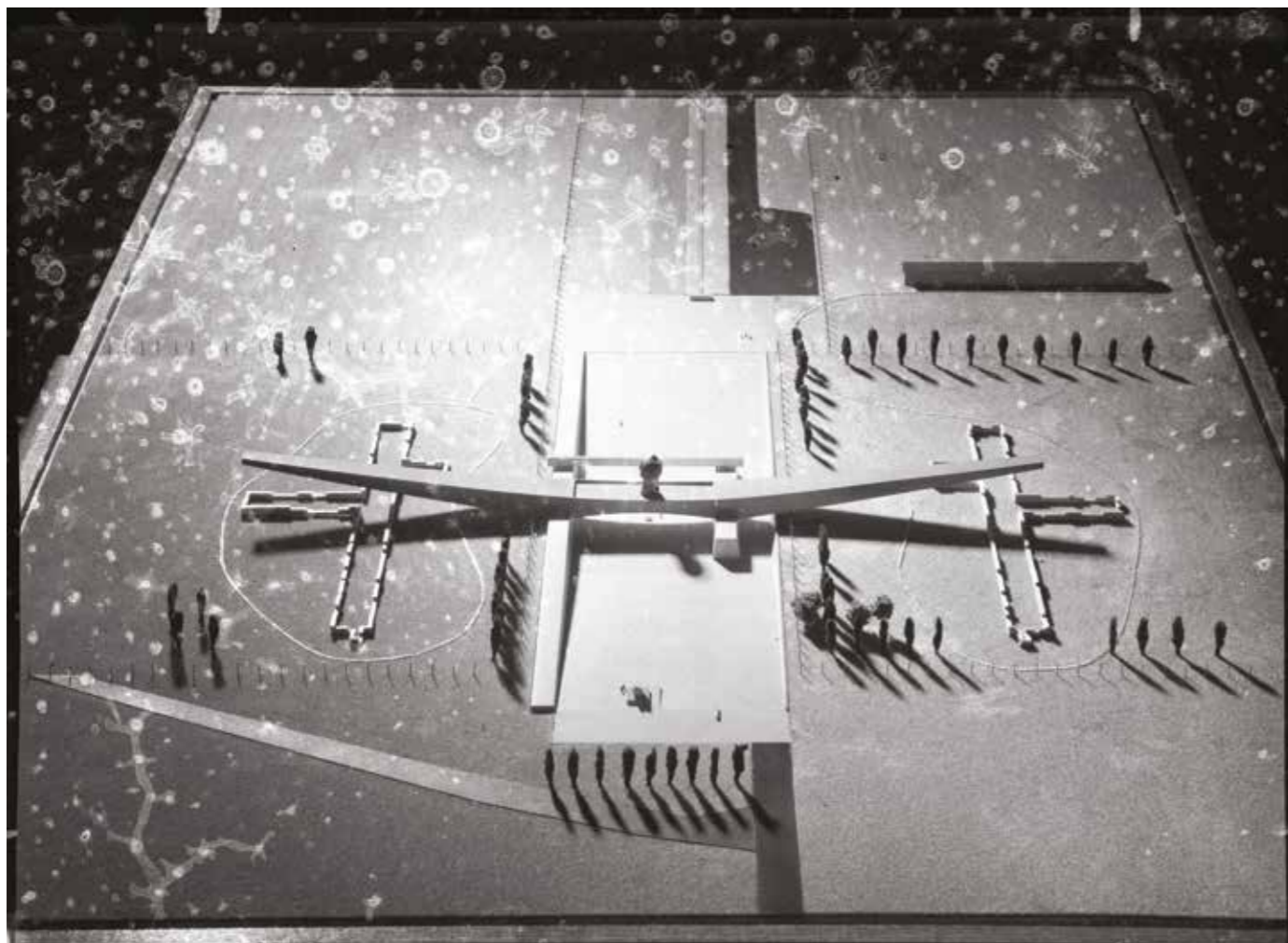
**Arquitecto Pereira da Costa  
com maqueta do bloco da Praça  
D. Afonso V, Porto.**  
1953.  
9 x 12 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

PT-FML-TR-COM-456-006



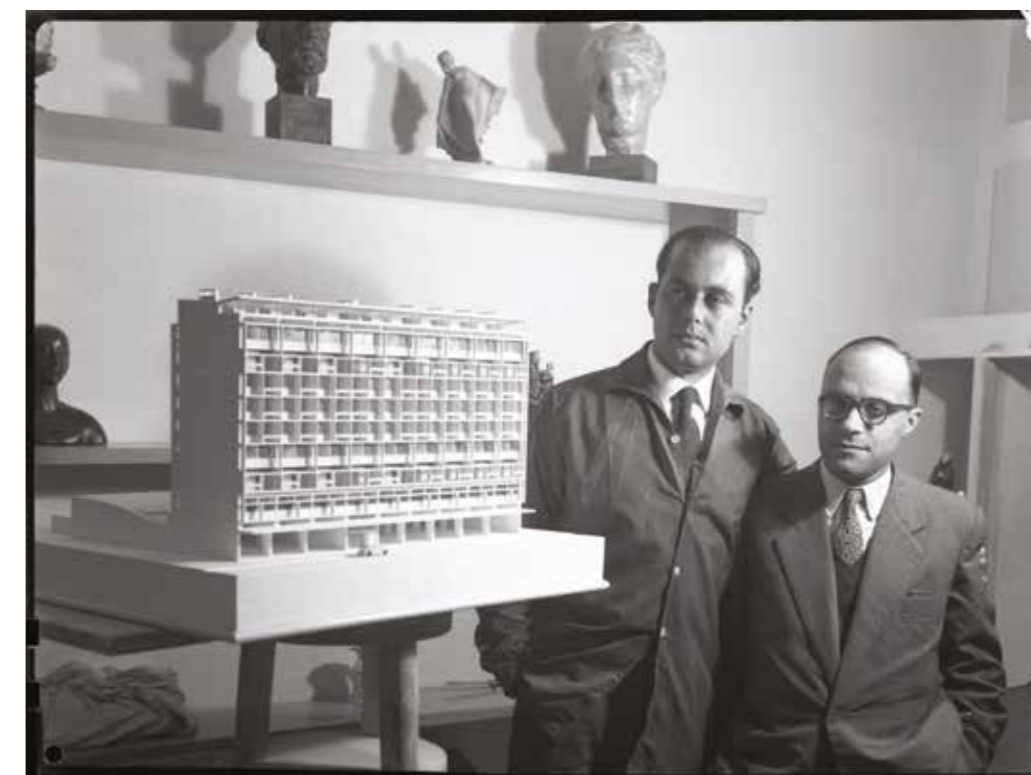
**Monumento ao Infante  
D. Henrique, Sagres.**  
Arquitecto João Andresen.  
1954-1956.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato.

PT-FML-TR-COM-50-021



Projecto do concurso para o monumento em Auschwitz, *Solução 107012*.  
Arquitecto João Andresen.  
1958-1959.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-50-082



Arquitecto Pereira da Costa e colaborador junto a maquete de imóvel de rendimento na Rua Direita, Luanda, pela firma Grilo & Irmão Lda. 1959.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-456-003



Maqueta de habitação  
s.d.  
6x6 cm, prova em papel  
de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-011



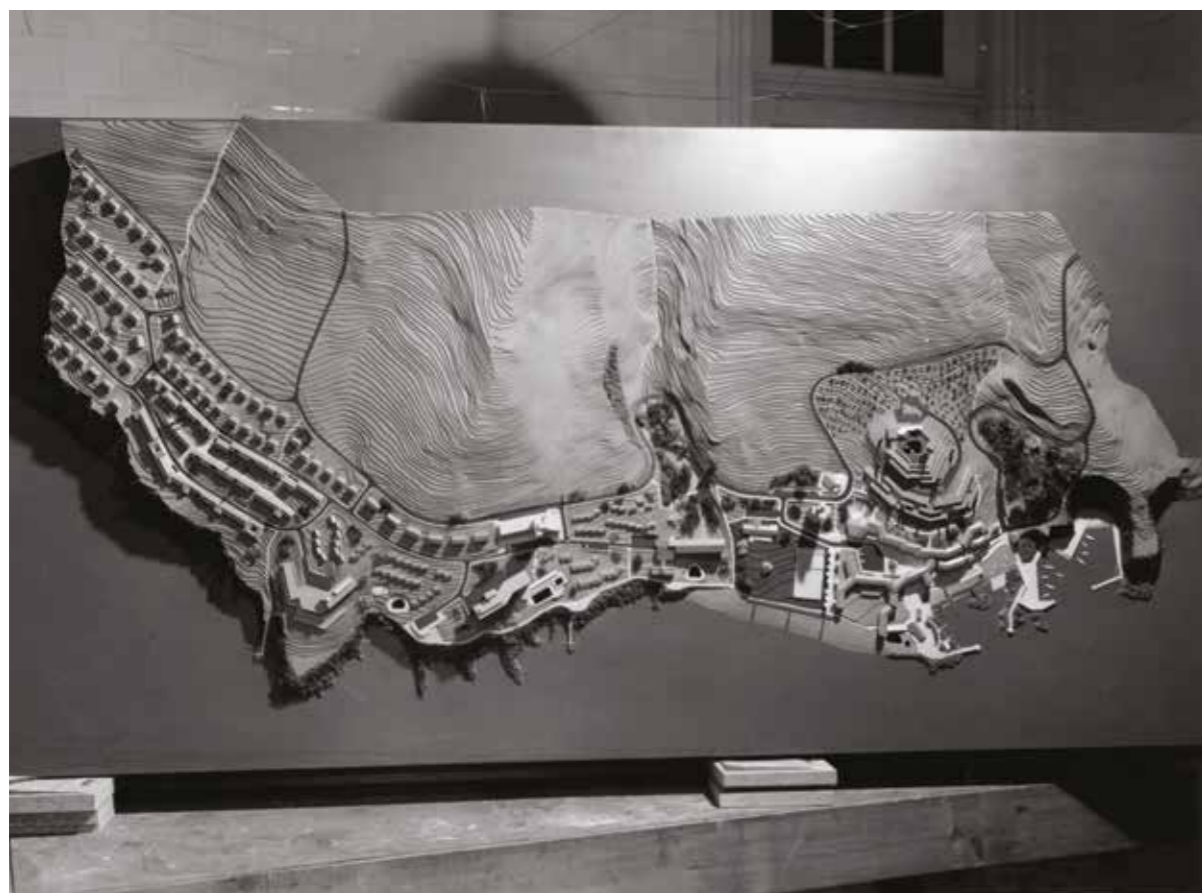
Edifício BESCL,  
São João da Madeira  
Perspectiva da maqueta.  
Arquitecto João Andresen.  
1959-1962.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato.

PT-FML-TR-COM-50-055



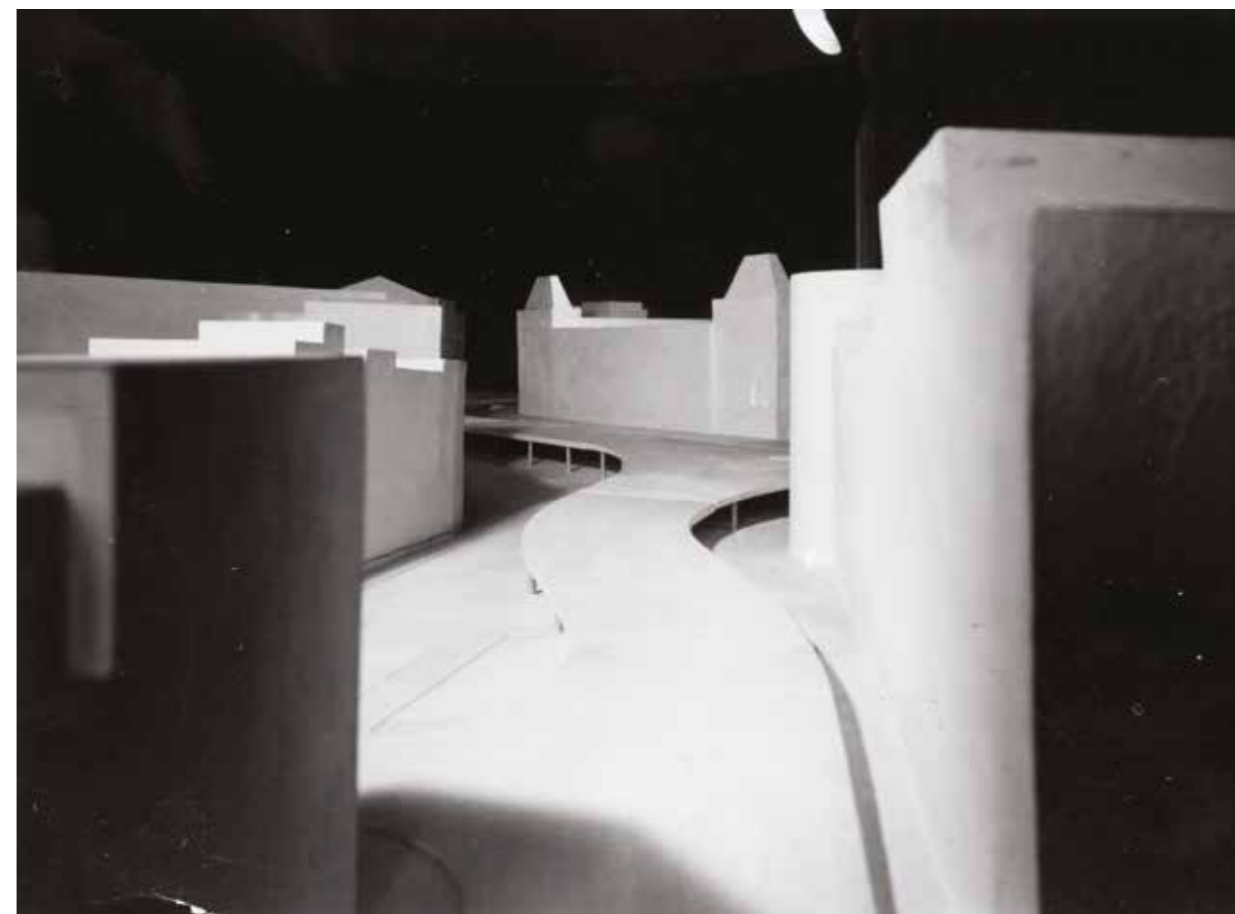
Um Teatro Ambulante.  
Maqueta para o Concurso da UIA.  
Arquitecto Hermínio Beato de  
Oliveira.  
1961.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose

PT-FML-TR-COM-70-016



**Urbanização do Centro de Turismo dos Reis Magos, Ilha da Madeira.**  
Arquitecto João Andresen.  
1964.  
9x 12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-COM-50-003



**Pormenor de maqueta**  
s.d.  
9x 12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

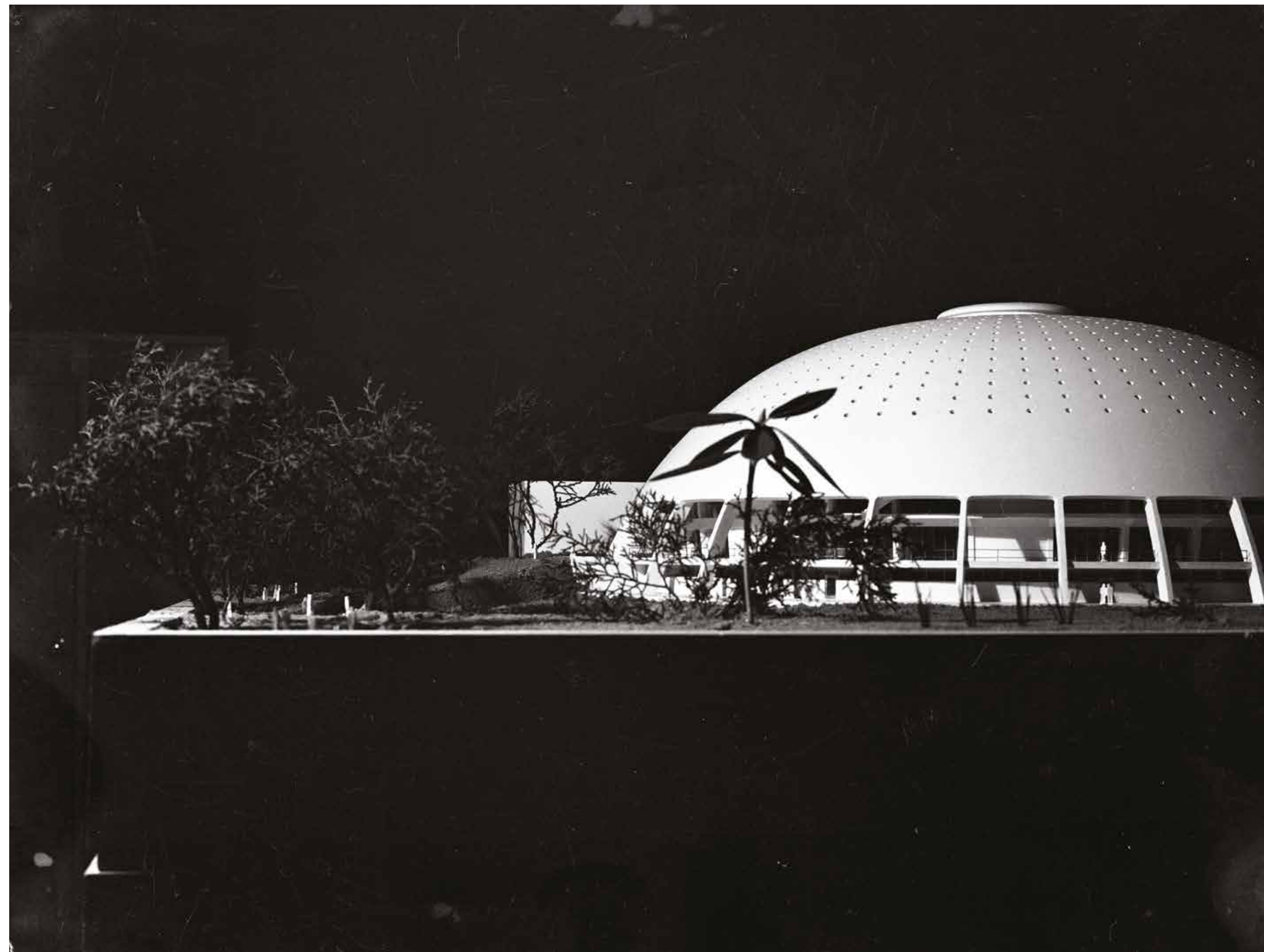
PT-FML-TR-COM-98-035

“Nalgumas maquetas são criados efeitos nocturnos, provavelmente por pedido do arquitecto, que acentuam ainda mais o carácter cenográfico patente nestas imagens, como é caso das fotografias do Pavilhão de Desportos do arquitecto José Carlos Loureiro.

Num segundo momento, já no seu estúdio, Teófilo Rego retocava os negativos, usando uma máscara para ocultar todos os elementos considerados desnecessários à imagem que se pretendia produzir”.

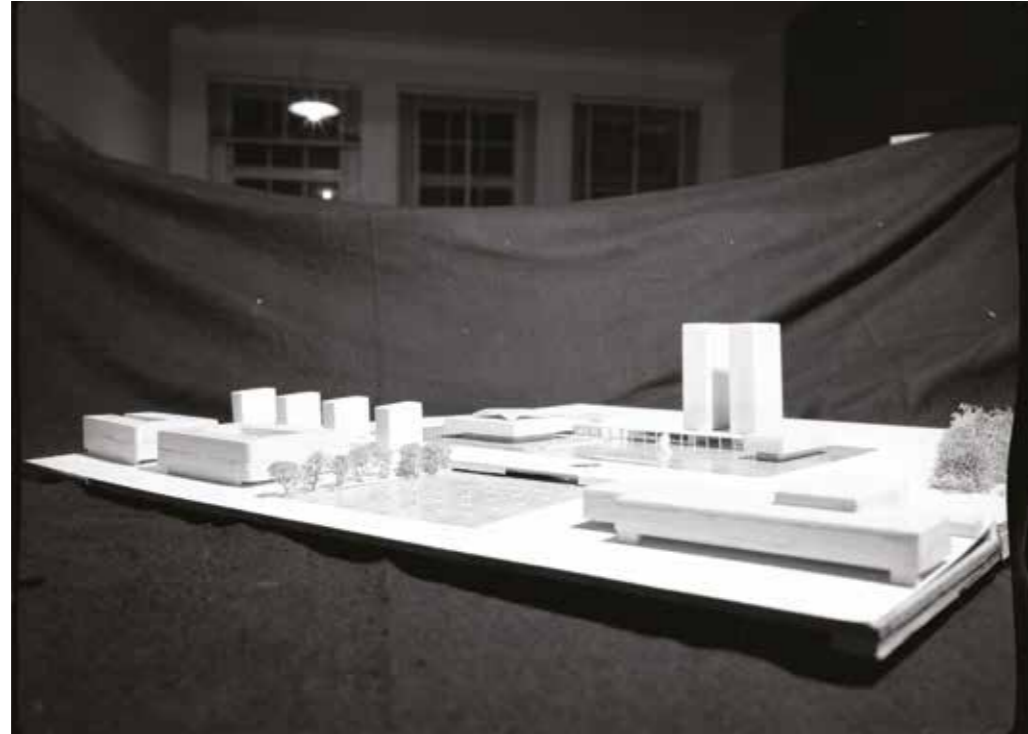
*Maria Helena Maia, Alexandra Trevisan  
e Miguel Moreira Pinto*

*Maia, M. & Trevisan, A. & Pinto, M. (2014) On modern architecture, photography and city readings: Teófilo Rego and the “School of Porto”, 4th Annual International Conference on Architecture, org. Athens Institute for Education and Research, Athens, Greece.*



**Pavilhão dos Desportos, Porto.**  
Arquitecto José Carlos Loureiro.  
1952.

9x12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.



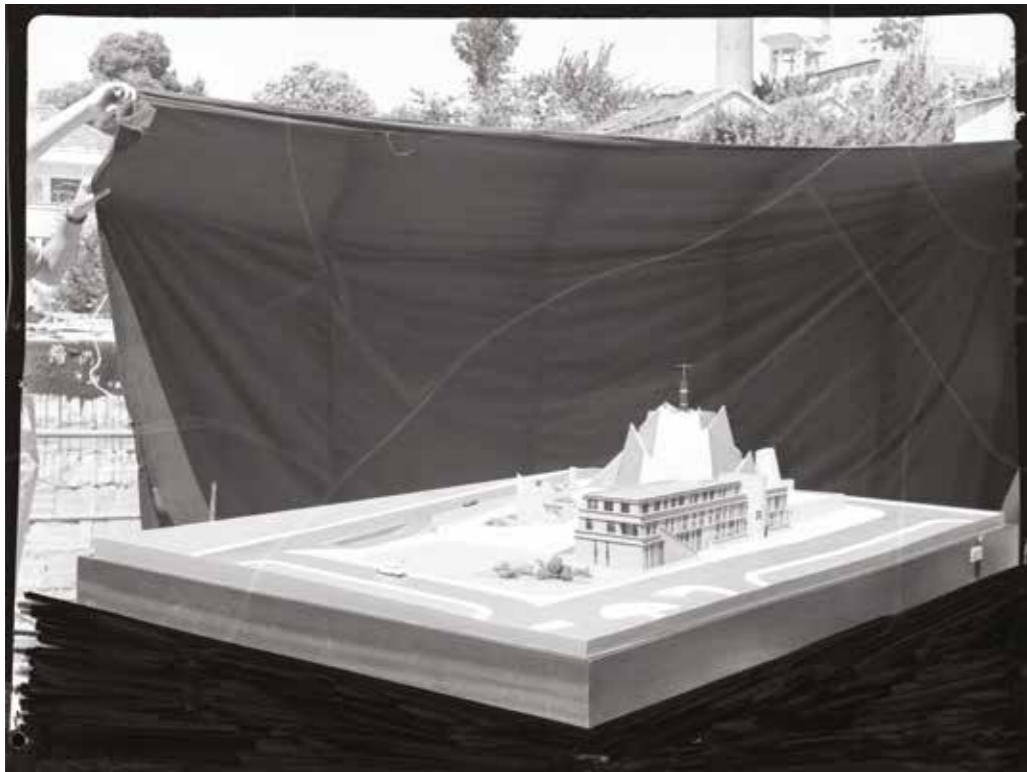
**Maqueta do Palácio da Justiça,  
Lisboa.**  
Arquitecto Januário Godinho &  
Arquitecto João Andresen.  
1958-1966.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-182-012

“Nestas fotografias existe todo um trabalho de encenação e ênfase do objecto tridimensional, aproximando-o o mais possível do que poderia vir a ser o edifício construído. Para isso as sessões fotográficas decorriam muitas vezes no atelier dos arquitectos, sendo possível detectar a presença destes nos negativos.”

*Maria Helena Maia, Alexandra Trevisan  
e Miguel Moreira Pinto*

*Maia, M. & Trevisan, A. & Pinto, M. (2014) On modern architecture, photography and city readings: Teófilo Rego and the “School of Porto”, 4th Annual International Conference on Architecture, org. Athens Institute for Education and Research, Athens, Greece.*



**Maqueta do projecto para a Igreja de Nevogilde, Porto.**  
Arquitecto Luíz Cunha.  
1967-1972.  
9 x 12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

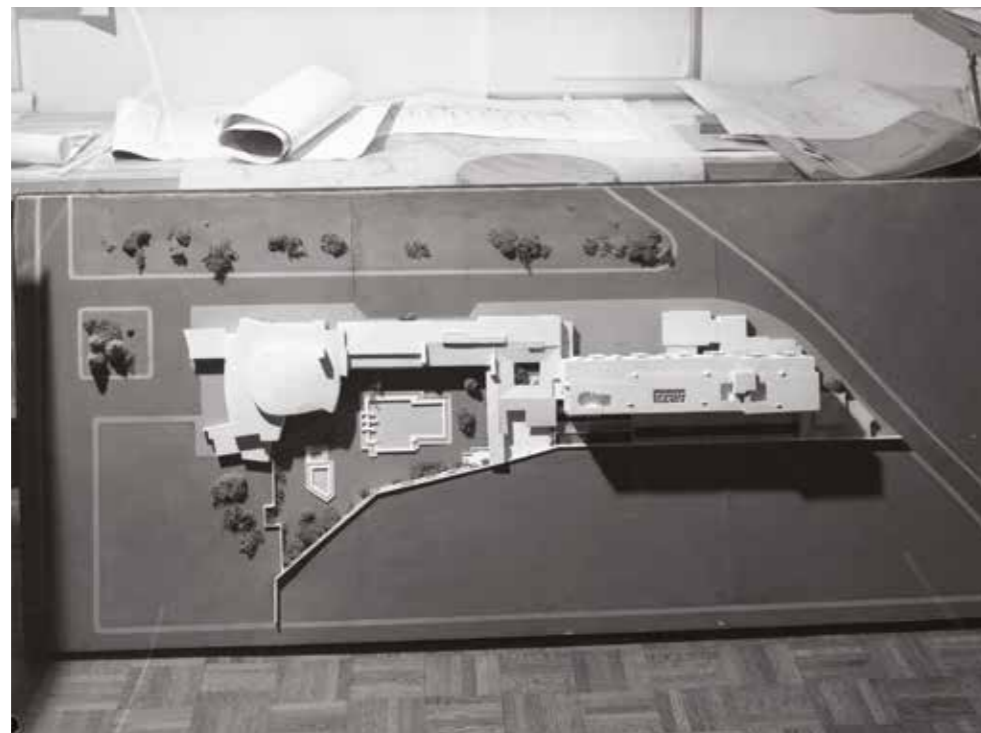
PT-FML-TR-COM-556-006

“A encenação constava, num primeiro momento, na utilização de panos pretos que isolavam a maquete que era fotografada do resto do ambiente que a cercava. A iluminação era cuidadosamente direccionada contribuindo para a valorização da obra.

É neste registo que, nalguns casos, se vê o arquitecto a segurar nos panos e, ainda noutros casos, o arquitecto é fotografado em pose junto da seu trabalho.”

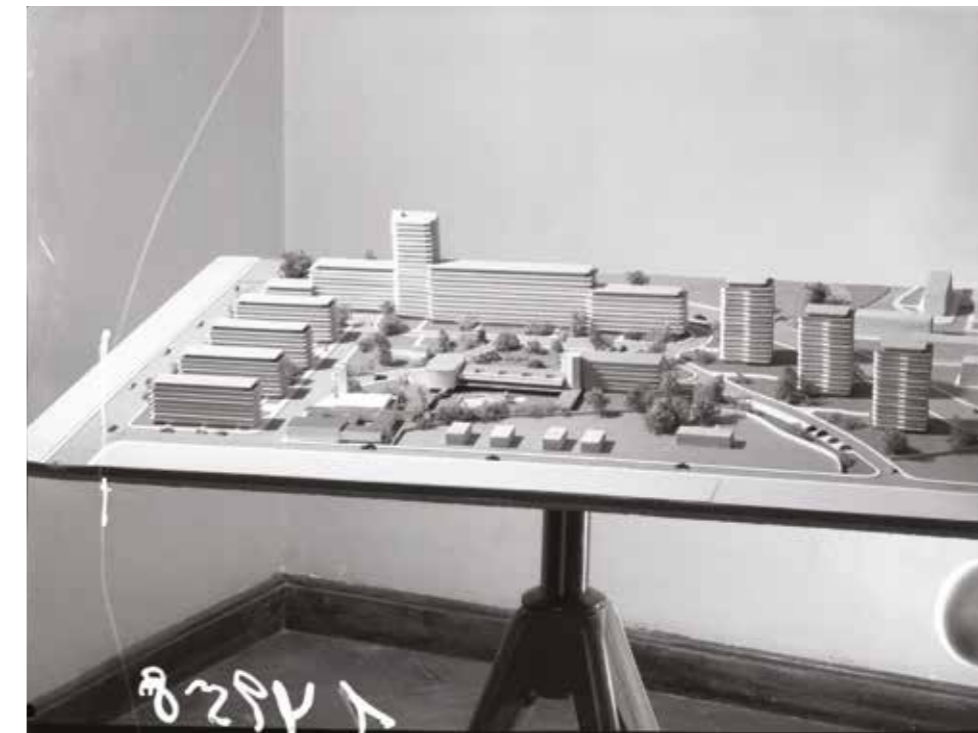
*Maria Helena Maia, Alexandra Trevisan e Miguel Moreira Pinto*

*Maia, M. & Trevisan, A. & Pinto, M. (2014) On modern architecture, photography and city readings: Teófilo Rego and the “School of Porto”, 4th Annual International Conference on Architecture, org. Athens Institute for Education and Research, Athens, Greece.*



**Maqueta de fase intermédia do Clube Residencial da Boavista, Porto.**  
Arquitecto Agostinho Ricca para a Sociedade de Construções William Graham. 1960-1973.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-381-121



**Maqueta de estudo do Parque Residencial da Boavista, Porto.**  
Arquitecto Agostinho Ricca para a Sociedade de Construções William Graham.  
1960-1973.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-381-093



Maqueta de habitação  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-462-003



Maqueta de um conjunto  
residencial, Porto  
s.d.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-98-007



Maqueta da Igreja Paroquial da  
Cedofeita, Porto.  
Arquitecto Alves de Sousa.  
c. 1979.  
10,5 x 14,5 cm; postal.

PT-FML-TR-COM-471-003



Maqueta da Igreja Paroquial da  
Cedofeita, Porto.  
Arquitecto Alves de Sousa.  
c. 1979.  
10,5 x 14,5 cm; postal.

PT-FML-TR-COM-471-004

# NOCTURNOS





← *Pormenor*

**Estação de serviços Sacor.**  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-023

**Edifício Belarte em construção.**  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-68-002



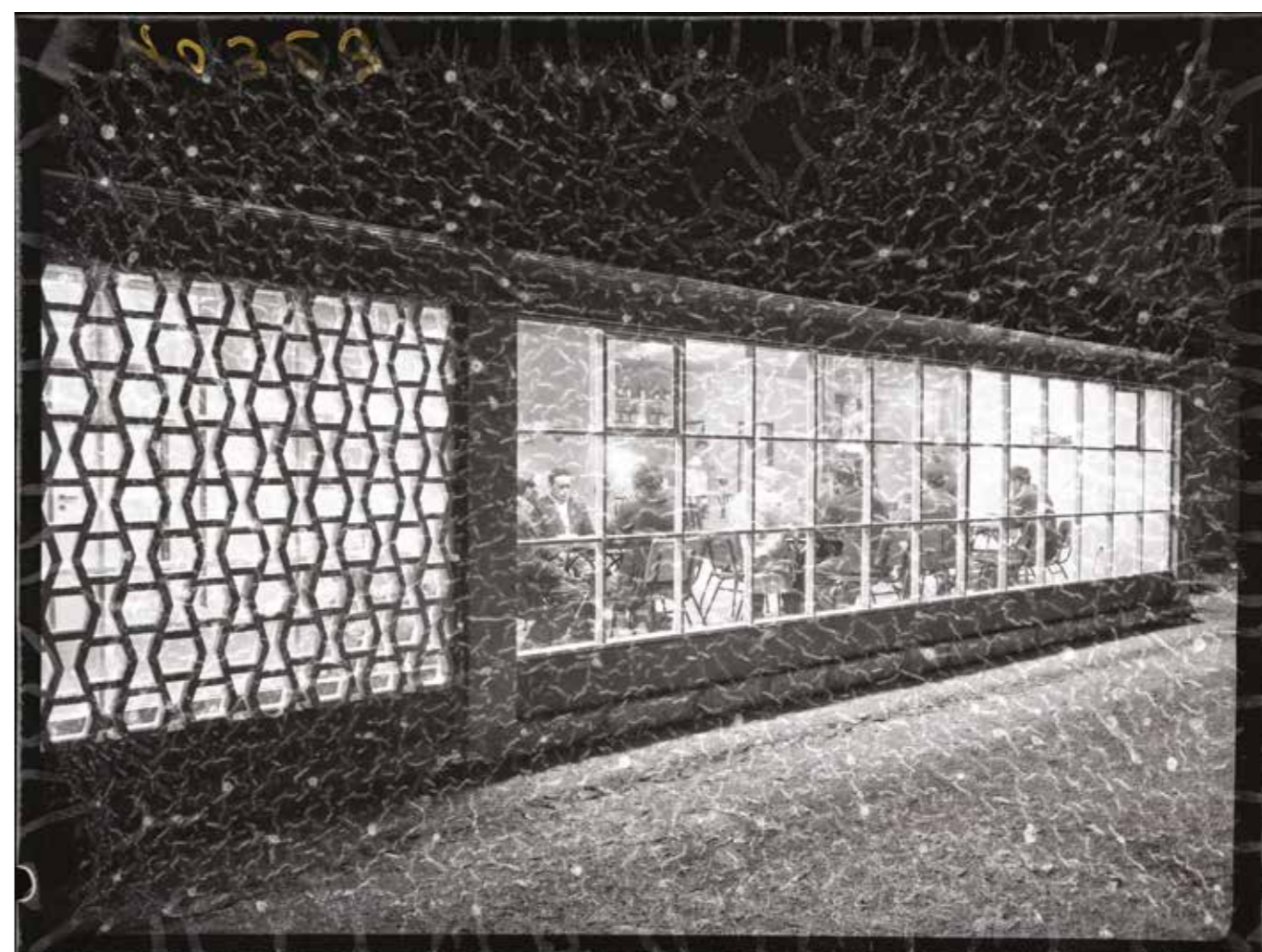
**Edifício da empresa de  
Publicidade Belarte**  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-COM-68-001



Palácio de Cristal do Porto.  
a. 1951.  
9 x 12 cm, prova em papel de  
revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-036



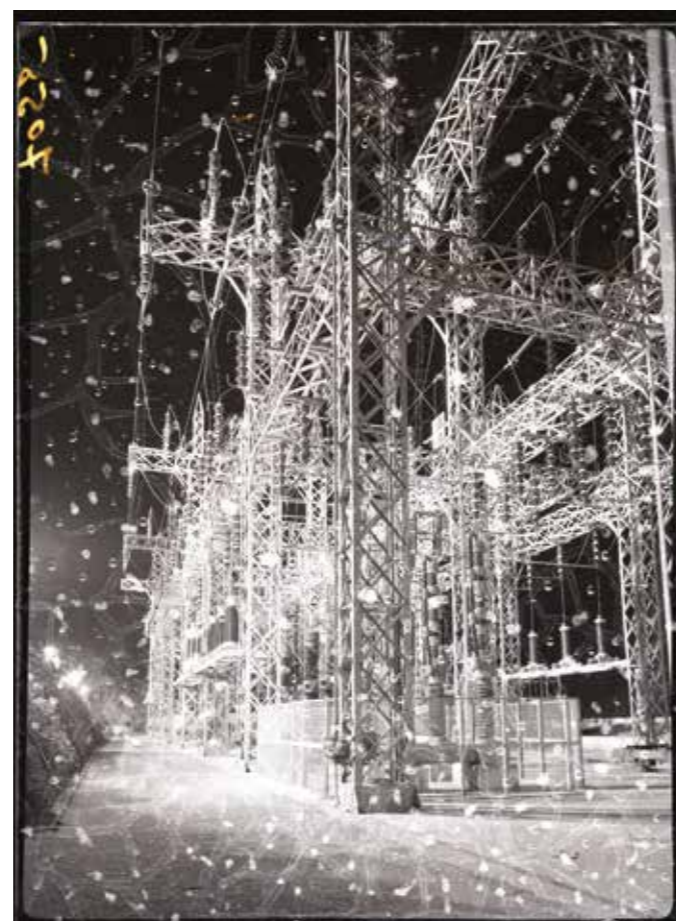
Fachada  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-091



Venda Nova. HICA.  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-015



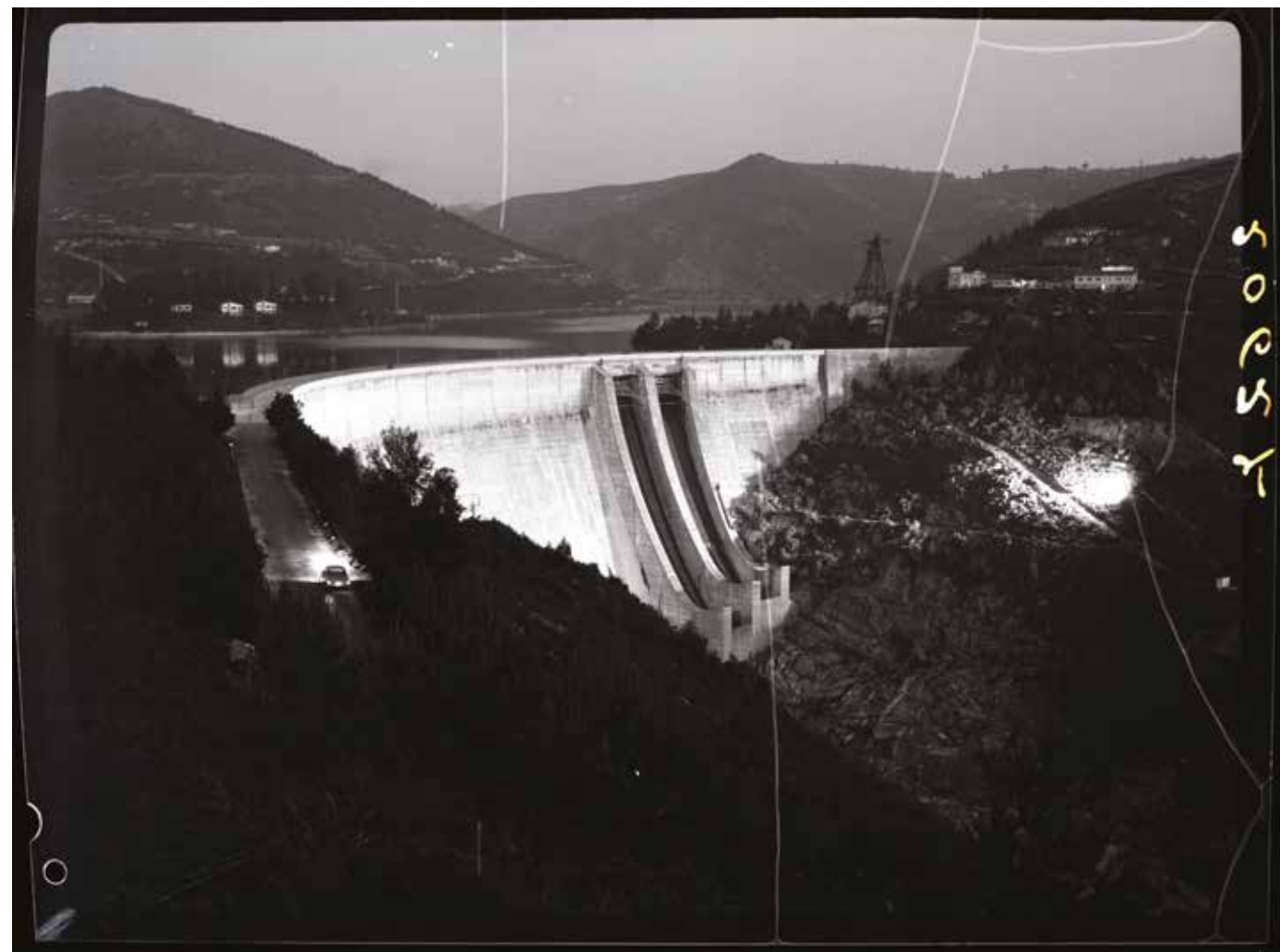
Venda Nova. HICA.  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-012



Estação de serviços Sacor.  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-022



Barragem da Venda Nova. HICA.  
1950.  
9x2 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-206-053



Estação de serviços Sacor.  
1947-1970.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-023



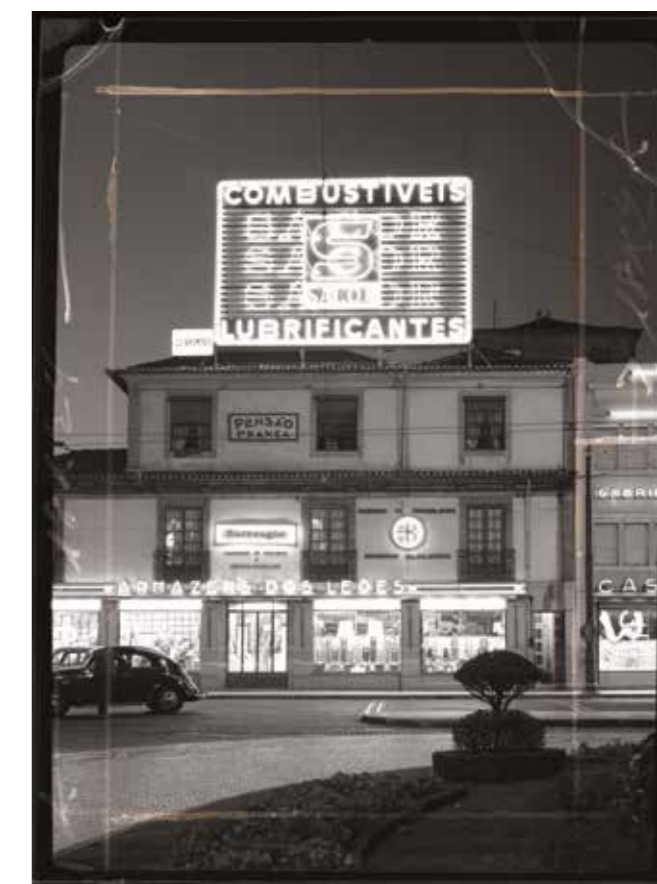
Praça de D. João I e ruas  
Rodrigues Sampaio e Sá da  
Bandeira, Porto.  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-020



Palácio Atlântico, Praça de  
D. João I, Porto.  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-011



Edifício Armazéns dos Leões  
com reclame luminoso da  
Neolux, Porto.  
1947-1970.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina e  
prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-016



Teatro Rivoli, Praça de D. João I,  
Porto.  
ARS Arquitectos.  
1947-1970.  
9x12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-015



Reclames luminosos na Praça da  
Liberdade, Porto.  
1947-1970.  
9x12 cm, negativo de gelatina e prata  
em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-017



Edifício de “A Confidente” visto a partir da Praça de D. João I, Porto.  
1940-1970.  
9 x 12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-1-025



Avenida dos Aliados e Câmara Municipal do Porto, Porto.  
1940-1970.  
9 x 12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-002



Praça da Liberdade e Avenida dos Aliados, Porto.  
1940-1970.  
9x12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-006



Praça de D. João I e Palácio Atlântico, Porto.  
1940-1970.  
9x12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-077



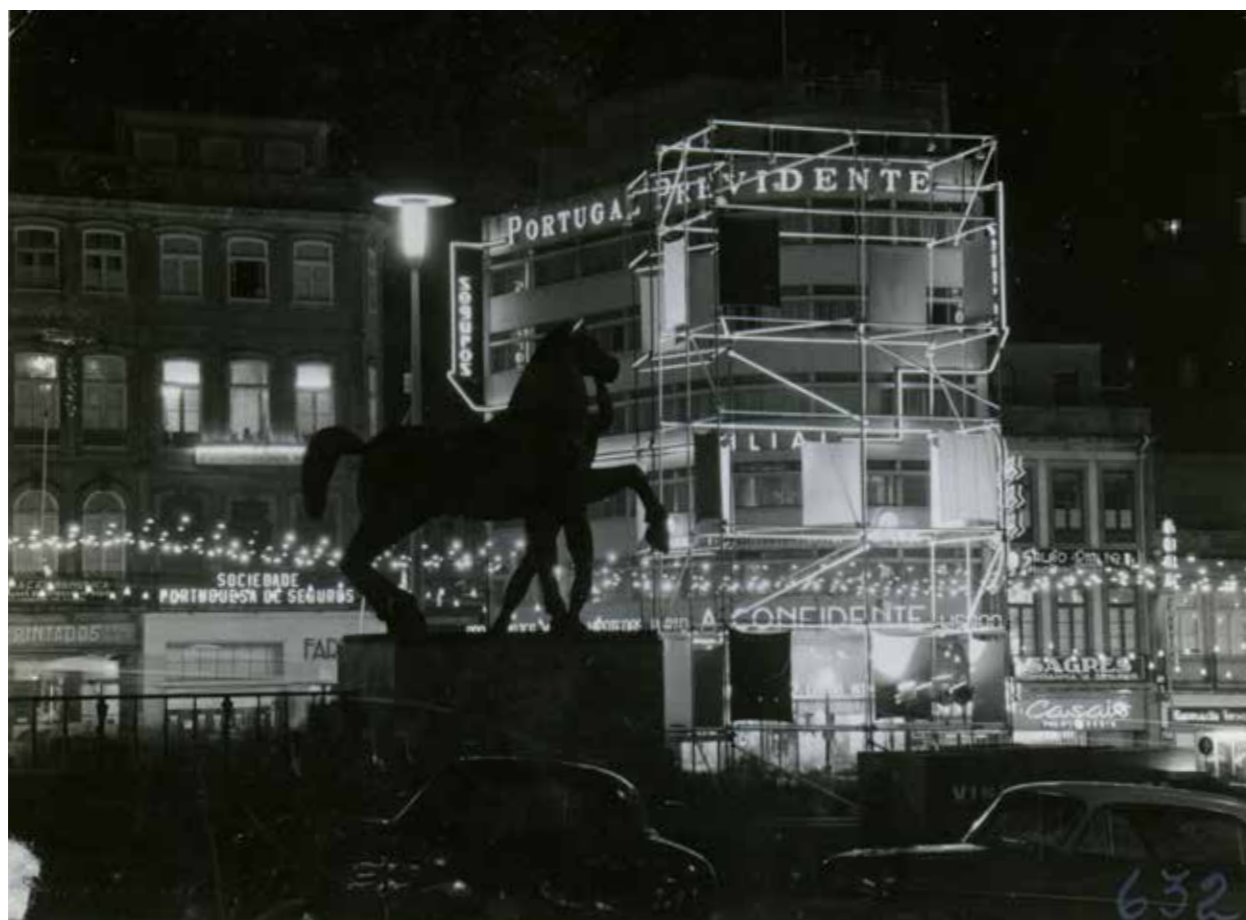
Praça de D. João I e Palácio Atlântico, Porto.  
1940-1970.  
9x12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-037



Coliseu do Porto,  
Rua de Passos Manuel, Porto.  
1947-1970.  
13x18 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-306-026



Edifício da Portugal Previdente visto a partir da Praça de D. João I, Porto. 1940-1970. 9x12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-078



Praça D. João I e Rua da Sá da Bandeira, Porto. 1940-1970. 9x12 cm, prova em papel de revelação plastificado.

PT-FML-TR-PES-16-079



**Pavilhão dos Desportos.**  
Maqueta.  
Arquitecto José Carlos Loureiro  
c. 1952.  
9 x 12 cm, negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-TR-COM-318-015



**Projecto de Hermínio Beato  
de Oliveira para a UIA - A  
*Travelling Theatre*.**  
Maqueta.  
Arquitecto Herminio Beato de  
Oliveira.  
1961.  
9 x 12 cm; negativo de gelatina  
e prata em acetato de celulose.

PT-FML-COM-70-019

DIORAMAS



## DIORAMA DE FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA

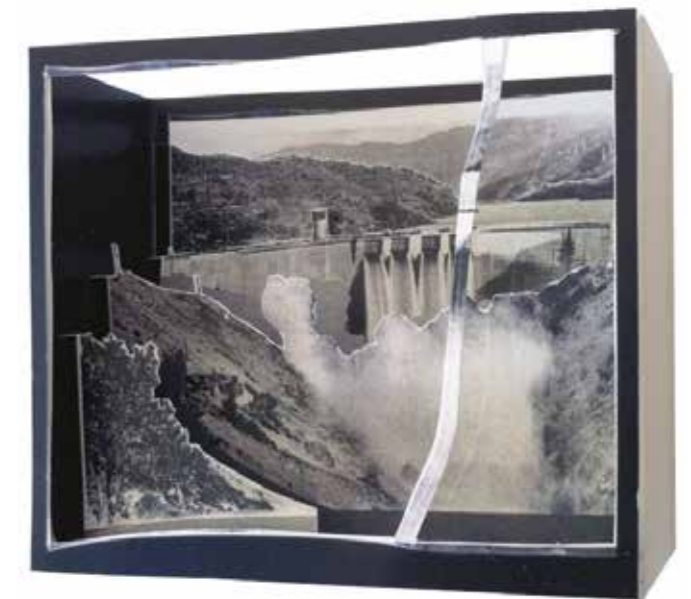
Teófilo Rego - HICA Nº1

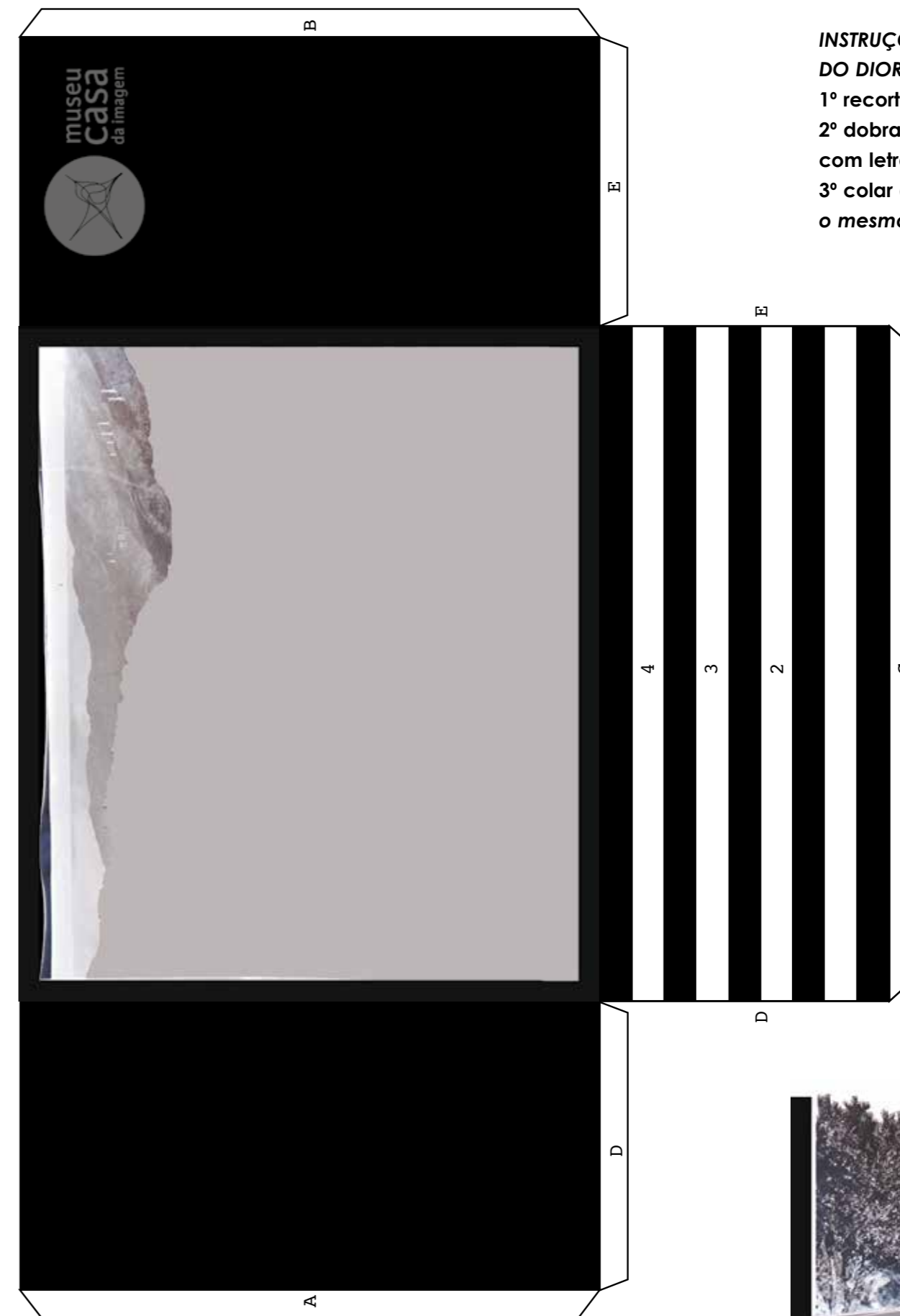
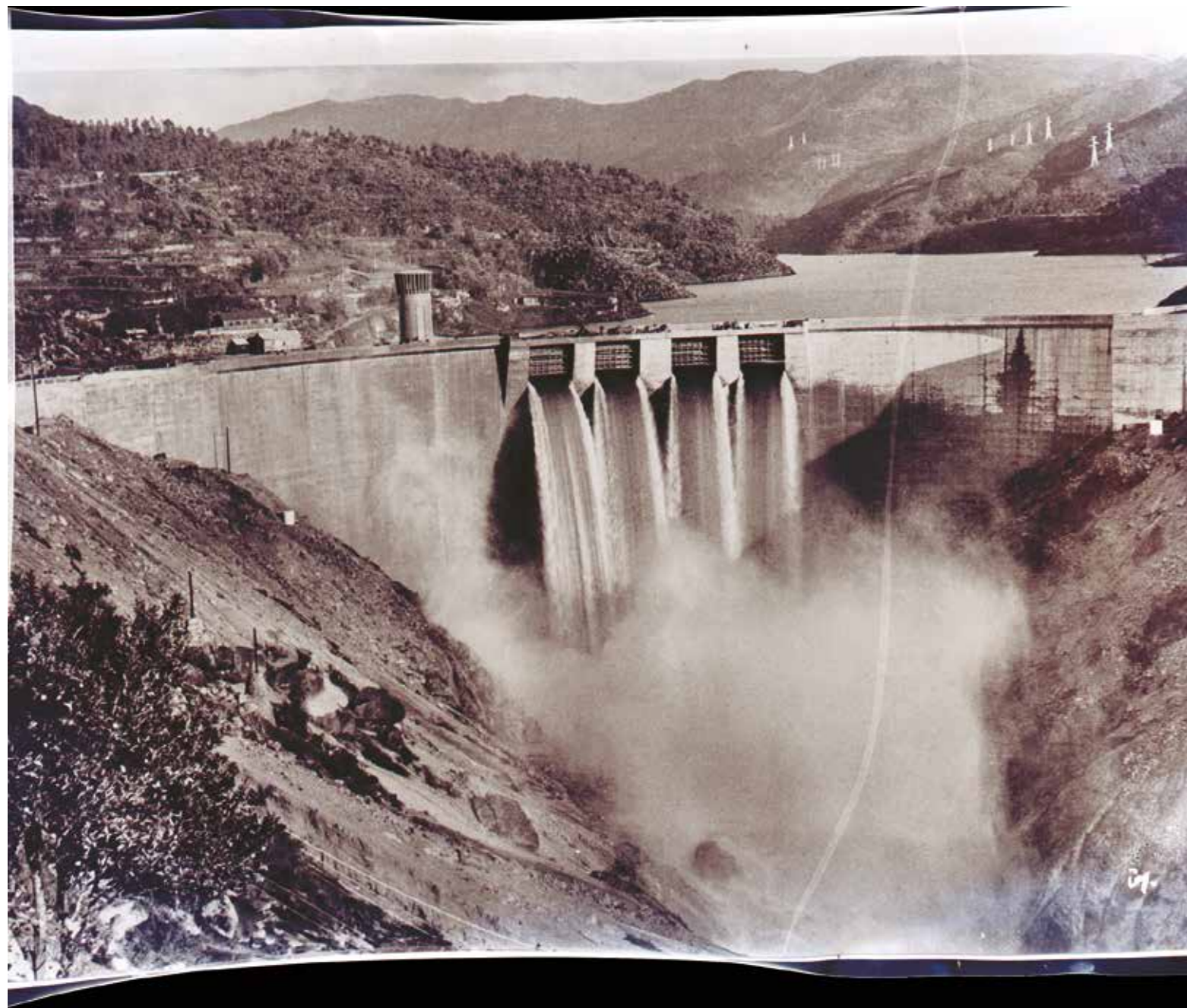
O diorama teatral é um tipo de caixa óptica enquadrado no contexto histórico dos espectáculos ópticos do séc. XVIII e inícios de séc. XIX. Martin Engelbrecht foi um dos principais produtores dos dioramas, entre 1717 e 1756, tendo beneficiado da evolução das técnicas da gravura e da impressão para a sua produção em série.

Este diorama representa uma barragem inserida na paisagem montanhosa do norte de Portugal, pertencente à Hidroeléctrica do Cávado – HICA. Nos anos 50 e 60 a HICA construiu com o arquitecto Januário Godinho diversas instalações ao longo do rio Cávado e do afluente Rabagão. A fotografia é de Teófilo Rego – Foto Comercial, do início dos anos 60. É uma imagem que apresenta as marcas de deterioração do negativo original, assinalando a passagem do tempo e o processo de trabalho do fotógrafo.

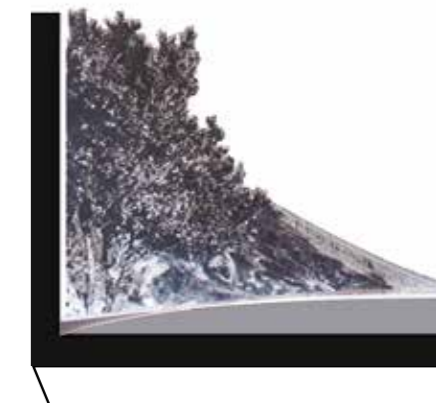
O diorama realiza a transformação de elementos bidimensionais da fotografia—os elementos figurativos e outros, como os canais resultantes da deterioração da película do negativo—numa imagem tridimensional composta por uma sequência de planos independententes.

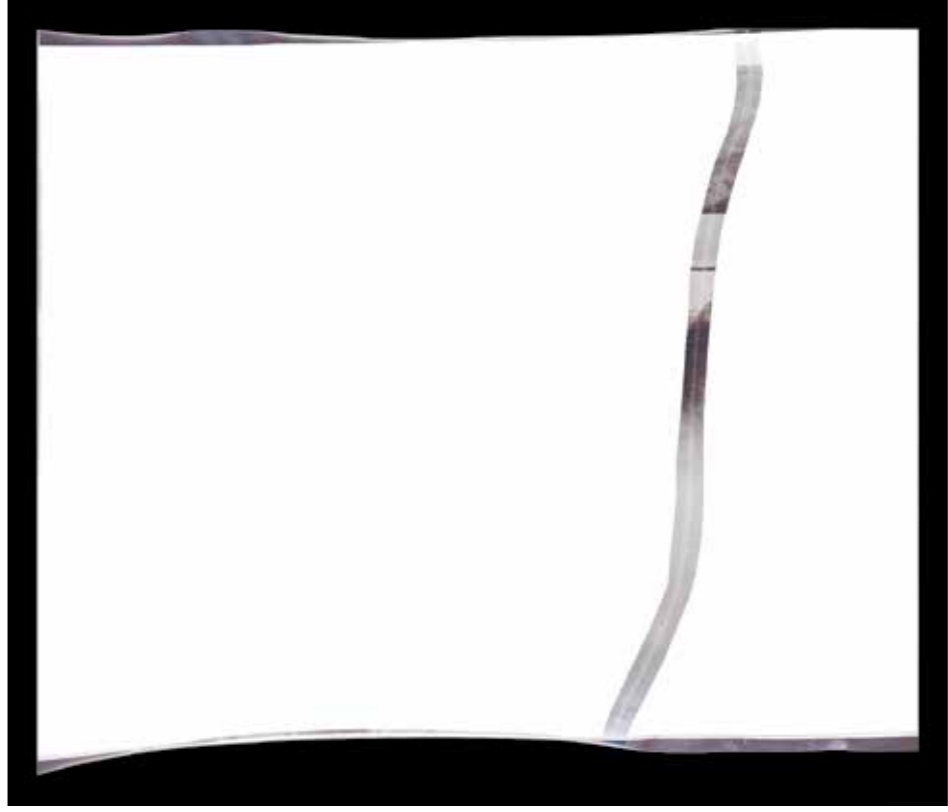
Produz-se, assim, uma imagem com um carácter plástico e um sentido representativo que convoca interpretações diversas, da história económica e social do país, da arquitectura, da fotografia, da comunicação e da imagem.



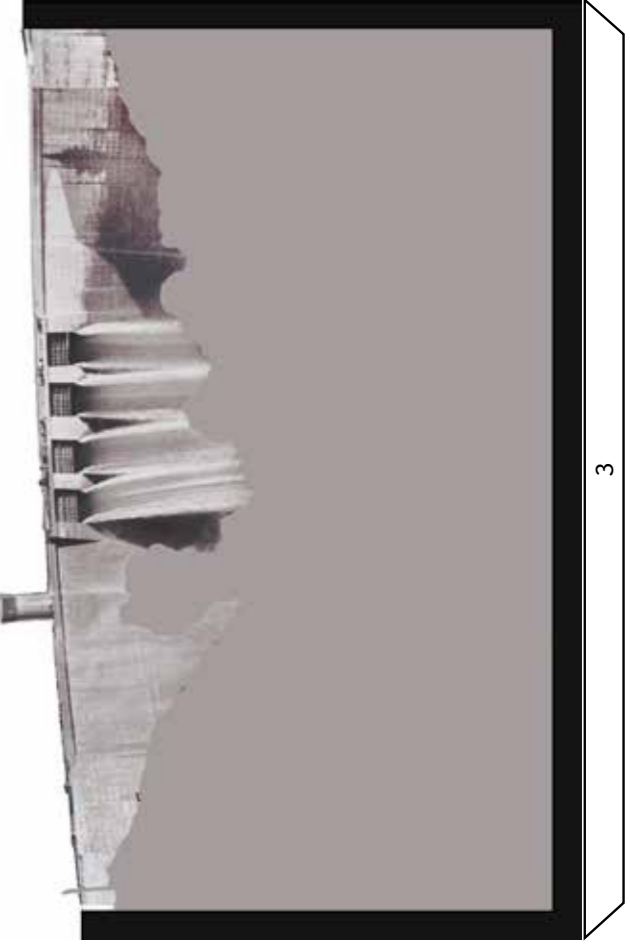


**INSTRUÇÕES DE MONTAGEM DO DIORAMA:**  
1º recortar cada peça.  
2º dobrar as abas assinaladas com letras e números.  
3º colar as abas às zonas com o mesmo número ou letra.





A



B

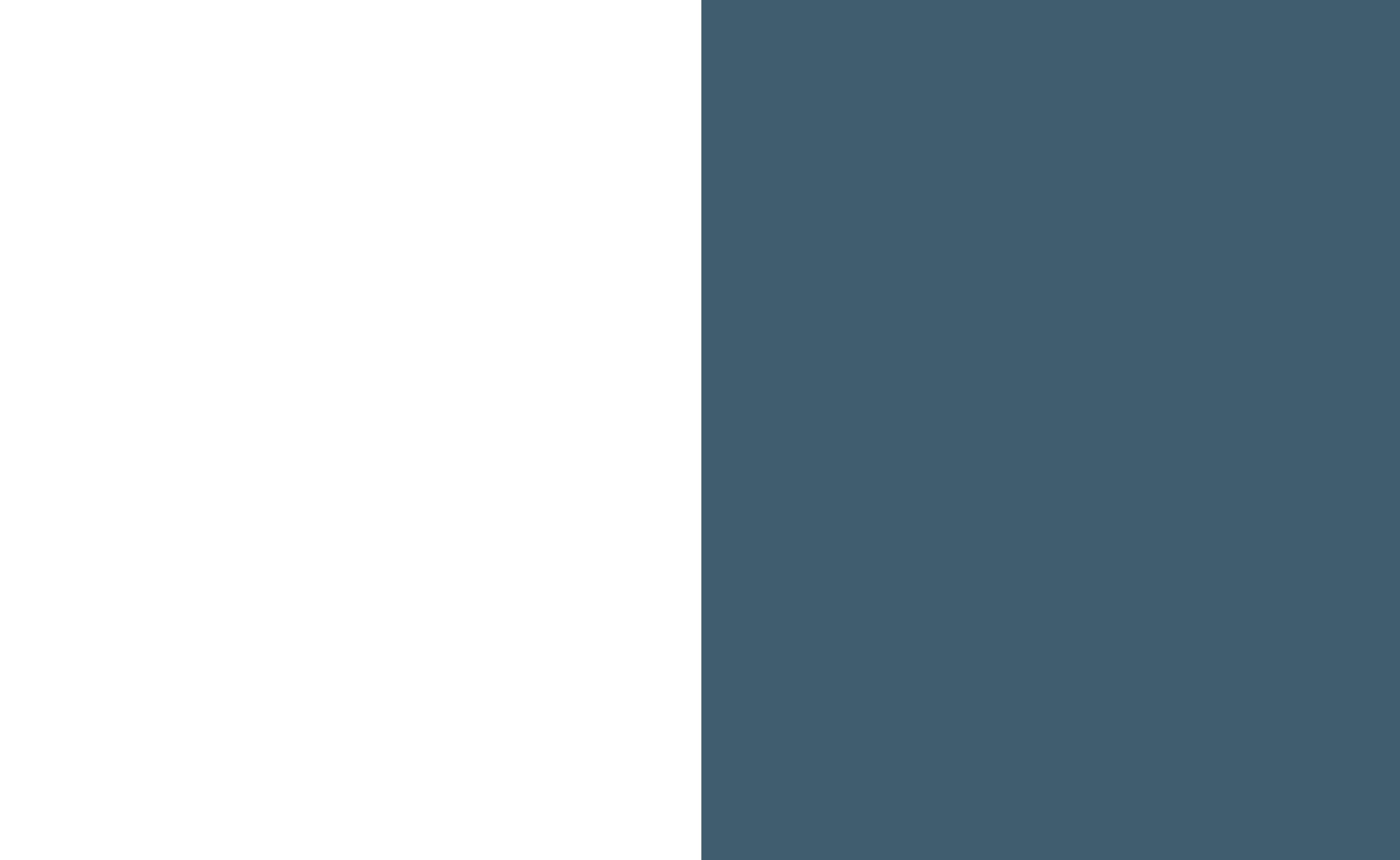
3



C



2



Ficha Técnica da Exposição

Organização: Projecto FAMEP (CEAA – Casa da Imagem)

Coordenação Geral: Alexandra Trevisan, Inês Azevedo e Joana Mateus

Comissariado Científico: Alexandra Cardoso, Alexandra Trevisan, César Machado Moreira, Graça Barradas, Inês Azevedo, Joana Mateus, Jorge Cunha Pimentel, Maria Helena Maia, Miguel Silva Graça, Miguel Moreira Pinto

Concepção Expositiva: Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus

Fotografia: Teófilo Rego

Tratamento e edição de imagem: Cláudia Gaspar e Joana Mateus

Montagem: Alexandra Cardoso, Alexandra Trevisan, César Machado Moreira, Cláudia Gaspar, Emanuel Santos, Graça Barradas, Inês Azevedo, Joana Mateus, João Carvalho, Marta Ribeiro, Nuno Brandão, Nuno Guedes, Susana Lage e Tatiana Santos.

Local e data: Museu Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 9-29 e Julho de 2015



