U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico:

A Narrativa Visual nas Estações de Metro da Cidade do Porto

Ana Paula Duarte Camilo

M

2019

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e ao meu irmão

RESUMO

A presente dissertação incide na produção de um discurso mediante um conjunto de Narrativas Visuais que pretende representar a Arquitectura através da Fotografia, resultando em dois conjuntos de documentos: o primeiro com a dissertação que se aqui apresenta, e o segundo com um conjunto de três narrativas visuais correspondente ao projecto fotográfico desenvolvido.

A Imagem Fotográfica, para além de suporte de comunicação entre as pessoas, serve também de intercessão entre o Homem e o que o rodeia. Ou seja, para além do seu poder de Comunicação tem também a capacidade de estabelecer a ligação entre o Homem e o Mundo, entre o Homem e o Espaço, entre o Homem e a Arquitectura. Assumimos aqui a importância que a Imagem Fotográfica tem revelado ao longo da sua História enquanto instrumento de compreensão e crítica arquitectónica, procurando assim concretizar essa mesma importância através da construção de um discurso visual crítico e artístico sobre a Arquitectura em questão, as estações de Metro da Área Metropolitana do Porto.

ABSTRACT

The present dissertation concerns a discourse's production through a set of Visual Narratives that intend to represent Architecture through Photography, resulting in two sets of documents: the first with the dissertation that's here presented, and the second with a group of three visual narratives that corresponds to the photographic project developed.

The photographic image, besides being a communication support between people, goes also for intercession between men and what surrounds him. In other words, beyond its power of communication has also the capacity to establish a connection between Men and the World, between Men and Space, between Men and Architecture. We assume here the importance that the photographic image has revealed throughout its History as a tool of architectonic comprehension, seeking to achieve that importance through the construction of a critical and artistic visual discourse about the Architecture in issue, the Porto's Metro stations.

NOTA INTRODUTÓRIA

A presente dissertação não está redigida ao abrigo do novo Acordo Ortográfico. As citações presentes na decorrência textual foram introduzidas no corpo de texto na língua estrangeira original do livro de onde foram retiradas, de forma a garantir a comunicação do verdadeiro sentido da frase, uma vez que por via da tradução uma língua diferente não consegue transmitir o mesmo significado que a língua de origem. No entanto, existem excepções integradas no corpo de texto corrente onde foi necessária a tradução de forma a dar continuidade à leitura da frase em questão e onde se verificou que a tradução não alterava o verdadeiro sentido da frase original.

Utilizamos um código formal no texto para distinguir ou realçar ideias que deve ser explicado: o itálico é utilizado para títulos de obras fotográficas ou de livros, sejam em português ou língua estrangeira, e as aspas, em conjunto com o itálico, são usadas para citações devidamente referenciadas. O uso da letra maiúscula inicial em determinadas palavras serve como método de chamar à atenção da importância dessa mesma palavra, remetendo-a para o sentido de palavra-chave do texto no qual se integra.

As imagens apresentadas foram dimensionadas, cortadas e tratadas, sempre que tal se justificou de forma a tornar a relação texto-imagem o mais natural possível, sendo que as imagens são sugestivas ao texto que as acompanha de forma a procurar uma simbiose linguística. A sua legenda, sempre que possível, remete para o nome do autor da fotografia e da obra de arquitectura retratada, sendo intitulada pelo próprio autor ou não. Uma vez que se trata de um trabalho sobre Fotografia de Arquitectura, torna-se pertinente a denominação da obra a ser retratada em cada uma das imagens.

SUMÁRIO DE CONTEÚDOS

Introdução 13

1.1 Apresentação do tema, problemática e projecto fotográfico 13

1.2 Metodologia e estrutura da dissertação 15

Da Fotografia à Arquitectura 19

2.1 Contextualização histórica e conceptual 27

2.2 Cultura Visual na Arquitectura 45

2.3 A Imagem da Fotografia 83

Da Arquitectura à Comunicação 113

3.1 A Promenade Arquitectural 123

3.2 A Narrativa Visual 147

3.3 Objecto de estudo: a Narrativa Visual nas Estações de Metro da Cidade do Porto 183

3.3.1 Sobre o Metro do Porto 187

3.3.2 Parque Maia 205

3.3.3 Casa da Música 213

3.3.4 Santo Ovídio 219

3.3.5 Sobre as Narrativas Visuais 227

Conclusão 239

Índice bibliográfico 243

Créditos de Imagens 249



Fig. 1: *Point de vue du Gras*. Joseph N. Niépce, c. 1826.

"Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara." [1]

APRESENTAÇÃO DO TEMA, PROBLEMÁTICA E PROJECTO FOTOGRÁFICO

Desde os primórdios da Fotografia que a Arquitectura está presente como motivo e elemento de composição. A primeira fotografia permanente reconhecida, *Ponto de Vista da Janela de Gras* datada de 1826, tem como sujeito as vistas da janela de casa do autor, Nicéphore Niépce. Apesar da pouca nitidez da imagem, muito pelo estado da arte na época e pelo método utilizado para a revelação da imagem, esta é composta por elementos arquitectónicos: a habitação justaposta à sua e um (aparente) anexo no seu jardim.

Acompanhando a evolução da Fotografia, como meio de registo e documentação, esteve sempre a Arquitectura. Primeiro, através das próprias limitações impostas pelas vertentes científica e química da Fotografia: a sensibilidade do cloreto de prata e a sua demorada fixação da luz, o que tornava o objecto imóvel o preferido do fotógrafo. Em segundo lugar, pela (omni) presença da Arquitectura: por muito que o sujeito de uma fotografia seja um modelo, uma paisagem, a Arquitectura faz parte de qualquer cenário registado e cenário é Espaço, e este é Arquitectura.

---

[1] SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho, 2008, Contracapa.

Assumindo que o processo de Arquitectura é constituído por diversas fases que vão desde a sua concepção, construção à comunicação do projecto já construído, procura-se neste trabalho consolidar e explorar os conceitos presentes na relação entre as duas primeiras fases e a última através de um dispositivo de registo, exploração e comunicação de Arquitectura como é a Fotografia, tendo como base a relação forte e biunívoca que a Arquitectura e a Fotografia sempre tiveram.

Assim, *Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico* explora a associação entre estes dois universos e como podemos usufruir das suas confluências enquanto formas e dispositivos de expressão, sendo que, após uma revisão teórica dos movimentos e autores mais influentes e pertinentes à forma como a Imagem Fotográfica é considerada, a composição e criação de uma narrativa visual por cada estação de metro seleccionada tornou-se, acima de tudo, o objectivo prático pretendido da presente dissertação.

Considerando o contexto contemporâneo de produção artística e cultural, a investigação desenvolve-se em torno da problemática que questiona o suporte fotográfico como meio capaz de fazer chegar um mundo arquitectónico aos mais diversos públicos, tendo como objecto específico a presença do Metro do Porto na Cidade do Porto e respectiva Área Metropolitana (AMP). Foram seleccionadas três estações de metro de acordo com a sua relação e pertinência urbanas, sendo que a familiaridade com a infra-estrutura ao longo dos últimos anos de curso por parte da autora também se tornou um fator essencial à selecção das Estações de Metro de Parque Maia, Casa da Música e Santo Ovídio.

Martine Joly, no seu livro *Introdução à Análise da Imagem*,[2] demonstra como é importante esclarecer o termo Imagem e colocá-lo no contexto pretendido de forma a ser entendido com mais clareza e com o propósito correcto ao seu desenvolvimento enquanto meio de Comunicação. Da mesma forma, é necessário associar um significado e um contexto à Imagem, daí nesta dissertação se tornar pertinente a desconstrução da origem da Imagem Fotográfica de Arquitectura e como autores influentes na sua História se tornaram referências no processo de produção das Narrativas Visuais produzidas que acompanham a presente dissertação no seu segundo volume.

[2] JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2019, p. 28.

A capacidade da Fotografia como meio de expressão e compreensão arquitectónica aliada ao potencial imagético das diversas estações de metro enquanto infra-estruturas urbanas, representam para o desenvolvimento desta investigação um fio condutor para a produção de um discurso visual através da Fotografia tendo como sujeito a Arquitectura, neste caso do Metro do Porto e respectiva inserção urbana na Área Metropolitana do Porto (AMP).

METODOLOGIA E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Através da consolidação e estudo de vários conceitos históricos e contextuais da Fotografia de Arquitectura, procura-se, numa primeira fase, estabelecer uma base teórica que irá permitir, numa segunda fase o desenvolvimento de um modelo teórico/conceptual a ser aplicado nos casos de estudo das narrativas visuais, sendo esta terceira fase muito importante porque permite colocar em prática alguns dos princípios e instrumentos técnico-práticos que foram estudados nas fases anteriores. As narrativas visuais procuram então trazer novas perspetivas sobre os espaços e as obras de arquitectura das Estações de Metro do Porto através de uma gramática e sintaxe próprias. A Fotografia vai ser assim utilizada por um lado, como forma de documentação e expressão da própria cultura arquitectónica e dos espaços das Estações de Metro do Porto e, por outro, como um dispositivo que cruza os universos artístico e documental e permite um olhar crítico e poético que nos leva a entender a Arquitectura através de um novo discurso, permitindo a comunicação de aspectos formais e espaciais dessa Arquitectura, e assim beneficiando do espaço público que a envolve, contribuindo para uma maior consciência espacial sobre este território e infra-estrutura urbana em particular.

Sendo a relação entre as duas fases e a terceira fase o ponto de partida, procura-se então explorar a Fotografia não só como um dispositivo visual de registo documental de projecto, mas também como um instrumento de pesquisa que nos leve à reflexão e posterior compreensão da Arquitectura. Ou seja, é objectivo estudar e utilizar a Fotografia como dispositivo visual capaz de captar o real de forma a percepcionar diversas realidades e levar o sujeito a reconstruir esse mesmo real através de territórios mentais nos quais a Fotografia se torna uma ferramenta que traduz, extrai e condensa a realidade numa Imagem que nos permite a reconstruir essa mesma realidade.

Tendo como base a colaboração no projecto *Visual Spaces of Change* (VSC), integrado no grupo de investigação CCRE e laboratório *AAI2: Arquitectura, Arte, Imagem & Inovação*, o

VSC constitui um espaço de colaboração e integração inter-disciplicar com uma componente significativa de Fotografia Contemporânea combinada com pesquisa complementar em *Space Syntax* e Tecnologia de Informação.

A partir da colaboração no projecto acima referido, define-se como linha conceptual o conceito de *promenade* nas Estações de Metro da Cidade do Porto: as suas relações directas e indirectas com a Cidade e os seus transeuntes, procurando, através da criação de narrativas, produzir sínteses visuais das dinâmicas integradas nas diversas estações. Assim, procuramos tornar visíveis aspectos da sua natureza interligados à sua histórica singularidade e que são difíceis de interpretar sem a utilização crítica da Imagem e da Fotografia, assumindo a diferença semântica entre estes dois últimos termos.[3]

Numa primeira etapa da dissertação, *Da Fotografia à Arquitectura*, através da pesquisa e do estudo de várias referências do mundo visual directamente relacionado com a Arquitectura, é construída uma base teórica e referencial que será a fundamentação para o caso de estudo que é proposto. A consolidação e produção das Narrativas Visuais corresponde à segunda etapa da dissertação, *Da Arquitectura à Comunicação*, onde, após a definição do conceito de *promenade* arquitectural a ser aplicado neste projecto visual, deverão corresponder a uma série fotográfica de cada uma das Estações de Metro do Porto seleccionadas e terão como objectivo explorar e dar a conhecer o seu potencial quer a nível espacial quer enquanto estrutura interveniente na Cidade.

Ou seja, a primeira fase corresponde a uma revisão teórica sobre as temáticas em estudo e a uma selecção e análise crítica de autores e dos seus trabalhos de fotografia, partindo da origem histórica da Fotografia como dispositivo de representação da Arquitectura, passando pelo período Moderno, período este essencial à consolidação da relação Fotografia--Arquitectura, e terminando na abordagem de autores contemporâneos de referência às narrativas visuais produzidas. Na segunda fase, também através do estudo de outros autores, é consolidada a base conceptual que irá dar forma às Narrativas Visuais após a desconstrução do termo Imagem e do que a compõe, seja em termos fotográficos seja em termos arquitectónicos. Desta forma, o objecto prático que é proposto – a *Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto* - irá adaptar e explorar alguns dos princípios gerais da revisão teórica e estratégias específicas de autores selecionados.

---

[3] Ver em <https://www.scopionetwork.com/blog/estacoes-de-metro>.

Toda a revisão teórica e referencial presente neste primeiro volume da dissertação corresponde à base que irá suportar o conteúdo presente no segundo volume e que corresponde às Narrativas Visuais criadas, constituindo o objectivo prático da presente dissertação. Representam um conjunto de imagens que aborda três estações de Metro previamente seleccionadas, Parque Maia, Casa da Música e Santo Ovídio, e procuram explorar a capacidade da Fotografia enquanto dispositivo capaz de representar a Arquitectura e instigar aquele que observa a Imagem. Encontram-se em formato de livro por opção da autora de forma a poder-se também explorar o livro enquanto suporte de divulgação da Imagem, explorando-o desde o formato da folha até à própria cozedura e colagem que suportam o livro enquanto objecto físico, assumindo assim o controlo em todas as etapas de produção de cada uma das Narrativas Visuais, desde a produção da Imagem à concepção do Suporte.

Desta forma, tentou-se através deste objecto prático desenvoler uma estratégia visual capaz de simultaneamente, por um lado, documentar estes projectos de arquitectura do Metro do Porto, criando um registo fotográfico a partir do qual somos capazes de reconhecer características formais e identitárias significativas desses espaços. Por outro lado, constituir um discurso visual através de séries fotográficas com base numa experiência de *promenade architectural*, que não é necesssariamente livre e que é capaz de integrar as dimensões perceptivas, conceptuais e subjectivas, bem como comunicar a Arquitectura de uma forma mais profunda.

"Fotografar é atribuir importância" [4]

[4] SONTAG, Susan. *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 21.

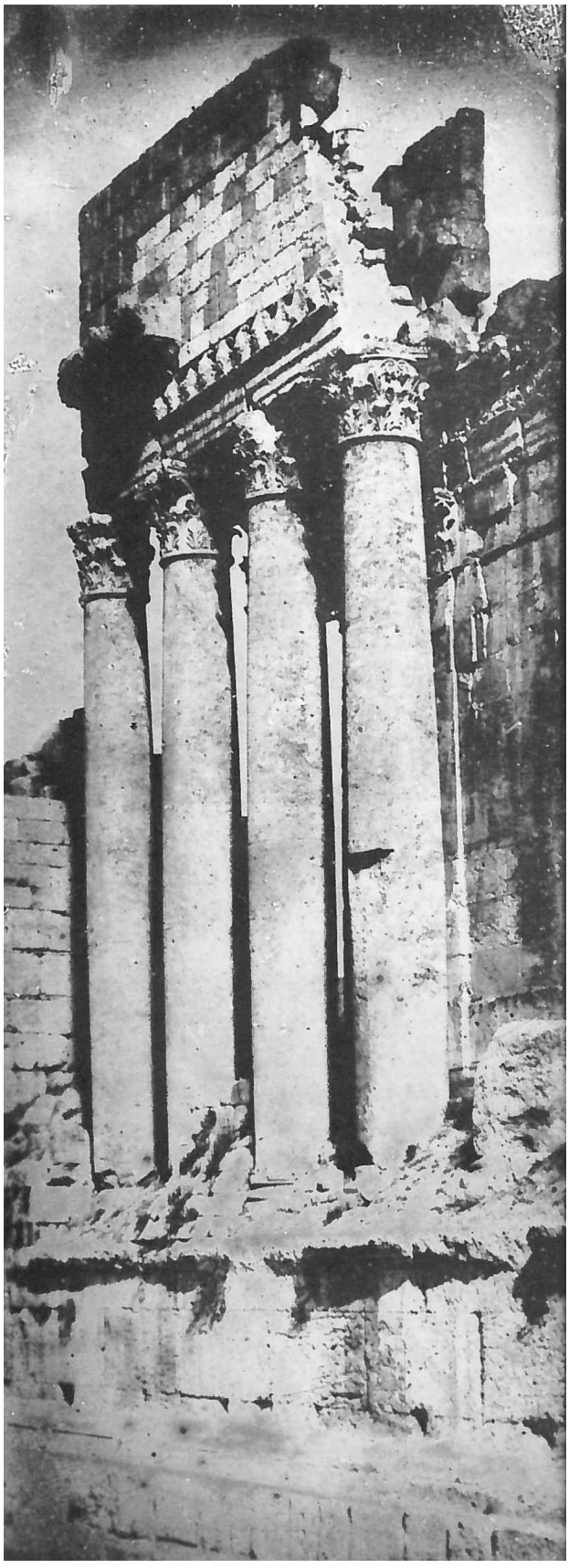


Fig. 2: *Temple of Jupiter, Baalbec.* Joseph-Philibert Girault de Prangey, c. 1842-45.

"Inanimate nature, and architecture,
are the triumph of the apparatus." [5]

DA FOTOGRAFIA À ARQUITECTURA

A associação que se faz entre a Fotografia e a Arquitectura como dois universos disciplinares que integram um conjunto formado por uma vertente artística e outra mais funcional e objectiva pode ser constatada a partir do trabalho de Fotografia desenvolvido até aos dias de hoje, cujo objecto de estudo vai desde obras de artistas a de arquitectos, dando início a uma relação entre o Arquitecto e o Fotógrafo que sempre acompanhou a história da Fotografia. A sua ligação é evidente desde os primeiros daguerreótipos registados, o primeiro processo fotográfico universal, oficializado pelo governo francês na primeira metade do século XIX.

Inicialmente, esta associação era justificada pelo facto da imobilidade de um objecto ser mais apelativa ao daguerreótipo dada a sua limitação temporal na captação de luz, no sentido em que seria necessário despender de algum tempo para que a placa de prata inserida no daguerreótipo fosse capaz de registar a luz captada. Procurando minutos, horas, a luz tornou-se assim o elemento natural que une estas duas disciplinas, não só pela sua omnipresença mas também pela capacidade em condicionar as decisões inerentes tanto à Arquitectura como à Fotografia.

---

[5] GERNSHEIM, Helmut and Alison. *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*. New York: Dover Publications, 1968, p. 82.

Citando Le Corbusier, "*architecture is the masterly, correct, and magnificent play of masses brought together in light*",[6] podemos criar uma associação directa pois o que não é a Fotografia se não o capturar, o enquadrar, o compor dessa luz e o que não é a Arquitectura se não o jogo de volumes em condicionante dessa mesma luz? Entender a relação próxima e simbiótica entre as duas através deste elemento natural torna a associação muito mais óbvia e por ventura natural. Assim, a Arquitectura tornou-se um dos motivos favoritos para todos aqueles que queriam produzir Fotografia desde a invenção do *apparatus*, que aqui assumimos como aparelho fotográfico.

Para além de outras vertentes e movimentos associados aos primórdios da Fotografia, como os retratos produzidos em estúdio, onde tudo era produzido de forma a provocar a imobilidade, quer do cenário quer da pessoa a ser fotografada, foram a natureza, a cidade, a obra que sempre acompanharam a Fotografia quer cronológica, quer socialmente. O aparelho fotográfico tornou-se assim um instrumento presente na vida quotidiana e hoje em dia de uma forma ainda mais significativa sendo muito utilizada por diversos públicos, o que explica o seu desenvolvimento tecnológico e expansão para diversos domínios, nomeadamente o artístico, e de interesse à exploração das suas vertentes, sejam elas técnicas ou conceptuais.

Dada a semelhança entre as definições dos termos *apparatus*, aparelho, instrumento e máquina (que após consulta bibliográfica se tornou evidente a presença de cada um dos termos na definição de cada um dos outros), procuramos desconstruir o termo pretendido para esta dissertação: aparelho fotográfico, traduzido para inglês como *apparatus*, em virtude da dimensão conceptual que aqui pretendemos defender. Entende-se então o aparelho fotográfico como "*o conjunto de peças ou mecanismos que formam um instrumento capaz de executar determinadas operações*",[7] onde a esse conjunto também acrescentamos o Homem, aquele que opera, compõe, produz e acima de tudo pensa e cria com e em conjunto com o instrumento. Foi ele quem explorou, desde o início, o lado técnico e artístico deste dispositivo desenvolvido na era industrial, uma era que ela própria propiciou a criação e desenvolvimento de instrumentos úteis ao cidadão e posteriormente à sociedade, denominados então de máquinas industriais. Assim podemos compreender, em parte, a vertente química com a qual foram descobertas as reacções que os diversos elementos químicos provocaram e que deram origem ao denominado daguerreótipo.

---

6 CORBUSIER, Le. *Towards an Architecture*. London: Frances Lincoln, 2008, p. 29.

7 *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2006, p.133.

Justapondo esta invenção com a era em que foi criada, compreendemos os posteriores desenvolvimentos que levaram ao uso da Fotografia como elemento de documentação e registo da realidade. O cidadão portador de uma máquina fotográfica depressa percebeu o poder que tinha nas mãos, verificando-se tal facto já no fim do século XIX com os avanços que esta tecnologia sofreu e que levou à divulgação da imagem em massa.

"Tornou-se um assunto tão banal que nos esquecemos da sua natureza milagrosa,
como nos esquecemos do prodígio que representa o próprio sol,
ao qual devemos as criações da nossa arte nova." [8]

O facto de se poder registar o Tempo bem como materializá-lo, torná-lo palpável, tornou a Fotografia uma ferramenta essencial e utilizada por diversas áreas e disciplinas que se cruzam ou pertencem a universos da arte, da técnica e da ciência. Uma delas foi e é a Arquitectura, através de uma associação natural dita histórica e que surge pela necessidade de comunicar a obra a ser construída ou já construída. Como já foi referido anteriormente, a imobilidade associada à obra tornou-a muito mais apelativa uma vez que permitia o registo da sua fachada, do seu interior, do seu percurso e da sua essência enquanto objecto arquitectónico. Estes elementos, e não só, compõem uma obra, compõem a Cidade, e o Fotógrafo viu assim uma forma de fazer parte destas obras, destas cidades. Desta forma vamos de encontro a um outro elemento vinculado à Arquitectura já referido em relação à Fotografia: o Homem. Quando nos referimos ao Homem associado à Arquitectura interessa--nos nesta fase inicial da dissertação dirigir o estudo para quem cria a Arquitectura e a sua Imagem de forma a entender o que leva o Arquitecto a sentir necessidade da Imagem como forma de expressão e de representação do seu pensamento nas suas diversas formas: desenho, fotografia, colagem, etc.

Na fase inicial, procuramos a Imagem no sentido da referência, do estímulo ao pensamento. Na fase intermediária, que podemos denominar de criação, a Imagem surge como meio exploratório, como instrumento mental e também como registo, capaz de documentar todo o processo de criação do projecto. E por fim, na sua fase final, dita por obra concluída, a Imagem surge como prova da realidade, prova de que a obra foi construída e posteriormente comunicada. Assim, a associação Fotografia-Arquitectura é encarada como

[8] HOLMES, Oliver. *O Estereoscópio e o Estereógrafo.* In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography.* Lisboa: Orfeu Negro, 1ª Edição, 2013, p. 89.

natural, num espaço em que ambas, em determinado período da História, se procuraram e encontraram valores e estímulos comuns que deram origem a um meio de expressão. Foi no início do Movimento Moderno que duplas como Lucian Hervé e Le Corbusier ou Julius Shulman e Richard Neutra se fomentaram e deram à Arquitectura uma potência mundial a nível de comunicação e divulgação da própria obra, dando o aval à cumplicidade que já se vinha a criar desde o momento da invenção da Fotografia e que criaram sinergias benéficas aos dois universos.

Após se estabelecer a relação entre estes dois universos surge a necessidade de descodificar o que é a Imagem que comunica a Arquitectura, o que é que cria então a Fotografia que tanto oferece à Arquitectura, e vice-versa. Interessa-nos entender e desconstruir esta reciprocidade, uma vez que nesta dissertação é reconhecida uma importância significativa à relação entre estas duas práticas e disciplinas. Reconhecemos o valor de ambas e tudo aquilo que a sua interacção nos traz de fascinante e inovador, seja a nível de desenvolvimento tecnológico, comunicativo ou até cognitivo para todos os que praticam ambas ou uma das artes. Reconhecemos também que a Arquitectura ofereceu um significativo campo de reflexão ao projecto fotográfico quando ambas as disciplinas se inter-relacionaram na prática, criando um universo enriquecido e poético. Esta inter-relação ao longo do processo e universo da Imagem diferenciada e poética corresponde à análise das sedimentações, e assim ao tempo; à destruição e à ruína, e assim à memória; a utopias, e assim a sonhos e fantasias; ao social, e assim ao planeamento e usos; a essências, e assim ao ar e à luz; ao projecto, e assim ao espaço.

É através do confronto de interesses e contrastes constituintes da problemática que irão surgir os frutos da relação entre a Fotografia e a Arquitectura, confronto esse que se pode traduzir e compor das mais diversas formas, procurando neste caso essa tradução através da composição de Narrativas Visuais capazes de comunicar aquilo em que se pode traduzir uma obra arquitectónica. Essa composição é por base um conjunto de Imagens que procuram aproximar-se da essência da obra, do propósito de um espaço, da finalidade de um percurso. Não nos referimos a imagens técnicas puramente descritivas ou analíticas, nem a fotografias encenadas com o seu pôr-do-sol ou um modelo a usar confortavelmente o espaço em questão: procuramos imagens capazes de criar relações entre elas e que provoquem o observador a querer explorar o espaço representado. A justaposição de imagens resulta na Narrativa Visual cujo objetivo é a produção de um objecto capaz de comunicar a Arquitectura, sem nunca desvalorizar o poder da palavra ou sobrepôr a Imagem à palavra.

"The words of Samuel Beckett "I'll seen I'll said" transmit perfectly, in their stark expressive precision, this connection of the visual thinking. Instead of a warning, we should reinterpret them in future mode, of evolution and growth. They have an implicit affirmation which we totally subscribe: the limits of our language are the limits of our world." [9]

São estes limites referidos por Iñaki Bergera que queremos explorar assumindo que todas as formas de expressão têm potencialidades e limites associados. No entanto o criador deve ser capaz de os utilizar de acordo com os fins que pretende atingir e os contextos onde actua, procurando assim uma linguagem comum que nos permita alcançar o expoente da Comunicação: as inter-relações disciplinares através de suportes artísticos e documentais associados ao desenvolvimento de uma gramática e sintaxe próprias da Fotografia. Contudo, é necessário entender que, por exemplo, imaginando uma paisagem italiana descrita por um autor numa bela prosa ou num poema, teremos presente a subjectividade nas suas palavras, pois para além da interpretação do escritor, temos a do leitor. Quando vemos uma imagem dessa mesma paisagem italiana, também sujeita à interpretação do observador, não podemos negar que aquela informação está errada, que não é real, apenas é interpretada segundo diferentes factores e elementos que lhe foram dispostos sob outra forma, neste caso sob a forma de Imagem. A prosa ou o poema poderiam descrever essa mesma paisagem tal como ela é, tal como ela se apresenta, no entanto ela apresenta-se aos olhos de alguém, e esse alguém pensa, reflecte e só depois compõe. Nesse processo, a subjectividade de quem pensa, reflecte e compõe é presente e influencia em muito a resposta final, neste caso expressa em forma de prosa ou poema.[10]

Através da Imagem assumimos a presença da subjectividade e tomamo-la como inerente a qualquer Imagem aqui produzida, no entanto, a aproximação ao real é mais imediata. Não é óbvia, mas não está sujeita a dúvidas, apenas às interpretações dos espaços. Reconhecendo o poder de Comunicação de uma imagem fotográfica, assumimos como campo de investigação aquele associado à Fotografia de Arquitectura, onde a comunicação do real através da criação de Narrativas Visuais se torna o meio mais pertinente na presente dissertação para atingir os objetivos pretendidos: tornar os espaços representados alcançáveis ao olho do observador, levando à reflexão, interpretação e posterior compreensão desses

[9] BERGERA, Iñaki. *Sobre Fótografia y Arquitetura*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 157.
[10] BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, LDA., 2018.

espaços que o rodeiam utilizando como dispositivo de expressão a imagem fotográfica. A origem dessa Imagem é algo que, ao entender o motivo e o propósito da sua criação original, se torna mais óbvia a sua necessidade e finalidade perante o mundo da Arquitectura que, de tão vasto que é, se torna necessário circunscrever esta desconstrução à própria relação entre a Fotografia e a Arquitectura.

"A imagem é imaterial no sentido da obra arquitectónica, mas material no sentido de revelação da "ideia" arquitectónica" [11]

[11] BANDEIRA, Pedro Jorge Monteiro. *Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas.* Guimarães: Departamento de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007. Tese de Doutoramento. p. 2.



Fig. 3: *Vue de Propylaea de l'Acropole, Athènes.* Joly de Lotbinière, 1839.

"Em resumo, a admirável descoberta de Daguerre representa um imenso serviço prestado às artes." [12]

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E CONCEPTUAL

A forte relação entre os dois universos disciplinares aqui evidenciados, a Fotografia e a Arquitectura, surge desde a invenção da Fotografia e a descoberta do potencial na Arquitectura enquanto sujeito fotográfico. Nos seus inícios surgiu como forma de inventariar o património arquitectónico e rapidamente evoluiu para a concepção e compreensão das inúmeras obras dispersas pelo mundo. No presente capítulo, iremos começar por abordar neste capítulo a importância da luz reconhecida através do desenvolvimento de instrumentos capazes de a captar e de como vários cientistas e artistas se aperceberam do seu potencial e, posteriormente, ao focarmo-nos no período Moderno, entendemos a forma como a luz uniu e moldou a Arquitectura e a Fotografia, a relação fotógrafo-arquitecto e, consequentemente, a Fotografia de Arquitectura. São quatro conceitos interligados, no entanto cada um com o seu papel na História e na actualidade, onde as suas inter-relações assumem uma posição fundamental.

Kenneth Frampton refere na *História Crítica da Arquitetura Moderna* (1980) que o início da Arquitectura Moderna é impreciso e, ao longo da investigação, deparamo-nos com a

[12] DELAROCHE, Paul. Citado em: ARAGO, Dominique. *Relatório.* In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography.* Lisboa:Orfeu Negro, 1ª Edição, 2013, p. 38.

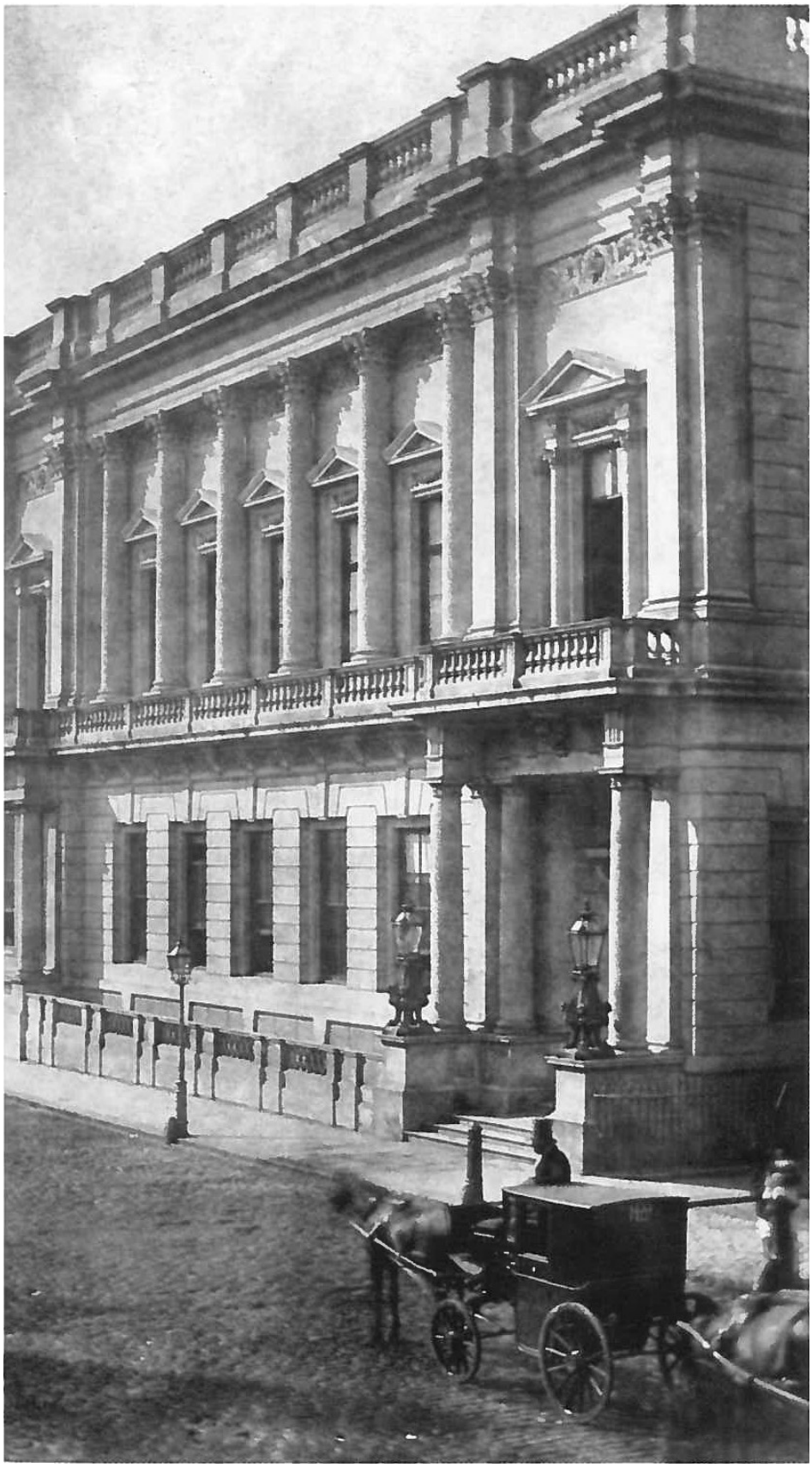


Fig. 4: *The Conservative Club-House, St James's Street.* William H. F. Talbot, c. 1845.

mesma dificuldade quando queremos determinar o nascimento da Fotografia.[13] No entanto, são vários os testes e experiências documentados ao longo da história que proporcionaram a criação da máquina que nos trouxe hoje a Fotografia.

Referimo-nos ao aparelho de captura da Imagem e não à Fotografia em si uma vez que, até Daguerre intervir na Câmara dos Deputados em Paris com a sua invenção denominada de Daguerreótipo, eram vários os mecanismos, instrumentos ou métodos inventados para registar o momento desejado por quem observa, olha ou repara. Desde sempre que vários métodos de expressão como a escrita, o desenho ou a pintura eram utilizados para registar um momento, um episódio, ou até uma paisagem. Porém, intrínseca à essência humana, a evolução procurou algo mais, algo que pudesse verdadeiramente expressar e transmitir esses momentos, essas paisagens. Nesta procura pelo registo do tempo, existiu um elemento sempre presente: a luz. Como elemento natural, podemos compreender então que foi através de experiências de luz que surgiram os primeiros resultados. Podemos até nos referir às experiências mais antigas como jogos de luz. Isto porque já Aristóteles nos descrevia *"a observação de um eclipse solar num compartimento escuro, no qual uma parede contém um furo para que a imagem do eclipse se forme na parede oposta"*.[14] E não é este o conceito base da célebre *câmera escura*?

Encontramos também na História indivíduos capazes de inventar instrumentos que auxiliaram à inscrição da Imagem, quer seja através de métodos químicos ou simplesmente através do desenho, como é o caso da *câmera clara*, inventada por William H. Wollaston em 1804, e que permitia ao desenhador registar no suporte, normalmente em papel, o que via através deste instrumento colocado num dos seus olhos enquanto o outro estava atento ao que desenhava. É com estes factos que nos apercebemos que as potencialidades da luz para o Homem cedo foram descobertas mas nunca concretizadas num instrumento digno de explorar as suas verdadeiras vantagens, quer a nível artístico quer científico. Várias experiências foram feitas ao longo dos anos, todas com a intenção de representar em alguma superfície aquilo que o olho humano vê, resultando num meio de expressão que se prolongou até aos dias de hoje.

---

13 FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2015 (1980), p.9.
14 *Idem. Ibidem.*



Fig. 5: *The Haystack.* William H. F. Talbot, 1844.

É então em 1839 que surge um aparelho, aprovado na Câmara dos Deputados de Paris em Julho desse ano, que revolucionou a forma não só como vemos mas também como captamos o mundo. É desenvolvido por Louis Jacques Mandé Daguerre em conjunto com Joseph Nicéphore Niépce, cuja associação foi consequente da descoberta de Niépce de um processo denominado de heliografia, do grego "gravar com o sol", que através de diversas reacções químicas permitia a gravação da luz solar em placas de estanho, através do contraste de sombras, criando assim a imagem pretendida. É da autoria de Nièpce a primeira fotografia permanente alguma vez concebida e reconhecida internacionalmente, e coincidência ou não, trata-se de uma fotografia de arquitectura.

Após a sua descoberta, Nièpce associou-se a Daguerre e desenvolveram o que passou a ser denominado de daguerreótipo, o primeiro instrumento oficial capaz de registar, agora em placas de prata, a luz capturada pelo óculo. Com determinadas condições tanto a nível químico como a nível de tempo necessário à exposição de cada daguerreótipo, foi a partir daqui que se deu o verdadeiro desenvolvimento da Fotografia. O seu reconhecimento como instrumento para as diversas áreas disciplinares de expressão e investigação foi essencial para o desenvolvimento tecnológico e conceptual. Curiosamente, quatro meses após a revelação do primeiro processo fotográfico viável, surge o calótipo. Inventado pelo inglês William Henry Fox Talbot, é a origem do que hoje conhecemos como negativo. Apesar da rivalidade, tornou-se uma invenção também responsável pelo desenvolvimento e expansão do acto de fotografar. Enquanto o daguerreótipo estava limitado ao facto de criar uma única e não-reproduzível imagem, o processo de Talbot foi o primeiro que permitiu múltiplas imagens serem reproduzidas a partir de um único negativo. Estas vantagens levaram o calótipo a tornar o *medium* escolhido pelo exército de fotógrafos amadores britânicos cuja visão romântica dominou a fotografia de arquitectura britânica nas suas primeiras décadas.

Com o aparecimento destes novos dispositivos, o seu potencial para registar a Arquitectura foi imediatamente reconhecido. Apesar das intenções de Daguerre de documentar *"todo o castelo e propriedade rural"*,[15] as desvantagens que o daguerreótipo apresentava, como a imagem espelhada demasiado pequena ou o peso dos dispositivos principalmente das chapas metálicas dificultando a interpretação dos minuciosos detalhes de um edifício, não impediram o seu importante papel no desenvolvimento e evolução da Fotografia de

[15] ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 2004, p. 14.



Fig. 6: *Ramparts of Carcassone.* Gustav Le Gray e Mestral, 1851.

Arquitectura. Providenciou a muitos um terreno de exploração, principalmente em projectos de restauração, como é o caso dos arquitectos franceses Duban, Viollet-le-Duc e Jean-Baptiste Lassus. Existem também registos de testemunhas oculares em França em 1839 de que não havia uma praça em Paris sem *"caixas pretas tripés plantadas em frente a igrejas e palácios".*[16]

Como já foi explicado anteriormente, a Arquitectura revelou ser um objecto de representação de eleição desde as origens da Fotografia e interessa-nos referir os universos técnicos experimentais da Fotografia que tinham como principal objecto de estudo e/ou artístico a Arquitectura. Um deles foi a origem do papel como suporte de impressão, que levou à proliferação da Imagem Fotográfica aliada à Arquitectura como sujeito de eleição dos fotógrafos, com vários projectos que marcaram a História da Fotografia de Arquitectura. Um deles, e o de maior interesse para esta fase da dissertação, foi a Missão Heliográfica que teve início em 1851. Uma iniciativa da Comissão de Monumentos Históricos francesa, e que tinha como objectivo a criação do inventário fotográfico do património arquitectónico francês. Apesar da intenção documental desta Missão, deu-se um *boost* ao *medium* em geral e à Fotografia de Arquitectura em particular, devido à dimensão quer da quantidade de imagens que foram criadas como da quantidade de obras que foram retratadas, muitas vezes caídas no esquecimento. Cinco fotógrafos, cinco missões em diferentes regiões francesas. Edouard Baldus foi enviado para Burgundy e Provence; Hippolyte Bayard para a Normandia; Le Secq para Champagne, Alsace e Lorraine; e por último, a dupla Le Gray e Mestral juntou as suas missões e trabalharam numa área que incluía Orléans, Poitou, Charente e Auvergne.

Assim, em 1852, surgem mais de 300 negativos que, ironicamente, não foram usados ou publicados. Este lapso ou até mesmo erro da História da Fotografia, tem como uma das possíveis explicações o facto dos fotógrafos apresentarem entre eles diferentes estilos e visões nos seus negativos. Enquanto Le Grey afirmou que *"ao variar o foco e o tempo de exposição, o artista pode enfatizar ou sacrificar qualquer parte que ele queira, e dependendo de como se sente, pode ir de extremos de poderosas sombras e luzes a suavidade e maciez no mesmo objecto e no mesmo sujeito"*,[17] o trabalho de Le Secq era caracterizado por uma fascinação pelo *chiaroscuro*, de forma a iluminar as formas complexas da escultura gótica, controlando os efeitos evanescentes da luz e da sombra, tornando evidente a sua expressão

---

16 PFAU, Ludwig, Kunst und Gewerbe. In: ELWALL, Robert. *Ibidem*. London: Merell Publishers Limited, 2004, p. 13. Texto original: *"Three-legged dark-boxes planted in front of churches and palaces"*

17 LE GRAY, Gustav. *Photographie: traité nouveaus theorique et pratique des procédés et manipulations*. Paris: Lerebours et Secretan, 1854, p.2. In: ELWALL, Robert. *Ibidem*, p. 16.



Fig. 7: *West Door, Church of Saint-Loup, Saint-Loupa-de-Naud.* Jean-Louis-Henri Le Secq, 1845.

caracterizada por uma beleza melancólica na qual elementos tectónicos eram frequentemente retratados como elementos isolados. Já Baldus caracterizava-se por um olhar mais clínico, assumindo a transmissão de informação presente na imagem como mais importante do que a atmosfera criada. Nas suas distintas formas de ver, ambos os fotógrafos, Le Secq e Baldus, anteciparam a visão dos fotógrafos Modernistas — Le Secq focava-se nos detalhes e deixava-os contar a história por detrás de cada imagem, enquanto que Baldus isolava o objecto da sua envolvente.[18]

Aqui, a Missão Heliográfica mostrou, pela primeira vez na História da Fotografia de Arquitectura, que o fotografar não se trata apenas de um acto mecânico, e muitas vezes não é o mais importante, estando sempre sujeito ao olhar de quem fotografa, às suas interpretações do objecto, do lugar, da luz, etc. Coincidente com a Missão Heliográfica, é organizada a Exposição Universal e criada a *Architecture Photographic Association* na Grã-Bretanha, dando início a movimentos que fomentaram o interesse pela Arquitectura através da exposição fotográfica e da apreensão de uma nova realidade que não era próxima a nenhum dos espectadores, dada a novidade que eram os registos em forma de negativos e onde a pintura e o desenho eram os meios de eleição para a reprodução imagética num país considerado rival já desde os primórdios da invenção do aparelho fotográfico.

"(…) pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente no olho que espreita por uma objectiva." [19]

Podemos remeter esta obrigação a que Walter Benjamin se refere para as áreas do desenho e da pintura que em parte também estiveram presentes na história da Fotografia. Aquando da descoberta do processo fotográfico, muitos fotógrafos procuraram referências nos métodos de expressão e representação arquitectónica existentes na altura: a perspectiva e o alçado, através do desenho e da pintura. Esta dependência da sintaxe visual existente não surpreende, uma vez que muitos fotógrafos emergiram de contextos relativos à pintura ou às artes gráficas — Leopoldo Alinari era gravador; Edouard Baldus pintor; e Charles Marville pintor, gravador e litógrafo — e era comum fazer-se referência a fotografias como pinturas ou

---

18 ELWALL, Robert. *Ibidem*.

19 BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade*. In: *Sobre Arte, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012, p. 64.

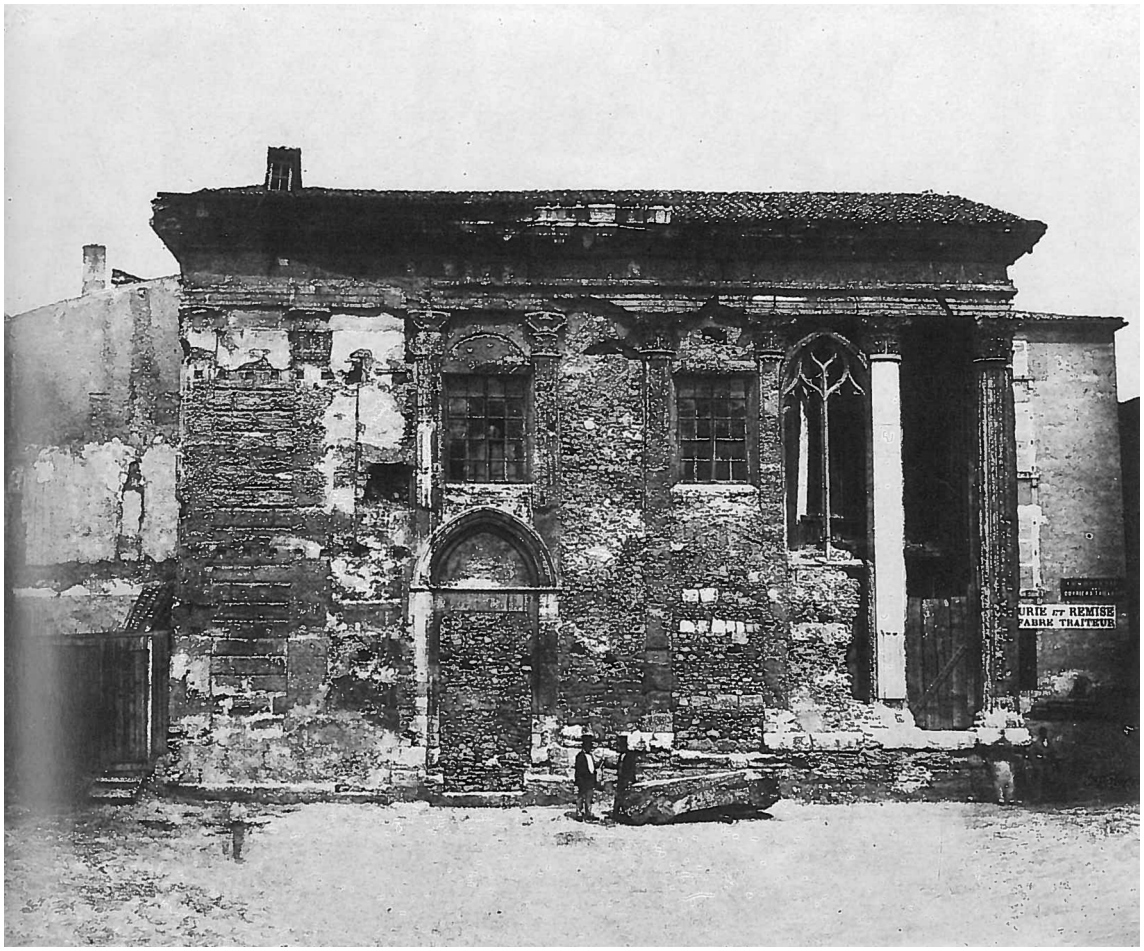


Fig. 8: *Temple of Augustus and Livia, Vienne.* Edouard Baldus, 1851.

gravuras dada a sua similaridade a nível de processo e posterior intenção final: a representação através de um processo mental retratado num suporte físico.

Em 1860 chegamos ao fim ao que muitos autores se referem como a era dourada inicial da Fotografia, caracterizada pela expansão e comercialização desmedida e carente de bom senso da Fotografia de Arquitectura, através de estúdios empenhados apenas na criação de imagens absolutamente encenadas e com um único fim: o lucro. Associada à comercialização esteve também a impressão em papel, método que veio revolucionar e provocar a produção em massa de imagens. Esta produção, apesar de atingir um maior número de pessoas, levou a que a qualidade das impressões fosse diminuindo, tornando até desleixada a forma como cada fotografia surgia nas mãos do observador: sem detalhe, precisão e contraste. No entanto, vê-se neste novo método, um caminho promissor para que a câmera se torne o mediador na diligência arquitectónica, surgindo revistas como *Architectural Record* (1891), *Architectural Review* (1896) e *Country Life* (1897), específicas à exploração desta nova e revolucionária tecnologia de comunicação.

De forma a contrariar esta maré carente de princípios da Fotografia de Arquitectura praticados na altura, surge o Pictorialismo, movimento internacional consolidado no primeiros anos do século XX. Este movimento surge, essencialmente, como reacção à estandardização da fotografia e à sua produção em massa despoletada por câmeras de *"simple-use push-button"*,[20] como a *Kodak* criada em 1888 e que, dada a facilidade e consequente falta de conhecimento no seu manuseamento, resultavam imagens cujo detalhe era de má qualidade, sendo estas associadas ao desenho e à pintura por esses detalhes se parecerem com traços de lápis ou pincel.

O Pictorialismo não era mais do que o querer contrariar os princípios básicos da Fotografia de Arquitectura que até agora regiam esta disciplina, como a objectividade, o detalhe e a composição fiel à realidade retratatada. Rejeitava a natureza empírica da Fotografia e procurava o universal, não o específico, as emoções e as ideias, não os factos. Contrastando com o que até agora se tinha vindo a praticar no conjunto destas áreas, a Fotografia e a Arquitectura, o Pictorialismo surge a reivindicar exactamente o oposto: vistas impressionistas mais preocupadas com a luz, com o ambiente e a atmosfera, procurando um sentido mais

[20] ELWALL, Robert. *Ibidem*. p. 92.



Fig. 9: *The Flatiron Building, New York.* Alfred Stieglitz, 1903.

artístico — bem exemplificado por Alfred Stieglitz, um dos pioneiros, na sua imagem *Flatiron Building* —, que até agora era desconhecido, ou pelo menos não era questionado pelos fotógrafos de arquitectura que apenas procuravam o lugar e a representação do real tal como o viam, sem se sujeitarem à procura da subjectividade enquanto expressão. Procurou também contrariar a normalização da Fotografia, fruto da impressão em massa, e foi com este confronto arte *versus* ciência que surgiu um outro entre aqueles que defendem a prioridade da técnica contra outros que valorizam a arte como reflexo da subjectividade presente nas imagens. Referimo-nos aqui a extremos conceptuais, mas é de forma a poder exemplificar este conflito que muito traz à prática da Fotografia de Arquitectura, mostrando como a subjectividade ou ambiguidade imagética pode ser elemento de composição e representação fotográfica, assim como a outras áreas, onde o confronto de visões mais técnicas ou artísticas provoca o desenvolvimento de conceitos comuns a ambas as vertentes artísticas.

A noção do Pictorialismo como meio de procura da expressão colidiu com a noção de Fotografia de Arquitectura como anónima e transparente. Não foi então surpresa que muitos pictorialistas passassem a determinar a arquitectura como inútil para os seus trabalhos, passando-se a focar em paisagens, retratos ou estudos gerais. No entanto, surge uma excepção: o britânico Frederick Evans, cujas mediações luminosas nos interiores de catedrais inglesas e francesas foram consideradas por Stieglitz como *"o expoente máximo da fotografia de arquitectura"*.[21] Não nos regendo por esta afirmação, podemos entender a perspectiva da fotografia de Evans através de uma afirmação do próprio:

> *"Try for a record of an emotion rather than a piece of topography. Wait till the building makes you feel intensely, in some special part of it or orther; then try and analyse what gives you that feeling, see if it is due to the isolation of some particular aspect or effect, and then see what your camera can do towards reproducing that effect, that subject."* [22]

Conseguimos então, a partir do trabalho de Evans, reforçar a presença do desenho e da pintura na história da Fotografia de Arquitectura. A sua inspiração nas aguarelas de J.M. William Turner comprova a entrega à luz por parte de Evans, que permeia os seus interiores das catedrais, o detalhe iluminado, o espaço sugestivo, a profundidade, e a intensa carga

---

21 STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work*. Taschen, 2013, p. 25, In: ELWALL, Robert. *Ibidem,* p. 92.

22 *Amateur Photographer*, vol. 39, 12 Maio 1904, p. 372, In: ELWALL, Robert. *Ibidem,* p. 92.

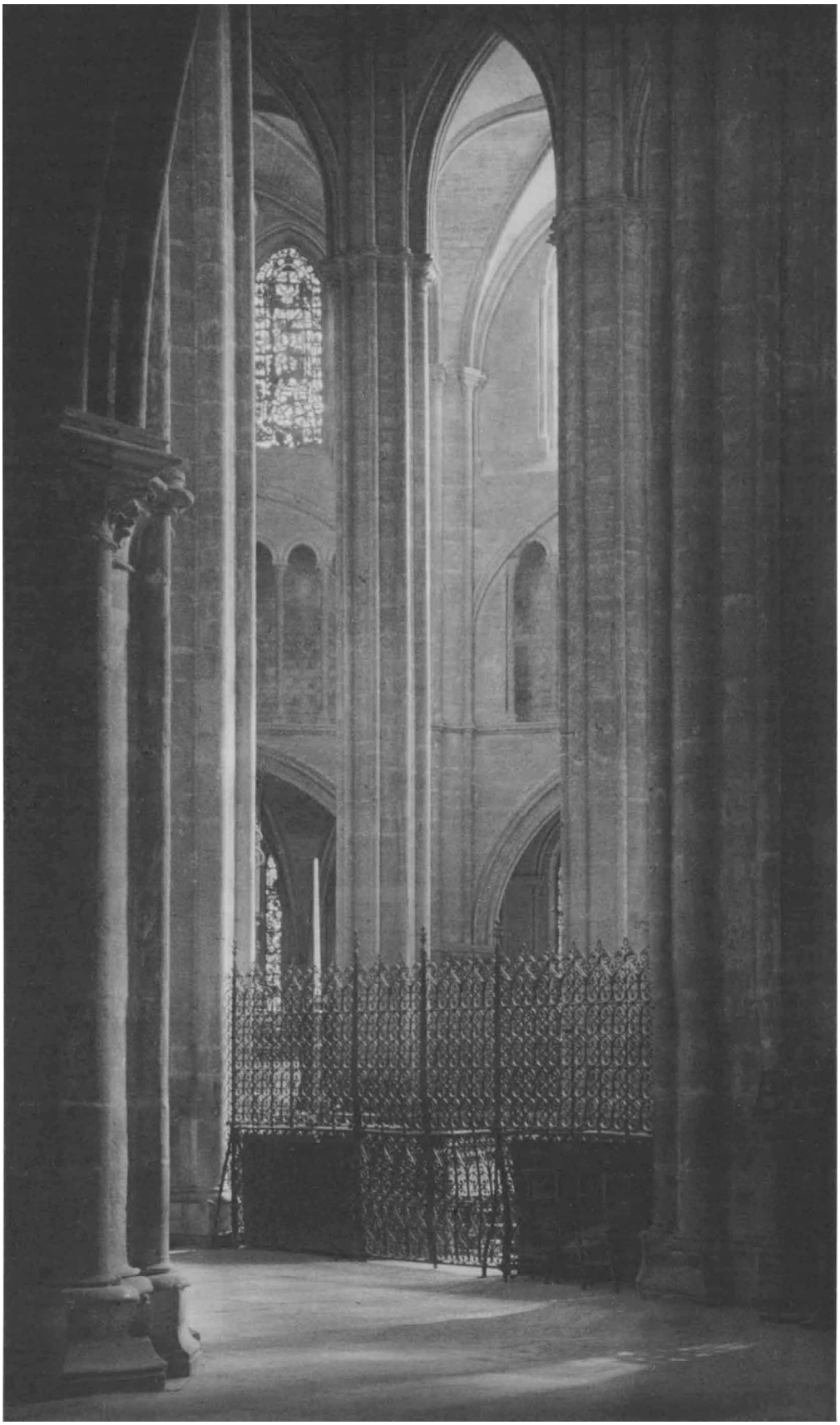


Fig. 10: *Height and Light, Bourges Cathedral.* Frederick Henry Evans, 1904.

espiritual e emocional presente nas suas imagens — como verificamos na *Height and Light - Bourges Catedral*. Através desta imagem e do trabalho de Evans, conseguimos estabelecer o legado do Pictorialismo à Fotografia de Arquitectura: enfatizou a importância do uso da luz; provou que a Fotografia consegue, muitas vezes, dizer mais da Arquitectura através de vistas selecionadas sugestivas à representação do todo, ou seja, detalhes da obra que se tornam caracterizadores da obra e da sua essência em geral; e reafirmou a necessidade de uma abordagem interpretativa da Arquitectura e não só representativa como até agora se praticava — temas também presentes no trabalho de Eugénè Atget, fotógrafo francês que registou as ruas de Paris após a histórica renovação *haussemaniana*.

O Pictorialismo não foi então mais que um movimento que procurou o prestígio inerente à Fotografia e que havia sido perdido com a sua massificação, onde a proliferação das imagens se revelou prejudicial à qualidade da impressão e do significado da própria imagem fotográfica. Apesar de marcar a história da Fotografia de Arquitectura, não teve um impacto directo na história da Arquitectura, contudo foi o resultado da tentativa da Fotografia ser reconhecida como uma arte, algo que não acontecia e onde se viu sujeita à tecnicidade fotográfica sem poder explorar a sua vertente artística aí já reconhecida, onde artes como a pintura eram livres na sua expressão independentemente da sua subjectividade, e através do Pictorialismo, a Fotografia procurou reclamar a sua própria expressão enquanto arte e representação do pensamento.

> *"Tem sido negado que a nossa arte tenha plasticidade suficiente para admitir modificações capazes de permitir que um fotógrafo se exprima no seu material. Reconhecemos que é limitada, mas todas as artes têm as suas limitações, e a fotografia, para se impor, tem de trabalhar dentro delas. Porém, há uma dificuldade: a gramática e a linguagem da arte podem ser ensinadas, mas o mesmo não acontece com a sua poesia."* [23]

[23] ROBINSON, Henry Peach. *Idealismo, Realismo, Expressionismo.* In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography.* Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 110.



Fig. 11: *Westminster Abbey.* Frederick Henry Evans, 1904.



Fig. 12: *A Sea of Steps, Wells Catedral.* Frederick Henry Evans, 1903.

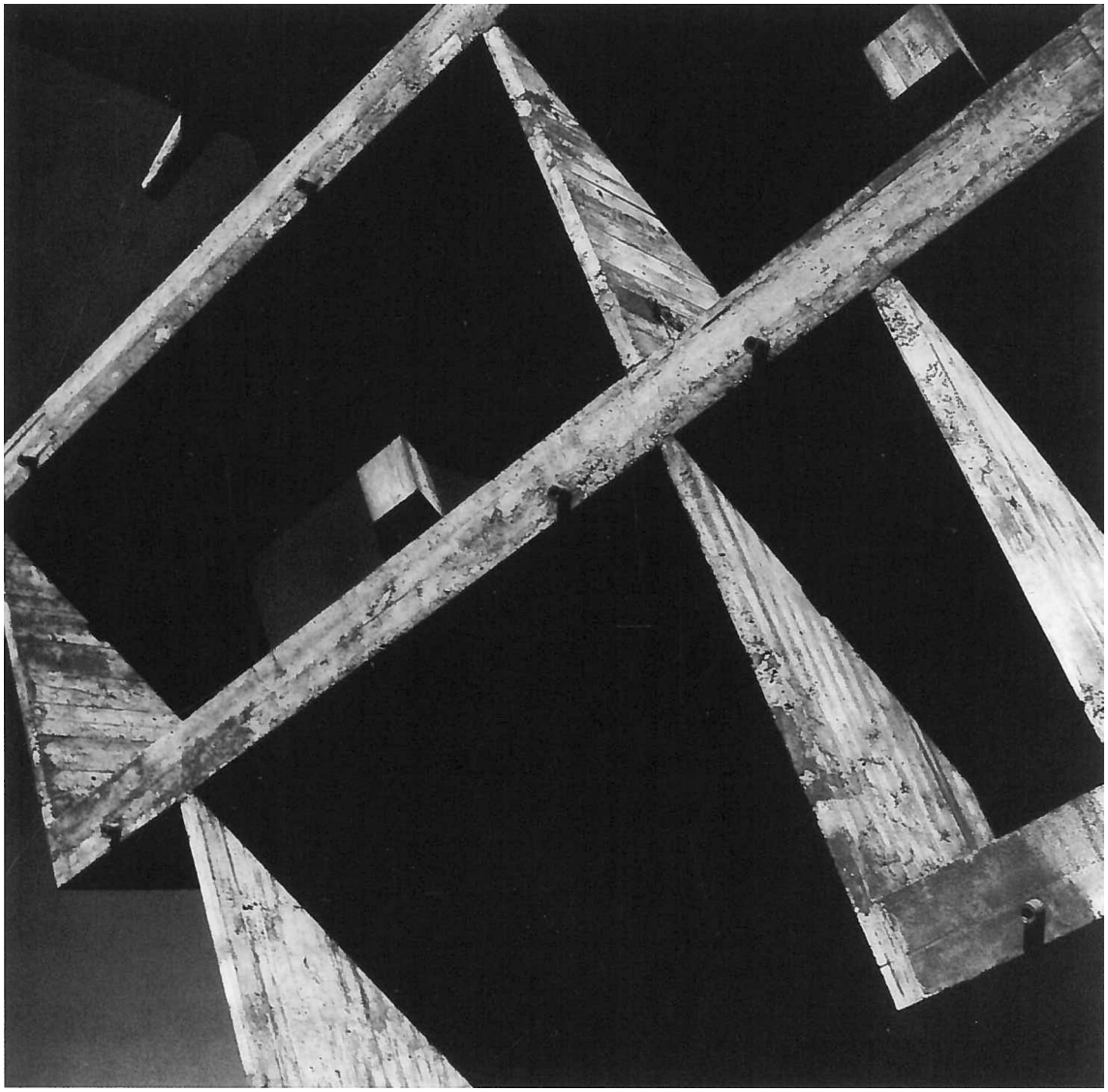


Fig. 13: *Villa Shodan, Ahmedabad.* Lucien Hervé, 1955.

"Le rôle de la photographie d'architecture est d'être ce qu'est l'interprétation musicale par rapport à la partition." [24]

CULTURA VISUAL NA ARQUITECTURA

Na viragem do século foram vários os movimentos marcantes que permitiram o desenvolvimento de ambas as artes exploradas nesta dissertação. Podemos até afirmar que o século XX foi o apogeu das ideias que marcam ainda hoje a Arquitectura Contemporânea. Foi também durante este intenso período, entre guerras e consequentes necessidades socio-culturais, onde fotógrafo e arquitecto se aperceberam dos potenciais da sua interdisciplinaridade, consolidando assim a sua relação.

Movimentos como o Futurismo, que surgem no início do século XX, estabelecem uma relação directa entre a Arquitectura e a Fotografia. Premissas como a rejeição do passado e o favorecer da evolução tecnológica e da indústria, presentes no *Manifesto Futurista* do escritor italiano Filippo Marinetti, levaram a uma inicial rejeição da Fotografia como arte, mas cedo perceberam o seu potencial como meio de propaganda, dando origem ao fotodinamismo, vertente fotográfica que explorava o movimento nas imagens, onde até aqui as fotografias eram isentas da figura humana e de acção. No início do século, após a Primeira Guerra

[24] HERVÉ, Lucien. In: *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016, p. 277.

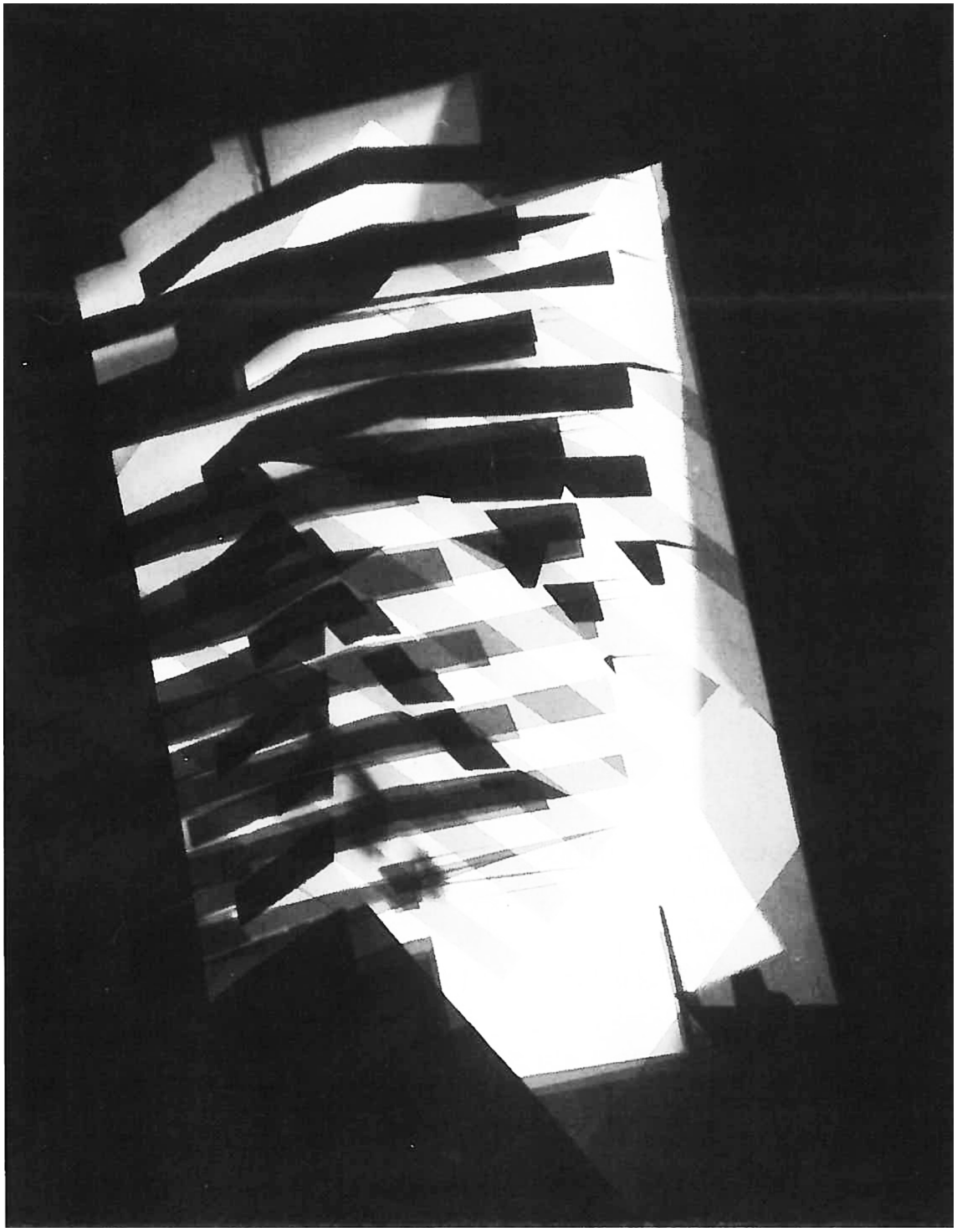


Fig. 14: *Sem título.* László Moholy-Nagy, c. 1925.

surge também o Construtivismo, influenciado em parte pelo Futurismo e, no contexto da nova sociedade socialista estabelecida após a Revolução Russa, em 1917, e da industrialização, ocorre a substituição dos homens (ou das ferramentas) pelas máquinas, privilegiando assim o avanço tecnológico e industrial.[25]

Este avanço reflectiu-se na Fotografia através do desenvolvimento de novas lentes fotográficas e do próprio aparelho, o que permitiu ao fotógrafo a exploração de técnicas inovadoras como os fotogramas ou até fotomontagens a partir de outras perspectivas, formas de enquadramento e novos contrastes de luz-sombra. Estas técnicas não eram inteiramente novas, apenas permitiram novos horizontes à Fotografia de Arquitectura por dinamizarem e explorarem as novas formas arquitectónicas que iam surgindo paralelamente a este desenvolvimento na área da Fotografia. Pioneiros como Moholy-Nagy, que exploraram o fotograma através da sua capacidade de usar o abstracto como forma de transmitir a Arquitectura, com perspectivas diferentes das praticadas até então, recortes ousados e contrastes em altos tons. Podemos assumir o trabalho de Moholy-Nagy como uma forma híbrida da experimentação *avant-garde* que cria a ponte entre os suportes fotográficos e arquitectónicos, e chama a atenção às qualidades de cada um. Encontramos nele um modo único de produção espacial, que reúne conceitos modernos de Espaço-Tempo para reestruturar a experiência espacial arquitectónica. Para o autor, ao *"deter fragmentos do mundo"*,[26] a vertente crítica presente na Fotografia elevou-se pela sua habilidade a representar e simultaneamente a abstrair as formas arquitectónicas, produzindo novas composições espaciais.

> *"In photography we possess an extraordinary instrument for reproduction. But photography is much more than that. Today it is in a fay way to bring (optically) something entirely new into the world. The specific elements of photography can be isolated from their attendant complication, not only theoretically, but tangibly, and in the manifest reality."* [27]

Associada ao movimento *New Vision*, que surge no período entre-guerras e que procurou um contra-ponto com o Pictorialismo, surge a ideia de que a Fotografia de Arquitetura não tem necessariamente edifícios como tema principal, torna-se arquitetónica através da sua preocupação com a luz, forma, materiais e relações espaciais. Além disso, através da recusa

---

25 ELWALL, Robert. *Ibidem*.

26 PASSUTH, Krisztina. *A New Instrument of Vision*. In: Idem. *Moholy-Nagy*, Londres: Thames and Hudson, 1987, p. 326.

27 MOHOLY-NAGY, László. In: Idem. *Ibidem*, p. 326.



Fig. 15: *Bauhaus Balconies, Dessau.* László Moholy-Nagy, 1926.

da pintura como mote à composição e produção fotográfica que se fazia sentir no Pictorialismo e da sua preocupação em explorar as qualidades únicas do aparelho fotográfico, associam-se estes últimos dois movimentos à insistência por parte da Arquitectura Moderna na expressão fiel aos materiais e na sua ânsia de representar o que fundamentava os valores dessa arquitectura.

O Movimento Moderno assume a sua devida importância nesta dissertação por aquilo que representa para a Arquitectura e consequentemente para a Fotografia. Vamos aqui entender como ambas as disciplinas se complementaram durante este período como nunca o fizeram anteriormente. É no fim da Primeira Grande Guerra que se dá um dos maiores pontos de viragem na história da Arquitectura e da Humanidade: a devastação provocada pela guerra levou à carência socio-cultural e posteriormente habitacional, formulando-se um novo estatuto para a arquitectura de então: o Movimento Moderno, que une a arte, a funcionalidade e a técnica. Com origem europeia, mais especificamente em Dessau, na Alemanha, o arquitecto Walter Gropius criou e projectou a escola Bauhaus, fundindo a Escola de Artes e Ofícios e a Academia de Belas-Artes de Weimar, estado recentemente declarado como livre após a queda da monarquia alemã, dando ali, na Bahaus, origem a conceitos e métodos que revolucionaram as mais diversas artes como a arquitectura, o design, a pintura, a fotografia.

"Juntos, vamos conceber e criar o novo edifício do futuro, que abrangerá a arquitectura, escultura e pintura em uma só unidade." [28]

A própria cidade de Dessau, caracterizada pela sua indústria, era o local ideal para o encontro entre a vanguarda estética e a indústria pesada. Inaugurada em 1919, sob um clima de tensão e censura provocados pelo regime alemão de então, é nesta escola que arquitectos, designers e artesãos se juntam no mesmo espaço para que as suas ideias e criações passassem a coexistir, criando assim um ambiente frutífero à criatividade de cada uma das artes e disciplinas. Neste núcleo, onde se fomentava a funcionalidade e consequentemente a liberdade de expressão, passou a ser característico o uso de cores primárias, assim como de formas primárias e geométricas. Tornou-se a escola mais influente do século XX e percursora do desenho moderno, onde estiveram presentes figuras como Mies van der Rohe e o já referido László Moholy-Nagy, cujas experiências formativas com

[28] *Proclamação da Bauhaus de Weimar*,1919. In: FRAMPTON, Kenneth. *Ibidem*, p.147.



Fig. 16: *Equitable Trust Building.* Eric Mendelsohn, 1926.

fotomedia ao longo do período entre-guerras providencia uma percepção única para a interacção crítica entre Fotografia e Arquitectura.

O Movimento Moderno surge então fruto da necessidade socio-cultural, onde a habitação e infra-estrutura eram escassas e a Europa sofria uma reforma ideológica, tudo fruto da Primeira Grande Guerra. Assim, este movimento constituiu-se pela preferência aos elementos geométricos simples, desprovidos de ornamentos e feitos à semelhança não de uma Antiguidade clássica, mas de um mundo actual e acessível: a indústria. Do conceito de aparelho fotográfico, passamos ao de máquina fotográfica e compreendemos que, numa máquina seja ela fotográfica ou industrial, nada é supérfluo: cada peça tem a sua razão de ser, a sua função a executar. Numa máquina não encontramos nenhum mecanismo puramente decorativo. A sua aparência, a sua estética, é ela própria como deve ser, como deve operar. A sua elegância reside na sua funcionalidade, na capacidade de servir, e é essa analogia que vemos aplicada na Arquitectura Moderna, criando uma nova visão do mundo, dando à Fotografia terreno para se expandir, tanto mecanicamente como conceptualmente, e permitindo a sua relação directa com a Arquitectura ao explorar novas perspectivas e formas de utilizar a Fotografia em prol da Arquitectura e a sua Comunicação.

Passa-se a entender a Fotografia como algo bastante flexível, e não rígido e intolerante como anteriormente se podia considerar pelas suas limitações técnicas e conceptuais. A fusão da indústria com a fotografia reflectiu-se na forma como se fotografavam os carros, aviões, ou seja, máquinas industriais, dando assim pistas à Arquitectura como iam surgindo novos paradigmas visuais. A Arquitectura viu então potencial na Fotografia como meio de propaganda e comunicação da obra construída e tornou-se assim a chave para a divulgação da Arquitectura Moderna, principalmente em Inglaterra e nos Estados Unidos da América, onde ainda não era compreendida e bem aceite, dando origem posteriormente ao Estilo Internacional.

A Arquitectura Moderna não pode ser então inteiramente interpretada sem a sua difusão através das imagens. A simbiose entre a Fotografia e a Arquitectura provou ser particularmente útil para a construção do discurso visual moderno, levando a uma maior consciencialização dos arquitectos do valor fotográfico que acabava por ultrapassar o documental, e fotógrafos de arquitectura — por vezes eles mesmos arquitectos —, rapidamente se tornaram compositores de referência e difusores desse mesmo discurso. Simultaneamente, o discurso fotográfico tornou-se cada vez mais complexo, expandindo o seu espectro e superando uma aproximação



Fig. 17: *Gull Rock, Carlyon Bay.* Dell & Wainwright, 1936.

mais tradicional que até agora tinha marcado o mundo da Fotografia de Arquitectura. A documentação fotográfica do século XIX ofereceu-se gradualmente a novas formas de exploração da realidade, abrindo um leque de possibilidades e elevando a Fotografia e a Cultura Visual na Arquitectura a um outro nível. Os fotógrafos passam a envolver-se na criação de uma nova realidade ao invés de apenas a registarem, gerando uma nova forma de compreensão do mundo e surgindo assim a questão se realmente a relação entre a Fotografia e a Arquitectura providencia um novo processo criativo ou não, para além de simples combinações, e se essas afectam e se experienciam umas às outras de forma a revelar novas formas de compreensão de ambas as áreas.[29]

Coincidente com a necessidade de responder a essa mesma questão, a relação fotógrafo-arquitecto consolidou-se e foi assumida através de diversas duplas, como Le Corbusier e Lucien Hervé, Mies van der Rohe e Ezra Stoller e até Richard Neutra e Julius Schulman. Surge ainda como referência uma dupla, mas esta apenas constituída por fotógrafos, Dell & Wainwirght. O mencionar desta dupla anteriormente ao desenvolvimento das duplas fotográfo-arquitecto referidas surge do seu contributo para a divulgação exigida pela emersão da Arquitectura Moderna na Europa. Robert Elwell em *Building with Light* (2004), refere-se a esta dupla como aquela que formalizou a relação entre a Arquitectura Moderna e a Fotografia pela forma como capturaram o melhor que a Arquitectura a ser capturada lhes oferecia e como potenciaram o instrumento que tinham nas suas mãos.

"All they pursued were shadows over the floors and furniture, all night they made moons rise and created other elusive phenomena with their arc lamps...
It was better than Pyramus and Thisbe." [30]

Em 1946 passaram a colaborar com a Architectural Review, a prestigiada revista por onde passaram referências do mundo da Arquitectura, e as suas fotografias tornaram-se centrais para a principal missão da revista: a promoção da Arquitectura Moderna. Esta centralidade incluía pontos de vista com diagonais intensas, sombras ousadas, ou até o enquadramento oblíquo que lhes permitia enfatizar os ritmos repetitivos da Arquitectura Moderna. Apesar das suas imagens de casas do Movimento Moderno, foi com as formas brancas banhadas com a luz do sol e contrastadas com o céu nublado que as fotografias de Dell & Wainwright se

29 GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli, 1955.
30 POWERS, Alan. In: ELWALL, Robert. *Ibidem,* p. 123.



Fig. 18: *Unité d'Habitation, Marseille.* Lucien Hervé, 1949.

tornaram mais cativantes. Nas suas fotografias, estas casas tornam-se indiferentes à paisagem, desafiando assim as normas pitorescas e tornando visual a afirmação do arquitecto paisagista Geoffrey Jellicoe, *"O arquitecto moderno irá ver o edifício como um pássaro branco a descer do céu e a aterrrar nos campos verdejantes."*,[31] fazendo assim referência aos típicos canones da Fotografia de Arquitectura Moderna que entretanto se foram estabelecendo como as imagens aéreas, os *close-ups* alternativos. Dell & Wainwright tiveram assim um importante papel na popularização da Arquitectura Moderna, ao tornar evidente o seu *glamour* e aparências enquanto os princípios práticos da Arquitectura então emergente eram estabelecidos.

"Photography's relationship with modern architecture extended beyond its promotion to encompass its inspiration, justification and even execution." [32]

Com isto, Robert Elwall (2004) procurou contextualizar o estímulo visual no qual a Fotografia se tornou para os arquitectos modernos. Prova desse estímulo é o livro *Vers une Architecture* datado de 1923, do icónico Le Corbusier que, para além de expressar os ideais modernos do arquitecto suíço, procurava concretizar a necessidade da Arquitectura em procurar a verdade da sua época, inovando e procurando uma produção arquitectónica própria do seu tempo e não baseada nos estilos clássicos que dada a condição socio-cultural de então tinham-se tornado já obsoletos. Aqui, Corbusier conseguiu estabelecer uma relação muito forte entre a imagem e o texto com o objectivo de transmitir as suas convicções, justapondo imagens de referências arquitectónicas clássicas e imagens dos próprios trabalhos, retirando-as do contexto original e, através do contraste e da comparação utilizou assim a Fotografia como principal arma para a publicidade do Movimento Moderno.

"In this technique Le Corbusier borrowed much from modern advertising: the association of ideas that can be produced through the juxtaposition of images and of images with writing." [33]

A Unidade de Habitação de Marselha foi o ponto de partida para a relação entre o fotógrafo húngaro Lucien Hervé e Le Corbusier. Após a visita do fotógrafo à obra, enviou os 600 registos da obra e Corbusier ficou encantado ao ponto de lhe escrever: "*Eu quero dar-lhe*

---

31 JELLICOE, Geoffrey. *Garden Decoration and Ornament for Smaller Houses*. London: Country Life Ltd, 1936, p. 5. In: ELWALL, Robert. *Ibidem,* p. 124. Texto original: "*The modern architect will see the house as a white bird descended from the sky and parked upon the green fields."*

32 ELWALL, Robert. *Ibidem,* p. 127.

33 COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994, p. 119.

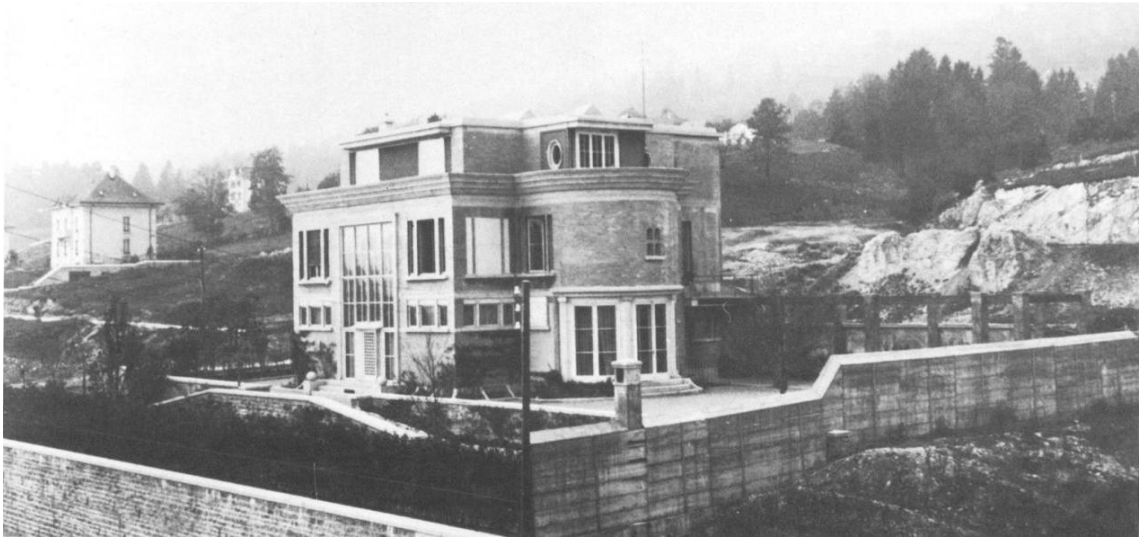




Fig. 19: *Villa Schwob.* Fotografia original. Le Corbusier, c. 1920.
Fig. 20: *Villa Schwob.* Fotografia manipulada. Le Corbusier, c. 1920.

os meus cumprimentos sinceros pelo seu excelente trabalho. Você tem a alma de um arquiteto e sabe ver a arquitetura.".[34] Foi então na quarta década do século XX que se deu início à primeira relação intelectual e profissional de Corbusier com um fotógrafo, a pedido do arquitecto. Coincidente com esta aproximação, existia também da parte de Corbusier a necessidade de explorar a publicidade da obra arquitectónica como meio de comunicação dos seus ideais modernistas, ao ponto de manipular imagens de forma a transmitirem o pretendido.

"Se quisermos aplicar o conceito de propaganda na arquitetura sem o aliar à política, teremos forçosamente que eleger Le Corbusier como o grande protagonista. Todo o seu percurso é marcado pelo modo como manipulou deliberadamente a imagem para servir as suas ideias." [35]

Um caso claro dessa manipulação são as imagens da *Villa Schwob*, construída em La-Chaux-de-Fonds no ano 1916. De sua autoria, quer a obra quer as imagens, falsificou as imagens com a intenção de tornar a obra mais purista — comparando a imagem original e a imagem manipulada conseguimos notar a ausência de elementos do quotidiano, o próprio fundo que originalmente daria um contexto da sua envolvente foi retirado, passando a um fundo sóbrio e uniforme de forma a fazer sobressair o objecto em si e tornando-o um objecto autónomo, chegando até ao seu isolamento do próprio objecto. A historiadora Beatriz Colomina escreve que "*o espaço moderno de Le Corbusier é um espaço feito não de paredes mas de imagens.*",[36] justificando assim o poder que a Imagem tinha para o icónico arquitecto moderno e de que forma ele próprio a usava para proveito da sua arquitectura.

Desse proveito resultou então a aproximação do arquitecto ao fotógrafo Lucien Hervé, tornando-se até o seu fotógrafo pessoal. Através da análise da obra do fotógrafo, conseguimos alcançar uma visão que se estende para além de uma superficialidade inerente às imagens e que estabelece um grau de interpretação durante a fase de construção e posteriores sequências, especialmente as que não foram sugeridas mas sim seleccionadas por Corbusier para integrarem a iconografia das suas obras arquitectónicas. As imagens produzidas pelo fotógrafo húngaro revelaram um cuidado extremo com a geometria das obras modernas de Corbusier, onde procurava sempre a luz e o contraste com as sombras escuras, dando assim

---

34 SBRIGLIO, Jacques... [et al.]. *Le Corbusier & Lucien Hervé: A Dialogue Between Architect and Photographer*. Los Angeles: Getty Publication, 2011, p. 25.

35 COSTA, Nuno - Propaganda; Revista Nu #06 – Imagem, p. 17.

36 COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: Assemblage nº4, Cambridge: MIT Press, 1987.



Fig. 21: *Bismark Museum.* Fotografia manipulada. Mies van der Rohe, 1910.

um toque pessoal e artístico às imagens produzidas e que posteriormente se destacaram pela sua qualidade. Encontramos também nas suas imagens uma certa abstração entre as linhas do betão, as sombras e a forma da obra, resultando assim em imagens impactantes e que em muito se identificam com o próprio arquitecto, daí se conseguir justificar a sua relação através das imagens produzidas resultantes da relação de ambos e que se mostraram essenciais para a comunicação da obra moderna de Corbusier e dos seus conceitos.

Foi desta forma então que a Arquitectura se aproveitou da Fotografia durante a corrente modernista, provocando um individualismo no Arquitecto que foi comunicado através das imagens, imagens essas produzidas com uma diligência proveniente da intimidade intelectual gerada entre o arquitecto e o fotógrafo a partir do momento em que o arquitecto pretendia transmitir a sua obra com uma determinada intenção e confiava no fotógrafo para a produção dessas mesmas imagens. A Fotografia contribuiu assim para o desenvolvimento da Arquitectura Moderna através da criação de métodos de práticas de pesquisa e investigação históricas que até agora não eram possíveis, pelo menos não tão rigorosas ou detalhadas: foram assim fornecidas colecções fidedignas de registos visuais de edifícios e detalhes arquitectónicos que, graças à evolução tecnológica, muitos detalhes dos edifícios passaram a ser revelados nas fotos, que até agora poderiam não ser acessíveis a olho nu, permitindo uma análise mais ampla e cuidada da Arquitectura.

"Constituiu uma peça fundamental na construção do discurso da Arquitetura Moderna, actuando no sentido de vincular o movimento moderno com o passado, dotando-o de raízes históricas." [37]

No entanto, como já vimos no caso de Corbusier, também o arquitecto holandês Mies van der Rohe explorou a manipulação de imagens para conseguir transmitir as suas intenções nas obras que se viriam a revelar essenciais para a difusão do Movimento Moderno e posteriormente do seu Estilo Internacional. São vários os autores que assumem a impossibilidade de entender a difusão do Estilo Internacional da Arquitectura Moderna sem a presença e a contribuição da Fotografia nas diversas publicações feitas, sendo nesta dissertação assumida a obra de Mies van der Rohe para entender essa relação e difusão através da sua obra e relação com Ezra Stoller, fotógrafo marcante quer na carreira de Mies

[37] GIEDION, Sigfried. *Ibidem.*



Fig. 22: *Seagram Building*. Ezra Stoller, 1958.

como no mundo da Fotografia da Arquitectura, assumindo-se o seu trabalho como referência conceptual para a presente dissertação.

A obra de Mies van der Rohe, na sua primeira etapa, caracterizou-se por uma arquitectura de base assente nos valores formais característicos do Movimento Moderno, mas sobressaiu-se pelo uso das cores nos materiais, assim como a própria materialidade se tornou uma característica da sua arquitectura — o icónico Pavilhão de Barcelona é a maior prova disso. Cingindo-se nesta primeira etapa vanguardista a cidades europeias, tendo passado também pela Bauhaus como director e influência dos seus valores, foi através do arquitecto Philippe Johnson e do trabalho do fotógrafo Ezra Stoller que os seus ideais atravessaram o oceano e expandiram-se pelo norte do continente americano. Foi neste continente que se denotou uma mudança de paradigma quer a nível dos conceitos do arquitecto em questão como do próprio Movimento Moderno. As suas obras pareceram converter-se ao preto e branco, ao puro e monocromático. Associa-se esta mudança de paradigma ao então nascimento do Estilo Internacional que, com a ajuda de muitas fotografias de grandes fotógrafos como Ezra Stoller, Mies ganha outra *patine* e outra leitura, submergindo sob as próprias vanguardas arquitectónicas de então. O papel de Ezra Stoller como fotógrafo de arquitectura torna-se assim evidente nesta expansão e divulgação de obras e ideais experimentalistas que acabaram por marcar um período extremamente importante na História da Arquitectura.[38]

A obra de Ezra Stoller estendeu-se do fim dos anos 30 até à década de 80 do século passado, coincidindo com o aparecimento e difusão do Movimento Moderno, posteriormente dando origem ao Estilo Internacional. As suas imagens expressam a experiência da tridimensionalidade arquitectónica através de um suporte bidimensional atento a posições estratégicas e condições de luz, assim como à linha, cor, forma e textura. Entre as construções icónicas de Mies, de especial atenção o Edifício *Seagram*, encontramos também nas suas imagens obras como *Fallingwater*, o Museu *Guggenheim*, ambos de Frank Lloyd Wright, e o Terminal *TWA* em Nova Iorque, do arquitecto Eero Saarinen, revelando a presença do fotógrafo no meio que provocou o impulso e a expansão modernista. Muitas vezes as suas imagens revelam-se tão familiares quanto os edifícios que documenta, no entanto, o seu trabalho inclui também fotografias que se integram no campo da ciência e da tecnologia,

[38] BERGERA, Iñaki. *Photography and Modern Architecture in Spain.* Porto: Scopio Editons, 2015, p. 9.



Fig. 23: *Seagram Building's Offices.* Ezra Stoller, 1958.

fábricas de produção industrial assim como arquitectura comercial e residencial. O seu trabalho muitas vezes é referenciado tanto como história social como também documentos de *design* e construção.[39]

Remetendo à premissa de Lefebvre, que defende a criação do espaço ao invés do encontro do espaço, consideramos aqui parte do portefólio de Ezra Stoller como argumentação da fotografia moderna e como instrumento da Arquitectura e consequentemente da criação de espaços. Focamo-nos no edifício da empresa *Seagram*, na altura uma das maiores distilarias de bebidas alcoólicas do mundo, localizado em Nova Iorque e que foi projectado por Mies van der Rohe e com os interiores desenhados por Philip Johnson, também referência da Arquitectura Moderna. Como o crítico, Franz Schulze defende que o edifício é *"o sine qua non dos arranha-céus modernos… [ele] definia o 'classicismo moderno'… e tornou-se supremo na arquitectura comercial de prestígio."* [40]

Com parte deste portefólio a ser composto pelos escritórios do edifício, entendemos aqui o escritório como um legado do modernismo e como espaços que criam não só 'boas' composições como produzem um espaço altamente ordenado e poderoso, que leva a questões do poder nas relações espaciais e sociais, atraindo até a atenção de arquitectos modernistas, que caracterizaram estes espaços como 'máquinas onde se trabalha'. Le Corbusier, por exemplo, escreveu com entusiasmo sobre a mobília de escritório como um dos novos objectos mais importantes na vida moderna. Subconsequentemente, os arranha-céus em caixas de vidro do Estilo Internacional tornaram-se os tipos dominantes de arquitectura de escritórios a nível mundial.

No seu conjunto de trabalhos, Stoller adoptou o preto e branco, a película de baixo contraste, fotografando os espaços de uma posição central neutra, ou seja, paralela ao plano da imagem capturada. No caso da imagem *Seagram Building's Offices* todos os planos estão cuidadosamente focados, indicando o uso do tripé e de uma lente de abertura reduzida. De uma perspectiva semiótica, este conjunto de escolhas técnicas privilegia os códigos de informação do suporte, beneficiando assim a imagem e a visão do fotógrafo.[41]

---

39 BERGERA, Iñaki. *Sobre Fótografia y Arquitetura*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 74.

40 SCHULZE, Franz & STOLLER, Ezra. *The Seagram Building*. New York: Princeton Architectural Press, 1999, p. 10. Texto original: *"the sine qua non of late-modern skyscrapers … [it] defined 'modern classicism' … and became the ultimate in commercial prestige architecture"*.

41 OLIVEIRA, Andreia Alves de. *The space of the photograph*. In: ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Congresso Internacional Inter-Fotografía y Arquitectura, Volume 4: Intersecciones*. Navarra: Gráficas Castuera, 2016, p. 21.





Fig. 24: *Guggenheim Museum, New York.* Ezra Stoller, 1963.
Fig. 25: *Cine Barceló.* Luis Llado, 1930.

A familiaridade a que nos referimos anteriormente vai de encontro à intenção e visão que procuramos no fotógrafo de arquitectura e a sua ligação com o movimento em questão, neste caso Ezra Stoller e o Movimento Moderno. Podemos dizer que a intenção transparecida numa Imagem dita a visão do fotógrafo, no entanto, essa visão nunca é inócua e a cumplicidade entre a fotografia e a obra fotografada diverge no resultado dessa imagem, ou seja, *"existe uma simbiose entre a sensibilidade do fotógrafo e o carácter e qualidade da arquitectura que o inspira, sendo isso que lhe permite transpor para a fotografia — e através da fotografia — essas qualidades."*.[42] Comparemos duas imagens que retratam a arquitectura moderna: a de Ezra Stoller, do Museu Guggenheim e uma outra do fotógrafo Luis Llado, que capturou o *Cine Barceló* em Madrid no ano de 1930. Aqui tomamos como certo o facto de podermos identificar em certos elementos arquitectónicos características formais que nos ajudam a reconhecer o género arquitectónico que caracterizam as obras, contudo, é o facto de conseguirmos identificar esses elementos tanto numa imagem como na outra que nos leva a considerar o poder da Imagem de Arquitectura: *"(…) não existe uma única maneira de nos aproximarmos da descrição genérica e icónica do Estilo Internacional, e é possível reconhecer esse Estilo Moderno"* [43] através de ambas as imagens, capturadas por diferentes olhares, sob diferentes influências e em diferentes tempos.

Apesar desta capacidade como que até intemporal por parte da Fotografia, de conseguir transmitir a Arquitectura de outros tempos no tempo presente, Philip Morton Stand, crítico de arquitectura do Movimento Moderno, afirmou: *"sem a fotografia moderna a arquitectura moderna nunca viria a ser 'exposta'"*,[44] ou seja, os dois campos que no início do século passado se manifestaram de uma forma justa e altiva foram a Arquitectura e a Fotografia, e Shand coloca a seguinte questão: *"Foi a fotografia moderna que gerou a arquitectura moderna ou o oposto?"*.[45] Exaltando a necessidade socio-cultural e posteriormente habitacional que a Segunda Grande Guerra criou, é de crer que se tornaram dois campos a emergir por forças comuns, no entanto, a pertinência desta pergunta não se encontra na sua resposta, mas sim no resultado gerado por estas duas forças em forma de arte que colidiram e, ao invés de se afastarem, envolveram-se e trouxeram o melhor de si à outra arte, assim como aos movimentos e necessidades em seu redor através do distanciar da linguagem clássica à qual eram associadas, dando-lhes assim liberdade de expressão, quer na fachada quer no negativo.

---

42 BERGERA, Iñaki. *Photography and Modern Architecture in Spain.* Porto: Scopio Editons, 2015, p. 15.

43 Idem. *Ibidem,* p. 15.

44 SHAND, Philip. *Architectural Review, vol. 75,* January 1934, p.12. In: ELWALL, Robert. *Ibidem*, p. 125. Texto original: *"without modern photography modern architecture could never have been 'put across'".*

45 Idem. *Ibidem*, p. 125. Texto original: *"Did modern photography beget modern architecture or the converse?".*



Fig. 26: *Kauffman House, Palm Springs, California.* Julius Shulman, 1947.

A História da Arquitectura beneficiou da Fotografia sem reconhecer o verdadeiro valor cultural desta arte visual e considerou-a uma ferramenta útil para demonstrar uma teoria. Para além disso, a Fotografia de Arquitectura desde os anos 60 ajudou a tornar icónico o trabalho de alguns arquitectos, como foi o caso que resultou da relação profissional entre Julius Shulman e Richard Neutra. Através da Kaufmann House, desenhada por Neutra em 1946 e fotografada por Shulman em 1947, criou-se um ícone arquitectónico, uma imagem facilmente reconhecida pelo jardim iluminado que contrasta com as montanhas no fundo da imagem representativa da obra. Puramente a preto e branco, o retrato de Shulman da Kaufmann House destacou o *ratio* cheio-vazio graças à luz artificial que encontramos dentro da casa, que acaba por reflectir a luz e fazer parecer a envolvente flutuar. O olho do espectador, no entanto, é apenas atraído pelo espectáculo da luz da noite. Esta análise meramente descritiva, mas indagadora de um conceito procura mostrar tanto através desta Imagem como através deste Fotógrafo que a Fotografia pode mudar por completo a percepção da Arquitectura.

Neste caso, a obra de Neutra foi colocada num patamar do Movimento Moderno em muito graças à capacidade das fotografias de Shulman em fotografar algo e torná-lo espectacular. Esta necessidade de tornar uma obra apetecível, desejável, coincide com a expressão *American Dream*, que surge após a Segunda Guerra Mundial e sugere, à partida, um estilo de vida perfeito. Seriam os próprios Estados Unidos da América a auto--promoverem-se e a quererem mostrar o *glamour* e a ostentação em que viviam e que podiam proporcionar. Para isso, era necessário criarem a ideia perfeita, a Imagem perfeita. É aí que surge verdadeiramente a ânsia arquitectónica e fotográfica em mostrar como tudo era perfeito, e fotógrafos como Shulman procuravam aliar a Fotografia à Arquitectura tornando ambas únicas e perfeitas ao ponto de serem cobiçadas pelo consumidor, aquele que procurava o sonho americano. O olhar de Shulman estabeleceu assim uma nova iconografia, e que introduziu a fotografia de revista como uma nova disciplina.

"There are designers who make interiors not so that people can live well in them, but so that they look good on photographs" [46]

Esta relação entre a revista e a arquitectura reflectiu-se nas *Case Study Houses*, um projecto patrocinado pela revista *Arts & Architecture* e que visava a construção de casas

[46] LOOS, Adolf apud. COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994, p. 64.



Fig. 27: *Case Study Houses #22, Los Angeles.* Julius Shulman, 1960.

eficientes e de baixo custo para o modelo arquitectónico da altura, impulsionado pelo fim da Segunda Guerra Mundial e pelo regresso dos soldados à sua terra de origem. Vários nomes do Estilo Internacional surgiram como autores dessas obras, entre eles Richard Neutra e Pierre Koenig, e surge também de novo Julius Shulman como fotógrafo de propaganda deste estilo arquitectónico cujo propósito era a sua Imagem como casa ideal para o estilo de vida ideal. Apesar de uma certa relutância em nos identificarmos com este género de Fotografia a propósito da presente dissertação, não podemos deixar de reconhecer o seu papel na difusão da Arquitectura ao criar imagens icónicas que perduram até aos tempos de hoje como referência à Arquitectura Moderna.

O papel da imagem na sociedade tornou-se desta forma crucial, no entanto, arquitectos como Adolf Loos, Auguste Perret ou mesmo Frank Lloyd Wright assumiam-se como autores de arquitectura não fotografável, apologistas da percepção *in loco*, negando o poder de difusão da sua arquitectura através de publicações e defendendo a vivência física como a única forma de apreender o espaço projectado. No caso de Loos, o arquitecto não deixou de utilizar a Fotografia como meio de representação, usava-a apenas como instrumento ilustrativo das suas obras. Uma justificação para este distanciamento da Imagem talvez seja o facto da arquitectura de então se ter tornado um elemento visual e não funcional. Não que o impeça de ser visual, mas primeiramente estaria a funcionalidade, como os próprios canones modernos o indicavam. Por sentir esta 'futilidade' representada através da valorização do visual e não do funcional, os arquitectos reagiram e começaram a recusar a Imagem como elemento associado à apreensão intelectual da Arquitectura e só a sua vivência se tornava plausível para esse efeito.

Contudo, a posição de Julius Shulman e Richard Neutra não se resume à priorização do visual, mas sim a criá-lo a partir de uma obra já construída. As imagens de Shulman procuravam mostrar uma arquitectura de sonho, um estilo de vida invejável: *"The photos of Shulman have strong and specific characteristics. His frames are characterised by an alignment of architectural elements in a constructed scene and under controlled lighting conditions. He often uses not only props but people, usually excluded from all architectural photography, and he arranges them to emphasise – sometimes to hide – various aspects of the building"*,[47] o que, segundo o próprio Julius Shulman, na Fotografia de Arquitectura, a boa composição

[47] SERRAINO, Pierluigi. *Framing icons - Two girls, two audiences, the photographing of Case Study House #22.* In: RATTEBURY, Kester. *This is not Architecture.* London: Routledge, 2005, p. 148.



Fig. 28: *Sun-catch, House B, Bedfordshire.* Dell & Wainwright, 1936.

envolve não só tornar o objecto arquitectónico *"atractivo"* mas também comunicar a sua *"estrutura essencial e os seus elementos de design",*[48] de forma a atingir uma *"representação autêntica dos valores internos de um edifício"*.[49] Torna-se então óbvio o propósito das suas fotografias, uma confortável habitação moderna, perfeita para o observador e, de forma a conceber esta atmosfera de perfeição, assumimos aqui o papel da Fotografia essencial para esse efeito.

> "*(...) the dynamic between Modernist architecture and the expressive new photography enjoyed a particulary fruitful creative synergy and, more significantly, caused distinct shift in sensibility, affecting how all architecture and the city as an entirety were represented and imagined.*" [50]

Através da análise de diversas obras quer fotográficas quer arquitectónicas correspondentes ao Movimento Moderno e ao Estilo Internacional, conseguimos assumir que a representação da Arquitectura Moderna teve origem na Imagem Fotográfica, acompanhada do discurso moderno. A Imagem moderna tornou-se a combinação entre a Fotografia e a Arquitectura onde as duas disciplinas beneficiaram uma da outra, mesmo que tal implicasse o anonimato do fotógrafo, o que se revelou bastante frequente neste período, e assentasse na ideia de então de que *"uma boa fotografia de arquitectura depende de uma boa arquitectura"*.[51]

A Fotografia precisou da Arquitectura para se tornar um meio de representação e a Arquitectura precisou da Fotografia para apresentar o estilo de vida moderno ao mundo. No livro *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1998) da historiadora Beatriz Colomina, a autora traça uma ligação imediata entre a Arquitectura Moderna e a sua representação através de fotografias, publicidade e a *mass media* em geral. Percebemos então que o Movimento Moderno foi criado pela Imagem em si e não só pelas funções ou mecanismos que envolviam o processo criativo arquitectónico, mostrando como a representação moderna foi tão longe quanto ser produzida pela própria imagem, assim como pela *mass media*, como o crítico Reyner Banham já afirmou:

---

48 OLIVEIRA, Andreia Alves de. *Ibidem.* p. 18.

49 SCHULZ, Adrian. *Architectural Photography*. Santa Barbara: Rocky Nook, 3ª Edição, 2015, p. 7.

50 WRAY, Timothy & HIGGOT, Andrew. *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. London: Routeledge, 2012, p. 2

51 STOLLER, Ezra. *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*. New York: Harry N. Abrams, Inc. publishers, 1990, p.6.



Fig. 29: *Office Building, São Paulo.* George E. Kidder Smitht, 1942.

"(...) The modern movement was the first movement in the history of art based exclusively on 'photographic evidence' rather than on personal experience, drawings or conventional books. (…) The work of the architects themselves has become known almost always through photography and the printed media." [52]

Os sistemas de comunicação então emergentes, como produtores da Imagem moderna, consolidaram a relação entre a Imagem e a Arquitectura Moderna, resultando numa simbiose cujo fim se evidenciou na necessidade da produção arquitectónica em conjunto com a difusão da própria representação. O próprio conceito de *media* deriva da instrumentalização técnica adquirida na Primeira Guerra Mundial através das tecnologias de comunicação utilizadas durante a guerra para transmitir informação entre países distantes e que mais tarde foram domesticadas e, objectos como o rádio e as telecomunicações, tornaram-se objectos presentes na habitação comum.

A expansão dos objectos *media* foi de tal forma abrangente que o conceito de propaganda se tornou o epicentro da cultura da era do consumidor, associada em muitos factores à era moderna. Aqui, Colomina faz referência ao escritor Roland Barthes e à sua ilustração dos paralelismos entre a Fotografia e o Movimento Moderno, afirmando que: *"A idade da fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado para o público, ou melhor, à criação de um novo valor social, a publicidade do privado: o privado é consumido como é, publicamente…",*[53] e levando-nos a concluir que o privado se tornou algo consumível. Cria-se aqui então um sentido de 'espectáculo', explicado por Guy Debord em *Society of the Spectacle Debord* (1994), associado à importância da Imagem que se fez sentir nesse período. Passaram a ser comuns as manifestações, quer através das notícias, propaganda ou anúncios, que condensavam o modelo de vida 'ideal'. Tornou-se a celebração de uma escolha já tomada no momento da sua produção, e o resultado consumado dessa mesma opção. Assim, a Imagem moderna em forma de 'espectáculo' originou uma ferramenta de poder, uma forma de manipular o livre-arbítrio levando-nos a desejar o moderno, ou como Beatriz Colomina coloca, de forma a evitar a ilusão.[54]

---

52 BANHAM, Reyner. In: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994, p. 14.

53 COLOMINA, Beatriz. *Ibidem,* p. 14.

54 DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle.* New York: Zone Books, 1994.



Fig. 30: *Fagus Factory, Germany.* Albert Reuger-Patzsch, 1928.

"It is significant that when this same built architectural piece enters the two-dimensional space of the printed page it returns to the realm of ideas. The function of photography is not to reflect, in a mirror image, architecture as it happens to be built. Construction is a significant moment in the process, but by no means its end product." [55]

Este contraponto entre a veracidade da Fotografia de Arquitectura e aquilo que a obra verdadeiramente representa leva-nos à subjectividade presente na Imagem e no que pode provocar no observador através do olhar do Fotógrafo. O observador, como aquele que analisa a Imagem, tem de estar ciente da condição posta *à priori* pelo Fotógrafo: a sua visão. O que atrai o fotógrafo num edifício não é a sua qualidade estética mas sim as suas variantes perspécticas, a materialidade, a escala, a relação com a envolvente, o discurso do edifício, factores que em muito coincidem com os mesmos que também classificam uma boa Arquitectura. Da mesma forma que o fotógrafo procura motivações na obra arquitectónica também se assume capaz de a criticar, através de uma visão que a desconstrói e provoca, reconstruindo-a com um discurso que leva à reflexão dessa mesma obra através de um conjunto de imagens provocador de um pensamento analítico e crítico.

Este contraste é hoje sustentado por uma base crítica à Fotografia de Arquitectura, que argumenta com o facto de esta sempre beneficiar o edifício. Citando Julius Shulman, conseguimos perceber a verdadeira essência da Fotografia de Arquitectura através do olhar crítico, que esse sim é o único que deve sustentar a Fotografia de Arquitectura de forma a desenvolver a reflexão do observador:

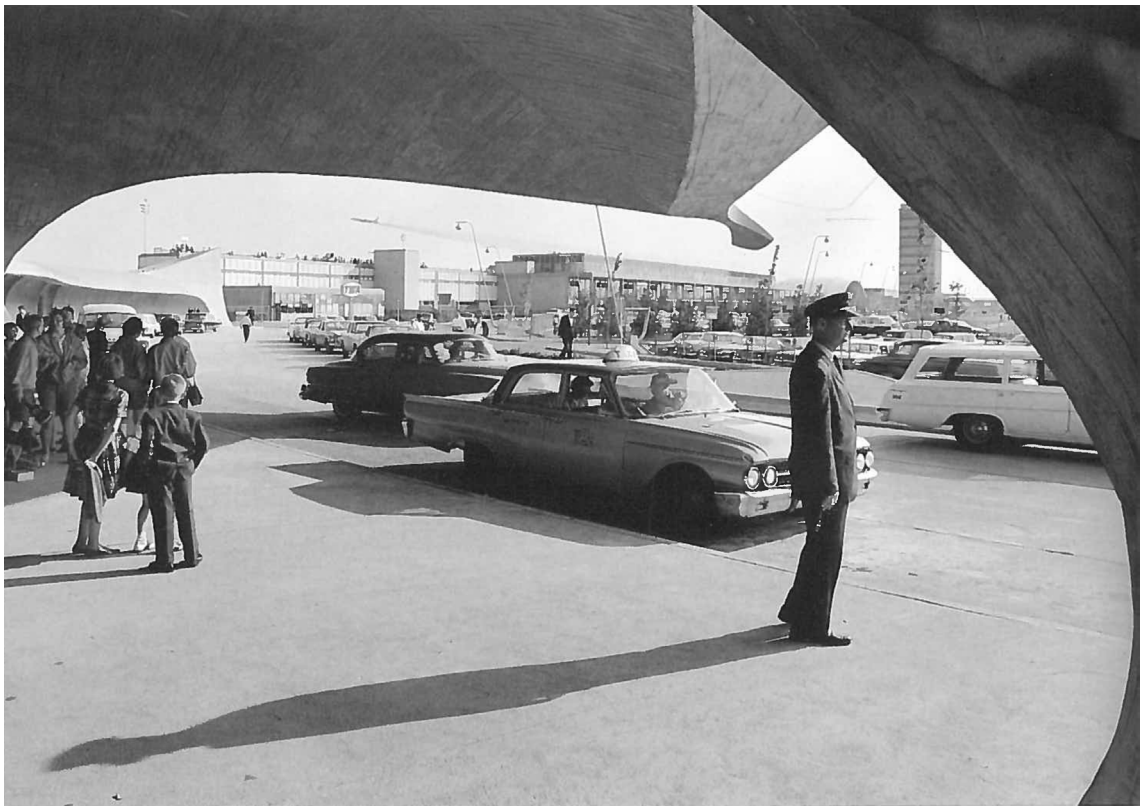
"*(...) a complaint occasionally heard about architectural photography is that it glamourizes the building; this need not to be true (...) sometimes the camera has displayed a more discerning and critical eye than the human complainer.*" [56]

Este olhar atento e crítico procura transportar para a bidimensionalidade aquilo que o Fotógrafo sente na obra, com a finalidade de reconhecer os seus elementos construtivos e conceptuais de forma a compor uma imagem ilustrativa. Aqui o Fotógrafo tem de criar uma Imagem ou um conjunto de imagens síntese que sejam capazes de captar a essência da obra

---

55 COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994, p. 114.

56 SCHULMAN, Julius. *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors and the Visual Arts*. New York: Whitney Library of Design and London: Architectural Press, 1977, p. 47.



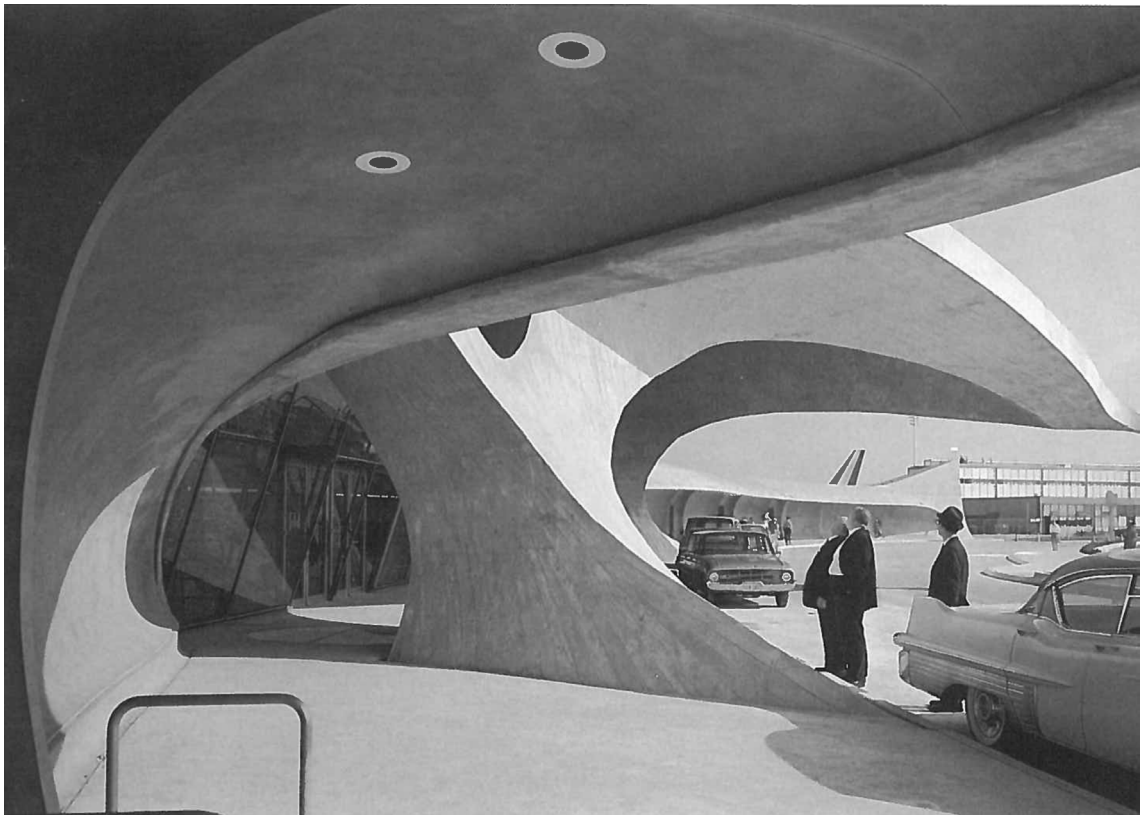


Fig. 31: *TWA Terminal entrance.* Ezra Stoller, 1962.
Fig. 32: *TWA Terminal walkway.* Ezra Stoller, 1962.

arquitectónica que, apesar de determinada escala ou complexidade, seja função do fotógrafo captar numa só visão o que caracteriza e determina o objecto arquitectónico a ser retratado. Uma sequência de imagens que corresponda às várias partes do edifício é muitas vezes a forma mais eficaz de se conseguir representar uma obra. O conceito inerente ao Movimento Moderno da Fotografia de Arquitectura como um produto visual destinado a proporcionar uma visão objectiva e sensível da obra arquitectónica, em grande parte, era baseado na sua idealização através de um intermediário imagético. Uma idealização em que, no caso das trajectórias de Ezra Stoller e Julius Shulman, o discurso consciente se sobrepôs à vertente estética e foi para além da mera documentação de um edifício.

Stoller, cujas objectividade e aptidão técnica se encontravam interligadas a uma sensibilidade que surgia da compreensão do conceito arquitectónico da obra fotografada, propunha-se a desvendar o edifício para o poder captar mediante o seu objectivo e elevá--lo a ícone moderno, como o Terminal de TWA, o Instituto Salk e a Capela de Rochamp. No caso de Julius Shulman, provocava uma impressão impecável do sofisticado estilo de vida das habitações construídas durante o período moderno na costa oeste norte--americana, usando as lentes como um instrumento criador de imagens onde a manifestação conceptual do Movimento Moderno assentava, e cujo elemento estético se encontrava bem mais presente e até por vezes propositadamente, através da simulação de poses ou estilos de vida possíveis dentro dessas mesmas habitações. O trabalho de ambos afirma a importância da intencionalidade da representação estética da obra — o que implica não só uma exaustiva ilustração da obra, como também a procura por capturar expressivamente os detalhes e a atmosfera espacial, como geradores de conotações e significados que se tornam indispensáveis para uma reflexão crítica.

"(…) the idea that the good photograph is the one which reveals the whole structure in one fell swoop. (...) Architecture, being a time and space phenomenon, can have limited aspects when shown in two dimensions." [57]

A Arquitectura Moderna assumiu-se como revolucionária não só pelas suas inovações arquitectónicas como também pela forma como as comunicava, sendo a Fotografia, desde esse período em diante, utilizada como forma de expressão e difusão da Arquitectura. Isto

[57] STOLLER, Ezra. *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*. New York: Harry N. Abrams, Inc. publishers, 1990, p.6.



Fig. 33: *Scullery of the Gepparo Pavilion, Katsura, Kyoto.* Yasuhiro Ishimoto, 1960.

deveu-se, por um lado, ao facto de a Fotografia ser usada como um suporte documental aparentemente objectivo e capaz de representar a realidade arquitectónica, necessidade essa que partiu da pretensão por parte do Fotógrafo de querer compreender melhor o Espaço que percorria, os diferentes planos que compunham a obra a ser retratada, e por fim, de procurar um suporte de expressão que fosse fiel ao que via através da lente. Por outro, devido à portabilidade e facilidade de reprodução fotográfica entre os *media* e outros suportes, quer para uma audiência especializada como para o público em geral, e assim, o Fotógrafo surgiu no processo de Comunicação da Arquitectura com uma relevância acrescida, tornando-se essencial para entender a relação entre fotógrafos e arquitectos e a criação conjunta de narrativas visuais capazes de comunicar os conceitos espaciais, mantendo-se ao mesmo tempo como autores da interpretação crítica fotográfica.

"The modern image became a mix between photography and architecture whereas the two subjects require and benefit from one another. The photograph needs architecture to become the means of representation and architecture needs photography to sell the modern way of life." [58]

[58] Susanne Bauer e Maria Beatriz Camargo Cappello OLIVEIRA, Andreia Alves de. *The space of the photograph*. In: ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Ibidem,* p. 37.



Fig. 34: *Stadio Comunale Giovanni Berta, Florence.* Ferdinando Barsotti, 1932.

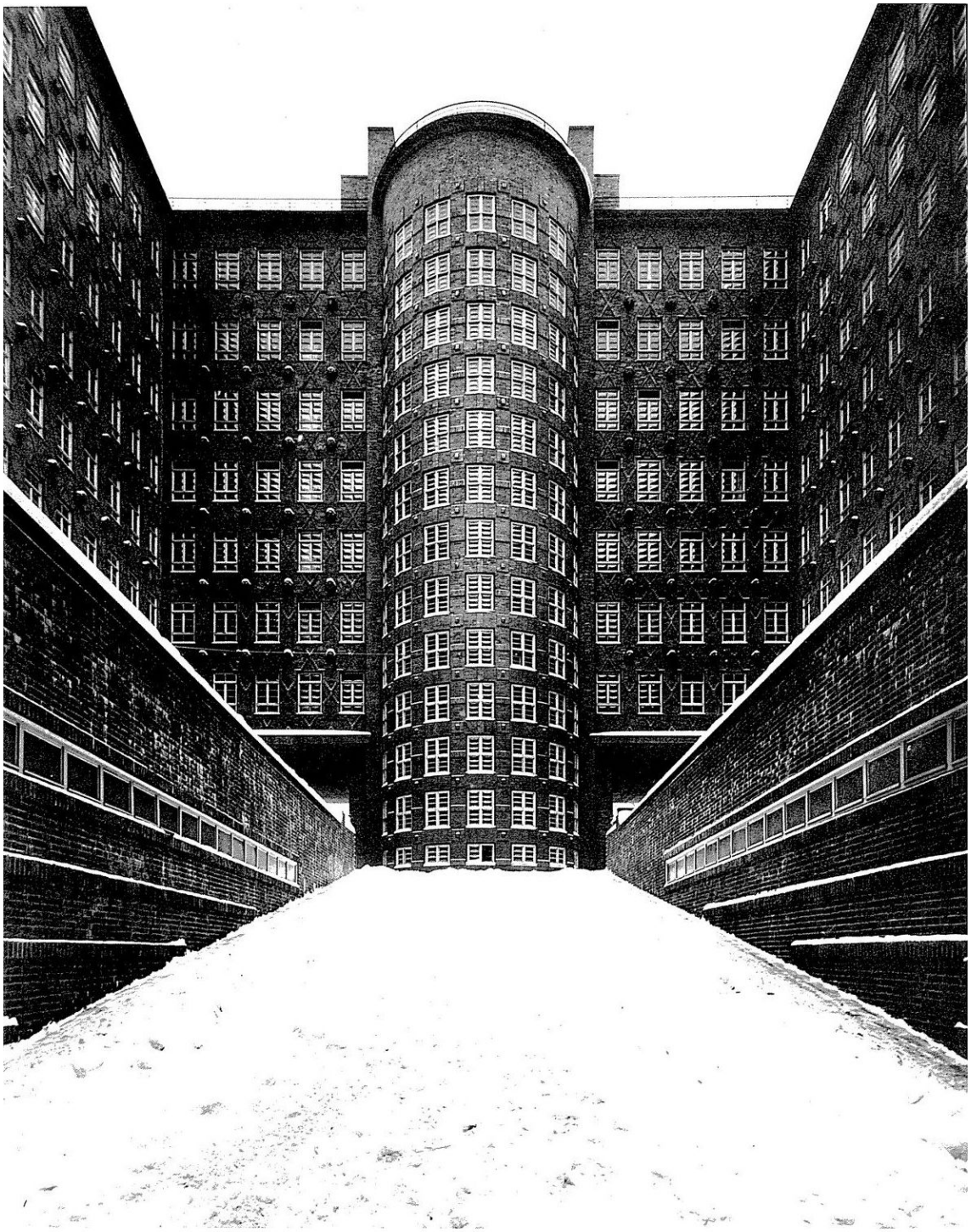


Fig. 35: *Sprinkinhot, Hamburg.* Francis Rowland Yerbury, 1929.

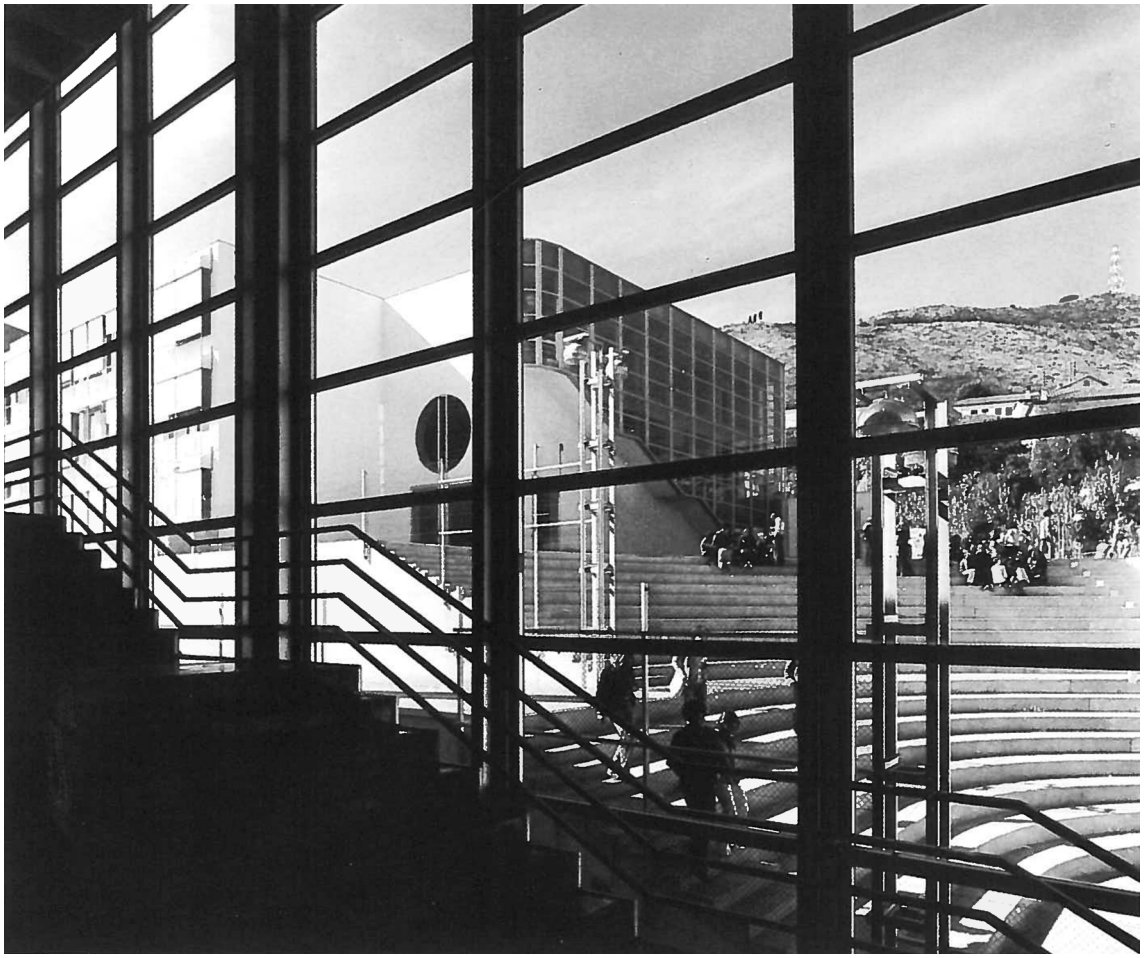


Fig. 36: *Thau School, Carretera d'Esplugues, Barcelona.* Francesc Català-Roca, 1975.

"A nossa cultura arquitectónica, na impossibilidade de visitar todos os edifícios do mundo, é maioritariamente construída através do olhar de outros" [59]

A IMAGEM DA FOTOGRAFIA

A ideia modernista de que *"uma boa fotografia de arquitetura depende de uma boa arquitetura"* [60] é uma afirmação que não assume a Fotografia como um universo autónomo, poético e crítico, ou seja, a Fotografia por si só pode constituir uma boa fotografia de arquitectura pelo seu conteúdo inovador, crítico e/ou poético, assumindo-se assim não como uma ilustração mas como um novo espaço interpretativo sobre o real arquitectónico que nos é dado através da Fotografia. Contudo, com a massificação da Imagem, a procura por tornar o edifício num ícone imagético tornou-se constante e, a partir do fim do século passado, essa massificação revelou uma das suas vantagens ao procurar desenvolver o ciclo entre o criador da imagem, o criador do objecto arquitectónico, os suportes de comunicação e o público em geral. Ou seja, através da proliferação de imagens, surgiram mais suportes de comunicação e espaços dedicados a essa mesma exposição da imagem arquitectónica e criou-se um ciclo de partilha de criações e dados arquitectónicos que deu origem a sinergias que fundamentam a interacção entre estas duas disciplinas de carácter imersivo e que estão constantemente presentes na vida quotidiana, seja através da Imagem ou da Arquitectura.

---

59 URBANO, Luís ... [et al.]. *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p. 6.

60 STOLLER, Ezra. *Ibidem,* p.6.



Fig. 37: *John Deere and Company Administration Center, Moline, Illinois.* Ezra Stoller, 1936.

A interacção a que nos referimos já tem vindo a acompanhar a história da Imagem conjunta com a Arquitectura, pelo que até Beatriz Colomina defende que o envolvimento de imagens técnicas com o processo de desenho alterou fundamentalmente a produção arquitectónica. Seguindo o raciocínio de Walter Benjamin, a autora conclui que a *"reprodução mecânica de qualquer obra de arte tornou distintos os conceitos de 'edifício' e 'arquitectura'. Distinta do desenhar um edifício, a arquitectura tornou-se um acto interpretativo, crítico, (…) um projecto no seu todo, uma produção autêntica."* [61]

Arquitectos que usem a Fotografia no seu processo projectual envolvem-se num espelho crítico, intelectualizando assim o seu trabalho. Inversamente, podem também utilizar a Fotografia de forma a predeterminar uma futura interpretação e crítica do seu trabalho. As estratégias fotográficas de Ludwig Mies van der Rohe e Paolo Portoghesi são exemplos deste tipo de arquitectura em muito associada à *media*, à Imagem. Em ambos os casos, a Fotografia parece reflectir e constituir espaços e formas da sua Arquitectura. No entanto, também a Fotografia é capaz de alterar o significado da sua Arquitectura, uma vez que a Fotografia tem o seu próprio discurso.[62] É este o desafio do pós-modernismo, a relação entre a realidade e a representação, que posteriormente levou a uma vasta interpretação teorética e filosófica da Fotografia.

A objectividade associada a Stoller referida no capítulo anterior reflecte-se actualmente no desafio da Fotografia de Arquitectura em atingir a representação da obra através da individualidade do olhar e da técnica do Fotógrafo e assim conceber um trabalho com um discurso coerente, que, através da Fotografia de Arquitectura, essencialmente concebida para operar como um instrumento informativo, desenvolveu-se como um producto visual destinado a publicações específicas que procuram garantir à Imagem uma abordagem justa que assegure a observação do que é representado com a maior objectividade e clareza possíveis. Uma capacidade de Comunicação que, acima de tudo, procura projectar a ideia do Arquitecto, na qual está retratado um corpo de trabalho que se traduz no projecto, na obra. Como exemplo claro desta postura, encontramos Hélène Binet e o seu trabalho no qual a própria procura a sugestão presente nas imagens com uma profunda intensidade e valor dramático que, no seu caso, remetem para um carácter poético e nos levam a características de qualidade arquitectónica tais como a materialidade, sendo realçadas não só pela sua



Fig. 38: *Vitra Fire Station, Weil am Rhein, Germany.* Hélène Binet, 1983.

[61] COLOMINA, Beatriz. *Architecture Production and Reproduction*. New York: Princeton Architectural Press, 1988, p. 7.
[62] BURGIN, Victor. *Thinking Photography.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1982, p. 17-24.



Fig. 39: *Therme Vals.* Hélène Binet, 2006.

excelência, como no exemplo das Termas de Vahls de Peter Zumthor ou até em variadas obras de Zaha Hadid, onde a capacidade conceptual e técnica da fotógrafa suíca em tornar a materialidade em textura através de um plano unicamente bidimensional se torna uma referência.

No mais recente período da História da Fotografia de Arquitectura, a dimensão do valor do objecto construído tem sido distorcida devido à forma como as imagens digitais têm sido usadas por autores de renome da oligarquia arquitectónica e emergentes impacientes para serem admitidos nessa mesma hierarquia, de forma a antecipar a realidade construída de um projecto ou para lançar hipóteses de uma suposta realidade formal através dos quais procuram alcançar a atenção mediática e expô-las espetacularmente. Esta distorção leva-nos a querer perceber como a Fotografia de Arquitectura se pode reformular ao ponto de tornar possível a reconstrução da definição cultural de Arquitectura na qual a sua transcendência se recupera através de um facto consumado e conceptual.

Para uma reflexão que permita esta reconstrução, torna-se necessário reconhecer o conflito que surgiu nos anos noventa do século passado, quando a aplicação de programas digitais se considerou como uma revolução que iria impôr transformações radicais na linguagem e no processo do desenho arquitectónico. Durante este período, a visualização digital transpôs a Arquitectura para uma esfera de experimentação associada a um potencial específico que, na sua virtualidade, desafiou as noções fundamentais da Arquitectura e que, com isso, trouxe simultaneamente uma crise aos parâmetros da concepção da realidade. A força dessas imagens trouxe um confronto entre a noção da realidade que se ressonava em determinados 'olhares' fotográficos de vários edifícios deste período, que podiam ser entendidos como representações da identidade e essência de um edifício específico, produções visuais que transcendiam a função documental para agirem como uma interpretação subjectiva da obra.[63]

Ao abordar os territórios mentais nos quais a Fotografia se torna uma ferramenta que traduz, extrai e condensa a realidade numa Imagem, compreendemos que permite reconstruir essa mesma realidade, criar novas formas de relação com a contemplação da realidade e o projecto na qual se situa. Na elaboração de um edifício, é criado um conjunto de diferentes tipos de imagens que se tornam projecções de ideias, que confrontam o estado material do

[63] BERGERA, Iñaki. *Sobre Fótografia y Arquitetura*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016.

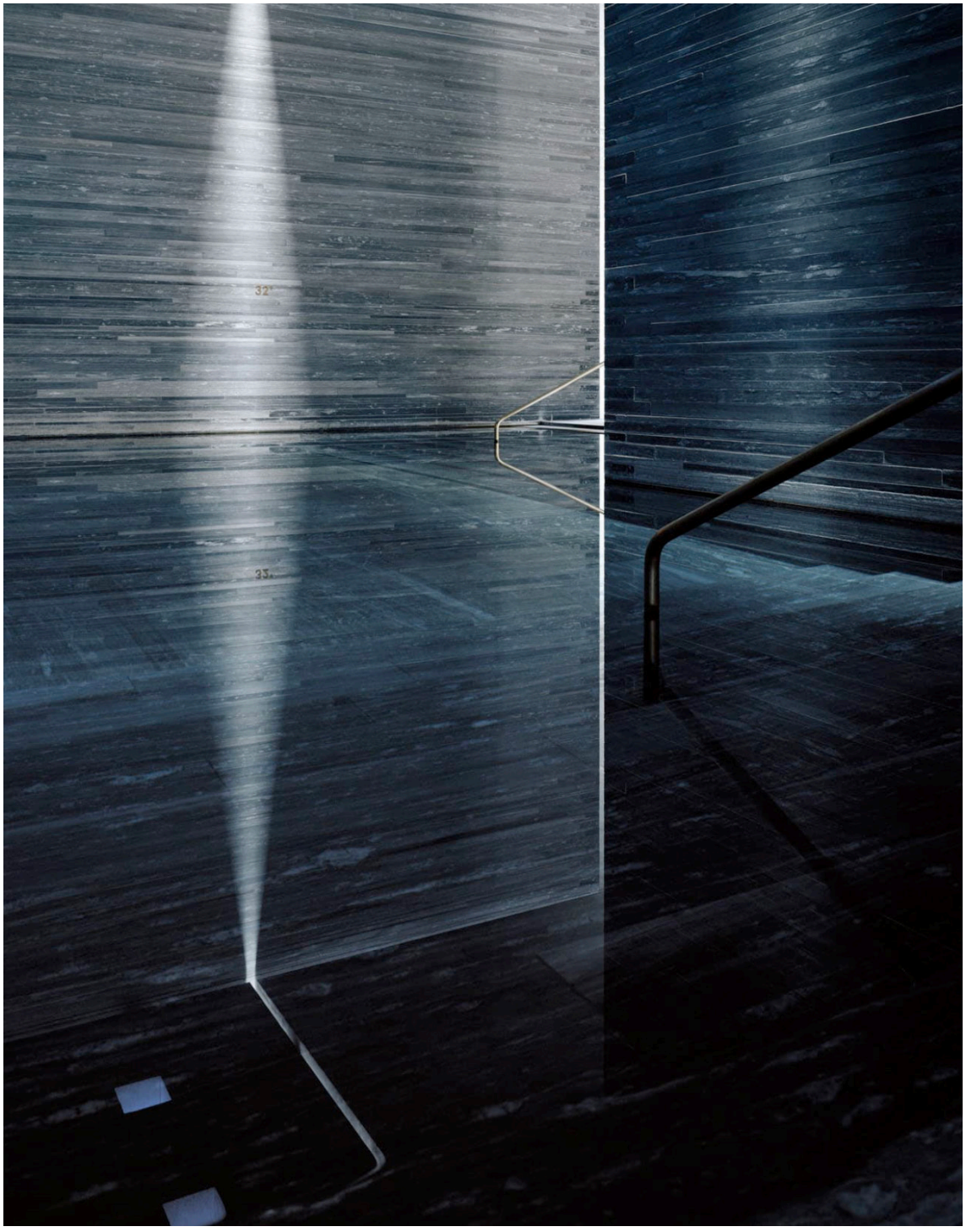


Fig. 40: *Therme Vals.* Hélène Binet, 2006.

que está construído com os processos de pensamento que procuraram tornar a ideia num produto físico. O arquitecto Josep Lluís Mateo comparou o fotografar com o projectar: *"(…) define-se uma determinada realidade com uma determinada qualidade. As fotografias interessantes transformam o objecto, ou a visão do objecto, sem o destruir."* [64]

Esta visão do objecto é responsável pelo discurso fotográfico inerente a qualquer Imagem ou sequência de imagens, o que nos leva a entender que as fotografias não representam apenas o espaço, elas criam o espaço através da sua representação. Apesar de relacionados, como o Sujeito e a Imagem estão intrinsecamente interligados e determinados um pelo outro, existe uma diferença entre o Espaço *na* Fotografia e o Espaço *da* Fotografia. O filósofo Henri Lefebvre foi um dos primeiros a propor que o Espaço é algo que se produz e não que apenas se encontra. O Espaço, no seu entender, não só é geométrico como também social, produzido através da forma como o apropriamos, concebemos e representamos.[65] Esta representação pode-se então traduzir em diversos modos de fotografar, indo do objectivo ao poético e subjectivo.

A experiência de Alejandro de la Sota como arquitecto fiel à instrumentalização da Fotografia, retrata esta representação a partir de uma abordagem pessoal, preferindo retratar nas suas fotografias a atmosfera gerada por determinado Espaço, resultando em imagens pouco descritivas mas leais à atmosfera espacial. Este lirismo também se encontra no discurso contemporâneo de Arquitectura abordado por Hélène Binet como já foi referida, e que, apesar da limpidez que encontramos na sua sequência de imagens das Termas de Valls de Peter Zumthor e de se tratarem de pequenos fragmentos da obra, evocam muito mais do que se se tratassem de imagens individuais, revelando como a Fotografia de Arquitectura não só é descritiva como também capaz de invocar no Observador o que essa mesma Arquitectura representa.[66]

Qualquer tipo de representação tem origem na relação que o observador ou sujeito estabelece com o que o rodeia, levando a uma posterior reflexão crítica e, no caso da Fotografia de Arquitectura, à criação de um espelho das relações que a sociedade contemporânea estabelece com o espectro arquitectónico.

---

64 MATEO, Josep Lluís. *Josep Lluís Mateo: 6 Obras, Proyectos, Escritos.* Barcelona: Polígrafa, 2005, p. 11.

65 LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace.* Paris: Anthropos, 1947.

66 BERGERA, Iñaki. *Photography and Modern Architecture in Spain.* Porto: Scopio Editons, 2015, ps. 84 e 85.

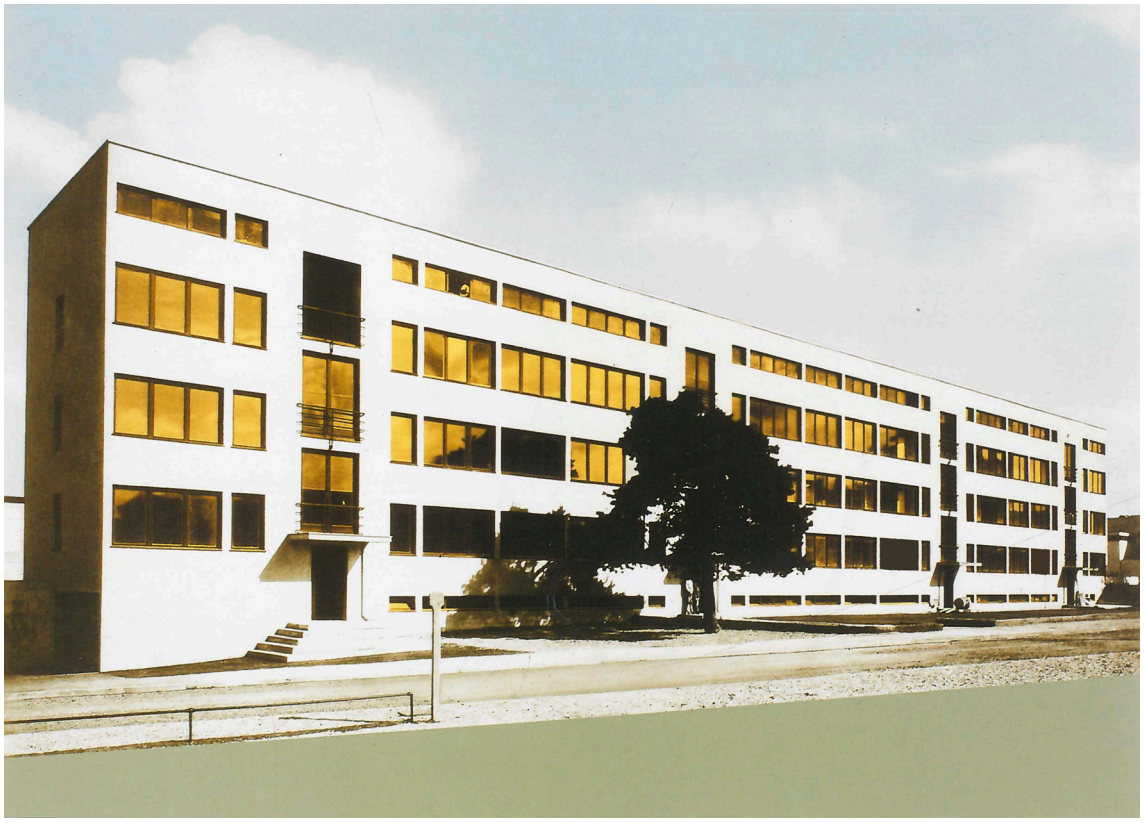


Fig. 41: *Weissenhof Apartment House, 'Die Wohnung' Exhibition, Stuttgart.* Thomas Ruff, 2000.

"A evolução recente daquilo a que podemos chamar 'fotografia de arquitectura' tem sido um espelho eloquente das relações que a sociedade contemporânea estabelece com a produção arquitectónica." [67]

Aqui, o arquitecto Nuno Grande procura exemplificar esse 'espelho' fazendo referência aos trabalhos de Andreas Gursky, Axel Hütte e do alemão Thomas Ruff a partir de uma perspectiva do campo da arte, ou seja, de uma fotografia que, antes do campo da arquitectura, revela-se no da fotografia artística. O último, Thomas Ruff, é associado à Fotografia de Arquitectura por aquilo que acrescenta à sua própria Fotografia de Arquitectura. Autor de diversos trabalhos, que vão dos retratos à nudez, Thomas Ruff desenvolveu o projecto *Houses* (1987-1991) onde os edifícios característicos do pós-guerra contrastam com o céu cinzento. As suas imagens, relativas a esta série, enfatizam e valorizam aquilo que seria considerado banal nos conjuntos de apartamentos desenhados na mesma linha arquitectónica e com o mesmo propósito: responder à carência habitacional provocada pela Segunda Guerra Mundial.

Aparentemente intocáveis por forças exteriores ao factor Tempo, as fachadas dos vários edifícios representados absorvem e reflectem as ínfimas variações inscritas por esse mesmo tempo. Aqui, onde cada detalhe está focado, tudo parece sob controlo: vemos tudo, podemos registar tudo mas não podemos ir para lá de, ou entrar, para descobrir qualquer essência para lá da aparência: a realidade aqui é bidimensional, não atravessa a fachada. Esta bidimensionalidade de Ruff, apesar de característica, faz parte da sua ligação com a arquitectura de Jacques Herzog e Pierre de Meuron, *"(…) chegando mesmo a conseguir que imagens bidimensionais substituam no imaginário corrente os edifícios projectados pelos dois arquitectos."*. [68] Foi na representação do trabalho dos arquitectos para a Bienal de Veneza em 1991 que se deu início à ligação entre os arquitectos e o fotógrafo, ficando marcada pelos argumentos do fotógrafo relativos à hesitação presente na sua fotografia de arquitectura: não sendo o primeiro trabalho cujo objecto seria a arquitectura, *"Ruff nunca tinha ouvido falar dos arquitectos suíços e inicialmente recusou o trabalho. O artista sabia o quão exigente era a fotografia de arquitectura. Só se pode trabalhar ao domingo de manhã quando o trânsito e os peões são mínimos e apenas do início de Janeiro ao fim de Março, quando a luz é correcta, graças aos céus nublados."* [69]

---

67 GRANDE, Nuno. In: URBANO, Luís ... [et al.]. *Ibidem*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p. 13.

68 MILHEIRO, Ana Vaz. In: Idem. *Ibidem*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p. 18.

69 URSPRUNG, Philip. *I Make my Picture on the Surface: Visiting Thomas Ruff in Düsseldorf, Herzog & de Meuron — Natural History*. Baden: Lars Müller Publishers, 2002, p.157



Fig. 42: *Signal Box, Basel.* Thomas Ruff, 1994.

Aqui, a precisão documental e a perspectiva geral compreensiva e pouco instigadora foi posta de parte para o bem da presença da Arquitectura vista de diferentes perspectivas. Ao se juntarem com Thomas Ruff, Herzog & de Meuron adoptaram uma abordagem ainda mais radical, abdicando da precisão documental e da perspectiva generalista e condescendente, uma vez que a diferença entre uma realidade actual ou já vista estava sujeita ao tratamento idiossincrático das experiências de Ruff e que era projectada no *medium*, a Fotografia. Característica desta ligação tornou-se também o facto de ter sido o artista a ditar as regras, no sentido em que foi-lhe dada liberdade pelos arquitectos para fazer a sua interpretação do edifício, facto que o próprio Jarques Herzog assume numa entrevista com a autora Theodora Vischer: *"(…) we want pictures of our architecture to be taken from another person's point of view, in other words, independent of our way of looking at things."* [70]

O caso de Thomas Ruff destaca-se pela posição que assume perante a Arquitectura e a Fotografia e a sua responsabilidade perante a Imagem que produz. Refere-se até aos arquitectos como aqueles que pensam através das três dimensões, ou seja, volumetricamente. Pensam no que diz respeito aos edifícios e a sua envolvente, enquanto Ruff pensa fotograficamente, ou seja, assume-se como o responsável por colocar a câmera algures e registar o edifício a partir de um determinado ângulo. O resultado é uma imagem – ou imagens – plana, no caso de uma fachada, confessando-se atraído por tudo o que esteja associado à superfície. Não acredita, como fotógrafo, na realidade de conseguir transmitir o conceito ou a ideia de uma obra, e caso o consiga, apenas um aspecto da ideia geral. No máximo, o fotógrafo elabora como se de um relatório se tratasse, produz uma sequência de imagens: entra, percorre o edifício uma vez e sai. Observa o edifício; repara em certos aspectos formais e assume-os como uma perspectiva exemplar do edifício – perspectiva essa que permite o seu reconhecimento. Ruff admite-se cativado pela Imagem que consegue extrair dessa perspectiva. Não se preocupa em encontrar a representação 'correcta' do edifício: *"I don't take that into consideration. I don't see that as my task."* [71]

Remetendo à diversidade de trabalhos fotográficos de Ruff, desde a arquitectura à nudez, apercebemo-nos de que utiliza várias técnicas no seu trabalho que podem ser interpretadas como diferentes visões perante o que observa, chegando-se a sentir que foram diferentes fotógrafos que capturaram as suas imagens. Ruff não tem uma técnica *standard*

---

70 RILEY, Terence ... [et al.] *Architectures of Herzog & De Meuron / portaits by Thomas Ruff.* New York: Peter Blum, 1995, p. 28.
71 Idem. *Ibidem,* p. 33.





Fig. 43: *Dubai, Futureland.* Nuno Cera, 2009.
Fig. 44: *Cairo, Futureland.* Nuno Cera, 2009.

que poderia forçar os edifícios a conformarem-se a uma abordagem já pré-definida pelo fotógrafo. A abordagem de Ruff assenta na vertente autoral da Fotografia, ou seja, as fotografias são caracterizadas por definições, detalhes ou até indagações provocadas por essas imagens que no fim remetem para um só autor. No entanto, Ruff não apela à profundidade fotográfica, ou seja, ao lado profundo e subjectivo da Imagem, concluindo que as suas imagens se assumem tal como são, como se de uma subjetividade assumidamente instigadora se tratasse e sem afectar o contexto histórico-social que representa.

"*A picture is a picture. It should not generate the illusion of depth.*
Reality can be as deep as it wants. I make my picture on the surface." [72]

Tem-se tornado claro que a abordagem à obra, acima de toda a sua técnica ou conceito, depende da visão e da intenção do Fotógrafo. Com isto, direcionamo-nos para os exemplos portugueses, capazes de levarem avante a sua percepção e cultura visual, quer em território nacional como internacional: Nuno Cera como alguém próximo da postura de Thomas Ruff, Fernando Guerra e Luís Ferreira Alves, como autores cujos trabalhos são caracterizados pelo carácter *"dito de 'encomenda', com clientes específicos e compromissos comerciais"*,[73] não desvalorizando o seu trabalho e aptidões técnicas, apenas com abordagens e intenções diferentes perante a Fotografia de Arquitectura de Ruff e Cera.

Nuno Cera surge de um contexto em que explora diferentes dispositivos *media*, onde para além da Fotografia, utiliza também o vídeo para explorar a Arquitectura, condições espaciais, e situações urbanas através de formas documentais ficcionais ou poéticas. A sua série fotográfica *Futureland*, com início em 2010, representa um trabalho descrito pelo próprio autor como *"contínuo"*,[74] dada a variação de cidades e tempos que são abordados no projecto que ainda não se deu por concluído. Ou seja, entende-se este projecto como algo em constante desenvolvimento, consoante as oportunidades e viagens do autor, uma vez que se trata de uma série que retrata diferentes cidades. Em *Futureland*, encontramos uma investigação artística sobre o impacto do crescimento urbano nas pessoas e no ambiente, assim como o retrato da ligação entre a Arquitectura, o espaço público e a sociedade. Trata-se de um projecto fotográfico que se foca na convivência entre os diferentes mundos que compõem a Cidade e na relação entre a natureza e o urbano.[75]

---

72 RUFF, Thomas abud URSPRUNG, Philip. *Ibidem*, p.164.

73 BANDEIRA, Pedro. In: <https://www.artecapital.net/arq_des-32-fotografia-de-arquitectura-defeito-e-feitio>.

74 CERA, Nuno. In: <https://www.artecapital.net/entrevista-265-nuno-cera>.

75 Idem. *Ibidem.*



Fig. 45: *Pavilhão Multiusos, Gondomar, Portugal.* Fernando Guerra, 2007.

O factor Tempo revela-se parte integrante do conceito do seu projecto fotográfico, uma vez que Nuno Cera procura representar a proximidade entre infra-estruturas urbanas ditas novas e velhas, remetendo-nos à decadência urbana e à representação e consequências do tempo na urbe. As suas imagens representam uma abordagem específica através da fotografia artística e documental, pois o que é representado encontra-se envolto de uma poética capaz de caracterizar o espaço retratado, mostrando como a abordagem de Nuno Cera se revela propícia à sua referenciação na presente dissertação.

O caso de Fernando Guerra surge como exemplo de estudo da sua percepção e posterior resultado em forma de Imagem, sendo até comparado com a abordagem de Julius Shulman, referenciada anteriormente, e que em muito se assemelham na sua abordagem e estratégia fotográficas. No entanto, surge como referência contextual da realidade portuguesa e não conceptual para a presente dissertação, não querendo deixar de realçar o seu valor e apreciar as suas excelentes qualidades técnicas enquanto referência mundial no universo da Fotografia de Arquitectura.

Muitos críticos de Arquitectura e Fotografia de Arquitectura caracterizam o olhar de Fernando Guerra como um olhar de Arquitecto, ou seja, aquele olhar que capta a espacialidade da arquitectura, as formas, as dimensões, descobrindo assim as peculiaridades de cada edifício e distinguindo *"um espaço significante da miríade de construções insignificantes que invadem o nosso campo visual."*.[76] Arquitecto de formação, Fernando Guerra aquando no local a ser fotografado faz questão de não saber muito sobre a obra, enfrentando o desconhecido e descobrindo ao mesmo tempo que a percorre, que a sente. O próprio admite que *"o mais interessante na fotografia de arquitectura é deixar-me ficar encantado por aquilo que o arquitecto fez"*.[77] Assume-se como mensageiro da Arquitectura, aquele que regista o que se andou a executar durante quatro ou cinco anos e reconhece que a qualquer fotografia registada irá mostrar e representar aspectos formais da obra como a materialidade, forma, escala, etc. Consegue assim representar a Arquitectura, captar a atmosfera de um lugar, definindo a época contemporânea através das suas imagens, ou conjunto de imagens. Partindo para um lado um pouco mais técnico da Fotografia, Fernando Guerra conhece e aplica as regras da composição fotográfica, reconhece a importância que a luz tem no início, meio e fim de uma imagem, ou seja, assume a Fotografia como um instrumento artístico, onde

[76] URBANO, Luís ... [et al.]. *Ibidem*, p. 6.

[77] Entrevista a Fernando Guerra. In: DIAS, Jorge. *Arquitectura Fotografada.* Coimbra: Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2016. p. 207.

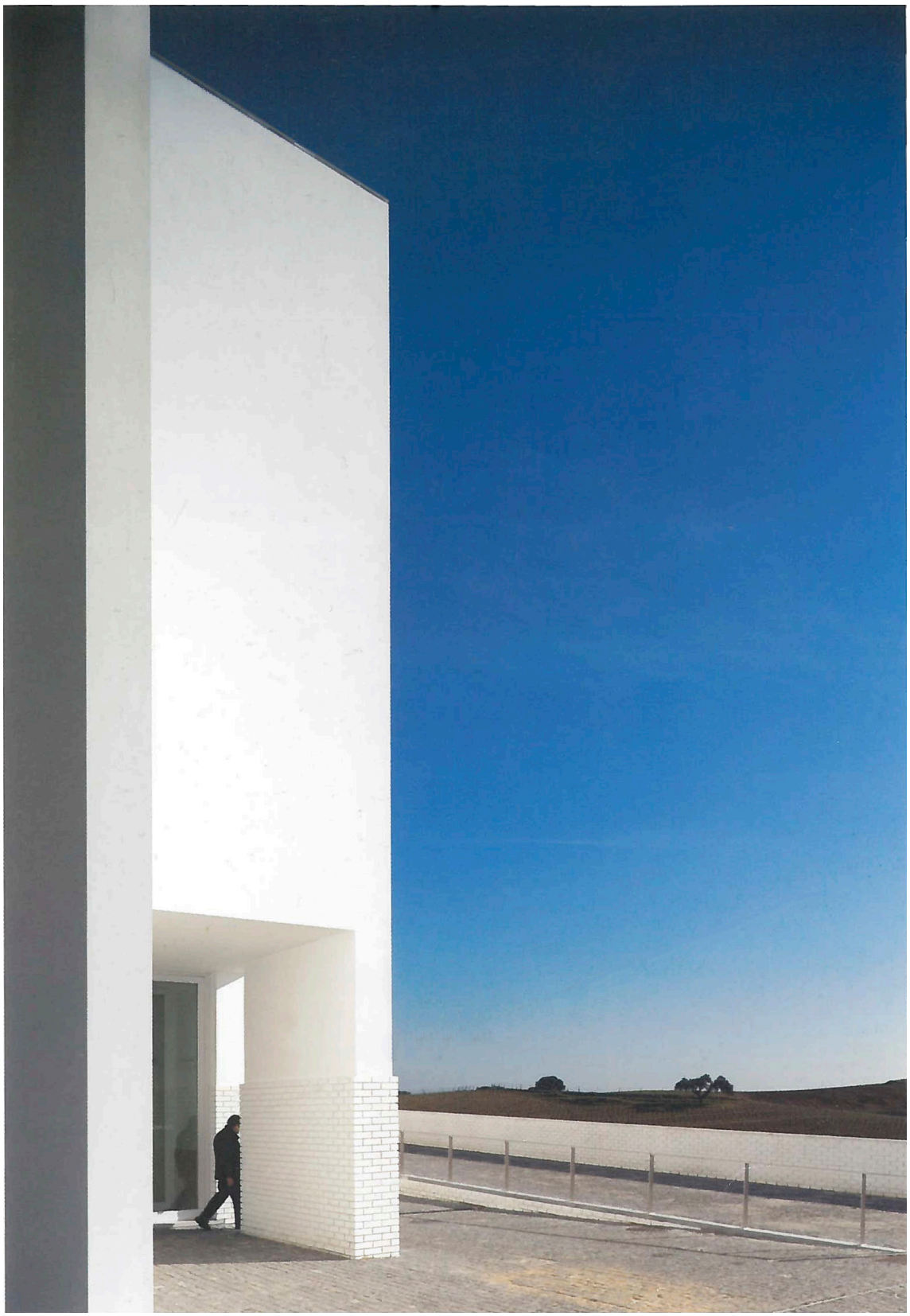


Fig. 46: *Adega Mayor, Campo Mayor, Portugal.* Fernando Guerra, 2007.

nela encontra tanto a objectividade como a subjectividade.Por outro lado, através da análise das suas reportagens fotográficas, conseguimos entender a importância que dá a uma *"foto-síntese"*,[79] ou seja, a um conjunto de imagens que num todo, através da sua justaposição ou relações compreendidas entre essas mesmas imagens, seja pela selecção de perspectivas marcantes ou instigadoras da análise do espaço retratado, representa o conteúdo capaz de promover a difusão cultural através deste instrumento.

O nome de Thomas Ruff surge anterior ao de Fernando Guerra de forma a se estabelecer um contra-ponto entre as abordagens fotográficas dos diferentes autores, sendo Thomas Ruff uma das maiores referências para a presente dissertação e dando continuidade ao raciocínio através do estudo do trabalho de autores portugueses, neste caso Fernando Guerra e Luís Ferreira Alves, sendo este último a máxima referência, quer a nível de abordagem fotográfica como de composição de conjuntos de imagens capazes de representar a obra retratada. O trabalho de Fernando Guerra surge como referência enquanto influente do mundo da Fotografia de Arquitectura e a sua presença no percurso arquitectónico do arquitecto a que os seus trabalhos estão mais associados, Álvaro Siza Vieira. A relação entres os dois é referência no mundo da Fotografia de Arquitectura e a fotografia de Fernando Guerra caracteriza-se por procurar captar o que é fundamental à obra, sem comprometer os seus conteúdos ou tentar alguma modificação, ao contrário de Thomas Ruff que procura antes consolidar a ideia do arquitecto, como nos trabalhos com Herzog & de Meuron.

As sombras, os vultos e a materialidade são aspectos formais fotográficos constantes nas imagens de Fernando Guerra, no entanto, as suas imagens conseguem-se tornar como que 'adocicadas'. Ou seja, procura o pôr-do-sol, ou uma pose previamente ensaiada, não deixando de acrescentar muito valor e informação, neste caso a nível de escala, no entanto, é premeditado. Por serem momentos deliberados e não espontâneos, naturais do espaço, deparamo-nos com imagens 'límpidas', puras até, geniais na sua essência mas dotadas de uma certa tensão entre o real e o imaginado para aquela realidade cuja imagem nos transporta, levando por vezes a uma ilusão do espaço a ser retratado.

"O universo da arquitectura que Fernando Guerra nos propõe é, quase sempre, um mundo perfeito. Panorâmico. Não-contaminado. Luminoso." [80]

---

79 GRANDE, Nuno. In: URBANO, Luís ... [et al.]. *Ibidem*, p. 14.

80 MILHEIRO, Ana Vaz. In: Idem. *Ibidem*, p. 21.

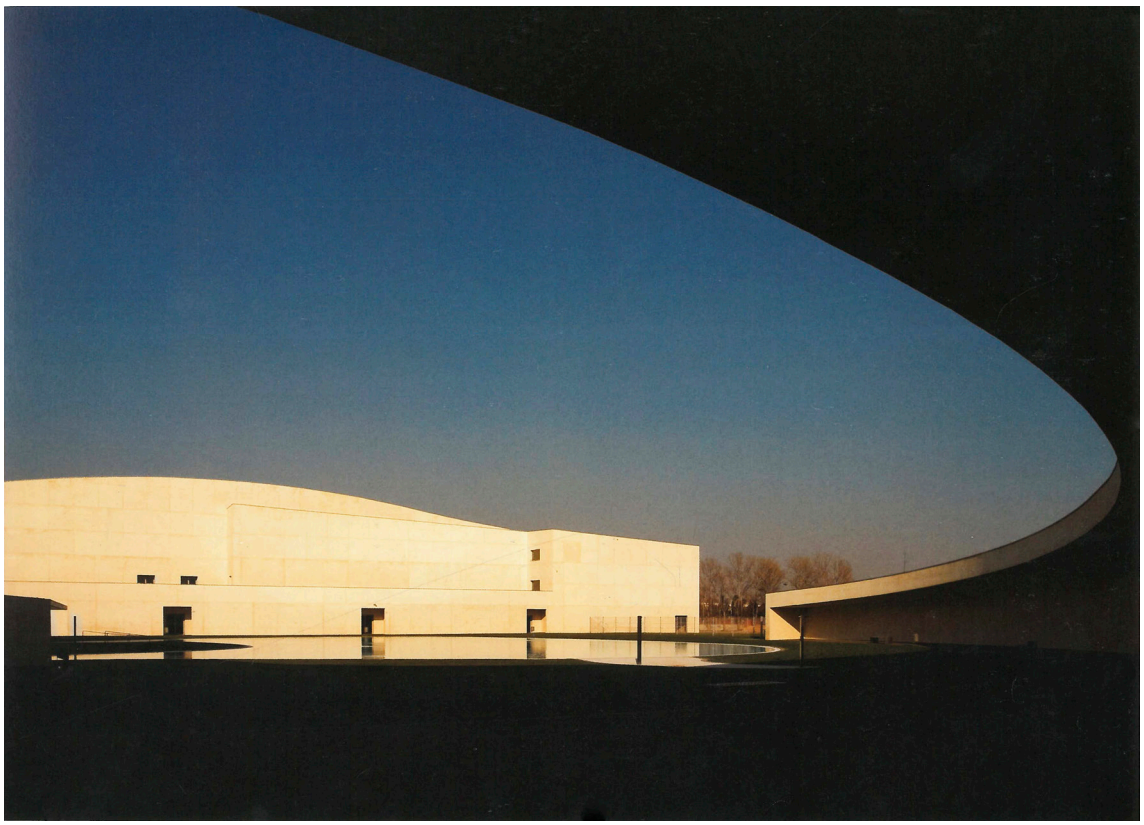


Fig. 47: *Equipamento Desportivo Ribera Serallo, Cometá de Llobregat, Espanha.* Fernando Guerra, 2007.

É a partir daqui que conseguimos estabelecer um contraponto com a fotografia de Luís Ferreira Alves, fotógrafo português de renome que se iniciou no mundo da Fotografia a partir de um diaporama sobre a obra de Pedro Ramalho, a pedido do arquitecto. Dado o sucesso dessa apresentação, que se baseava em fotografias recolhidas pelo próprio de forma a comunicar a obra do arquitecto e que o próprio arquitecto reconheceu como um olhar diferente mas tão válido como o seu, começou a ser reconhecido no mundo da arquitectura através das suas imagens. Ao contrário de Fernando Guerra, é auto-didacta e os seus registos distinguem-se por uma crueza tão sensível que nos transpõe, a nós observadores, directamente para a realidade que Luís Ferreira Alves nos quer transmitir.

O contraponto também surge quando analisamos o seu modo de fotografar, admitindo fazer parte do seu processo fotográfico uma conversa prévia com o arquitecto de forma a entender o projecto, a orientação solar e abordar a obra já com um entendimento do projecto que o leva a partir do geral para o particular.[81] Para além das obras registadas pelo olhar do fotógrafo, é de realçar a relação que mantém com os mais variados arquitectos, principalmente Eduardo Souto de Moura, do qual regista grande parte das obras e a pedido do próprio arquitecto. No seu foto-livro *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura*, o arquitecto refere-se ao olhar do fotógrafo como *"muito diferente do olhar do arquitecto"*,[82] referindo-se ao seu olhar como ansioso e até em forma de *"riscos desesperados"*[82] que contraste com um posterior olhar do fotógrafo mais calmo, mais ponderado. Essa ponderação de Luís Ferreira Alves torna-se óbvia quando observamos as suas imagens e nos apercebemos no seu cuidado com o detalhe, não no sentido do pormenor mas sim aquele detalhe que vai ser capaz de diferenciar este edifício do outro.

> "*Na fotografia de Luís Ferreira Alves existe mais do que o rigor da abordagem factual. Sempre aparecem interpretações diferenciadoras: o que se vê de uma janela, um personagem que se interpõe entre a objectiva e o objecto, uma luz que invade o espaço, um enquadramento enigmático, um pormenor simbólico e a todo o momento o humor e a ironia.*" [83]

---

81 Entrevista a Luís Ferreira Alves. In: DIAS, Jorge. *Ibidem,* p. 207.

82 MOURA, Eduardo Souto de. In: ALVES, Luís Ferreira. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016, p. 9.

83 RAMALHO, Pedro. In: ALVES, Luís Ferreira. *Ibidem.* p. 11.

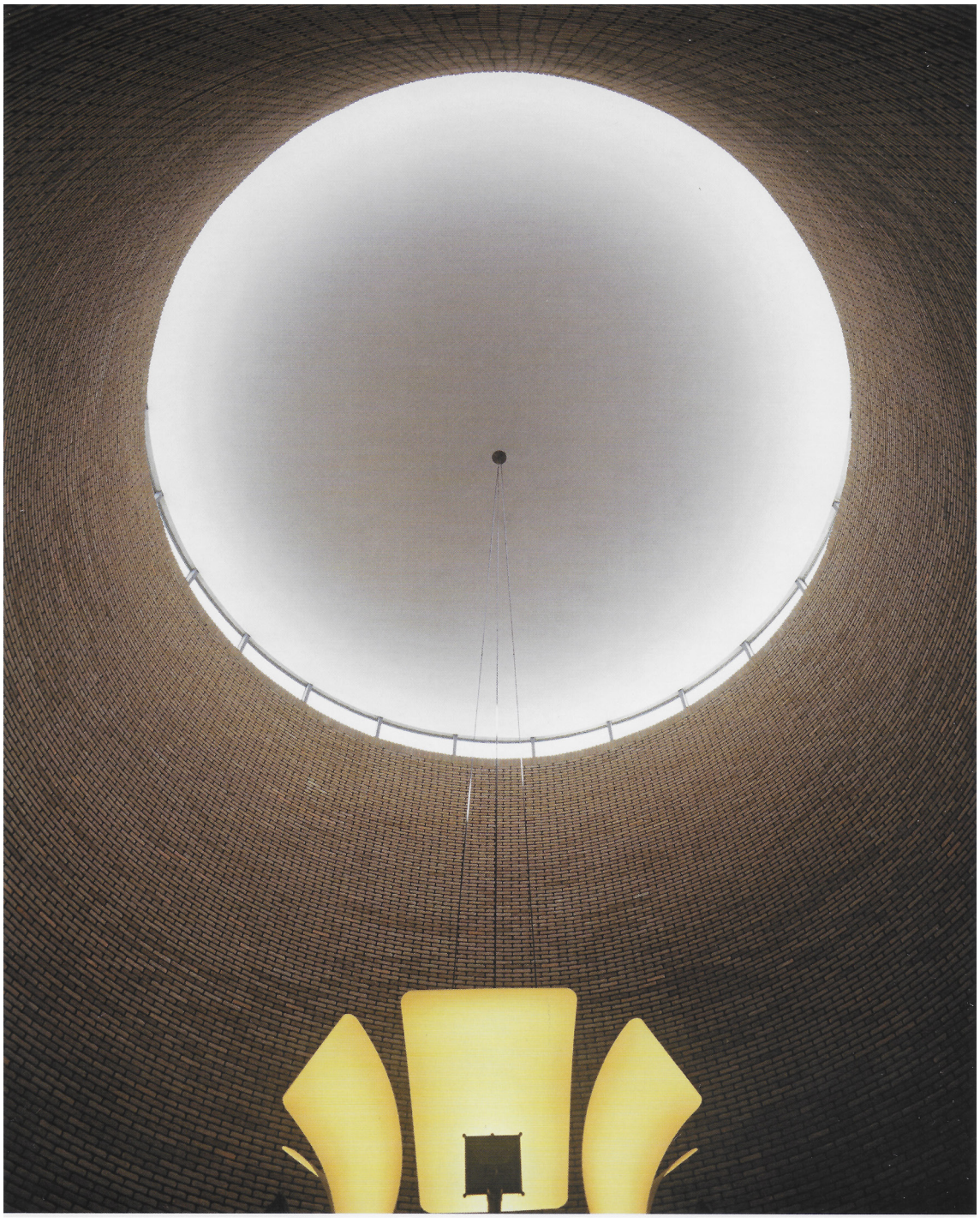


Fig. 48: *Silo Cultural Norteshopping.* Luís Ferreira Alves, 1999.

As imagens de Luís Ferreira Alves destacam-se pela materialidade inerente ao seu discurso visual, ou seja, a materialidade associada à obra representada rapidamente se transforma em textura pela forma como o fotógrafo a retrata: frontal, crua, genuína. São várias as obras representadas, neste caso projectadas por Eduardo Souto de Moura, cujos aspectos formais como a relação com a envolvente, o posicionamento do projecto na paisagem, as sombras nos interiores (ou por inverso, as entradas de luz que compõem o alçado) ou perspectivas ousadas estão bastante presentes no discurso visual do fotógrafo, tornando assim as respectivas obras capazes de comunicar a sua essência através das suas imagens, e não só através da sua vivência.

A frontalidade pode ter origem no próprio processo fotográfico do próprio Luís Ferreira Alves, uma vez que não só fotografa a obra concluída como também é capaz de a fotografar com a mesma crueza durante o seu processo de construção, revelando a preocupação do fotógrafo em querer transmitir não só elementos da obra como também todo o processo mental que o envolve tecnicamente, permitindo o uso da técnica de forma a conseguir a Imagem idealizada pelo arquitecto e pelo próprio fotógrafo. Compõe o seu processo fotográfico em etapas, que parte do conhecimento prévio obtido junto do autor da obra, e de seguida inicia um percurso que parte *"(…) da análise do sítio; depois a compreensão da relação com as pré-existências; a eleição dos pontos de vista abrangentes, ângulos mais analíticos e significantes; a anulação das sobreposições indesejáveis; as aproximações faseadas; o exterior/interior; as linhas de fuga dos espaços aprisionados; a relação dos planos próximos e afastados (como dar o volume?); pormenores ainda significantes, abstrações e o homem/escala de tudo, e o dia, e a hora, e o céu."*.[84] É então este exercício que permite o registo das suas imagens que posteriormente atingem o seu objectivo através da excelência, tornando evidente a resposta ao porquê da necessidade da Fotografia de Arquitectura actualmente como meio de representar e alcançar a Arquitectura.

Através dos diversos casos de estudo apresentados neste capítulo, conseguimos perceber que a sociedade sempre sentiu a necessidade de transformar a sua experiência do dia-a-dia através da Imagem e de se exprimir através da Imagem. Sempre fomos habituados a esta transformação, ao registar imediatamente o que acontecia em nosso redor e posteriormente em comunicá-lo e partilhá-lo. No entanto, ainda não fomos ensinados a ler

84 ALVES, Luís Ferreira. In: Idem. *Ibidem*, p. 263.



Fig. 49: *Edifício Burgo "Playtime", Porto.* Luís Ferreira Alves, 2007.

nem a escrever neste sentido. É-nos exigida uma outra linguagem, uma que nos pede para aprendermos, graças às imensas possibilidades que temos, por muito exigente que possa ser. No caso da linguagem fotográfica, através da difusão em massa de pequenos instrumentos capazes de capturar a imagem, o sentido de fotografia correcta desapareceu. Assim, o artista contemporâneo tem de se voltar a contextualizar, desafiando-se ao focar a atenção naquilo que, por vezes, passa despercebido.

O propósito da Fotografia de Arquitectura passa então por se colocar a si própria em conjunto com outras representações do Espaço, no sentido da expressão de Lefebvre,[85] no lugar da representação espacial, ou seja, como uma forma de conceber o Espaço em conjunto com o que resulta do seu habitar e posterior representação através de um discurso visual e da sintaxe imagética. Neste sentido, consegue-se contextualizar a ideia da historiadora Beatriz Colomina quando argumenta que a Arquitectura *"é construída como uma imagem nas páginas das revistas e dos jornais. Isto não acontece apenas porque os arquitectos (…) estão a promover imagens dos seus espaços (…) mas antes disso, a imagem em si é um espaço cuidadosamente construído e idealizado pelo arquitecto.",*[86] situando este argumento no período moderno e que ainda hoje o conseguimos aplicar na nossa cultura visual arquitectónica. A relação entre a Arquitectura e as Imagens está já tão enraizada que *"As imagens são a nova arquitectura (…) [e] um fluxo infinito de imagens hoje constitui o que nos rodeia. Edifícios tornam-se imagens, e imagens tornam-se um género de edifício, ocupado como qualquer outro espaço arquitectónico."* [87]

O Espaço não pode ser comparado ao movimento ou à luz. O nosso olhar — a nossa dimensão estritamente humana — é definido pela sua intencionalidade e finalidade. A Arquitectura, como 'o pensamento do espaço', faz-nos reconsiderar os seus próprios conceitos. Um edifício pode ser observado como uma representação do projecto, invertendo assim a percepção habitual do projecto como a representação do edifício. Fazendo referência ao icónico *La poètique de l'espace* de Bachelard,[88] conseguimos entender a Arquitectura como uma ficção teorética baseada na informação extraída da experiência. Através da Fotografia, a análise da representação arquitectónica permite-nos entender a sua concepção, observando os vazios que compõem o espaço, sendo o seu objectivo a produção de uma descrição

85 LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace.* Paris: Anthropos, 1947.

86 COLOMINA, Beatriz. *Media as Modern Architecture*. London: Mosel, 2006, p. 21.

87 Idem. *Ibidem*. London: Mosel, 2006, p. 43.

88 BACHELARD, Gaston. *La poètique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

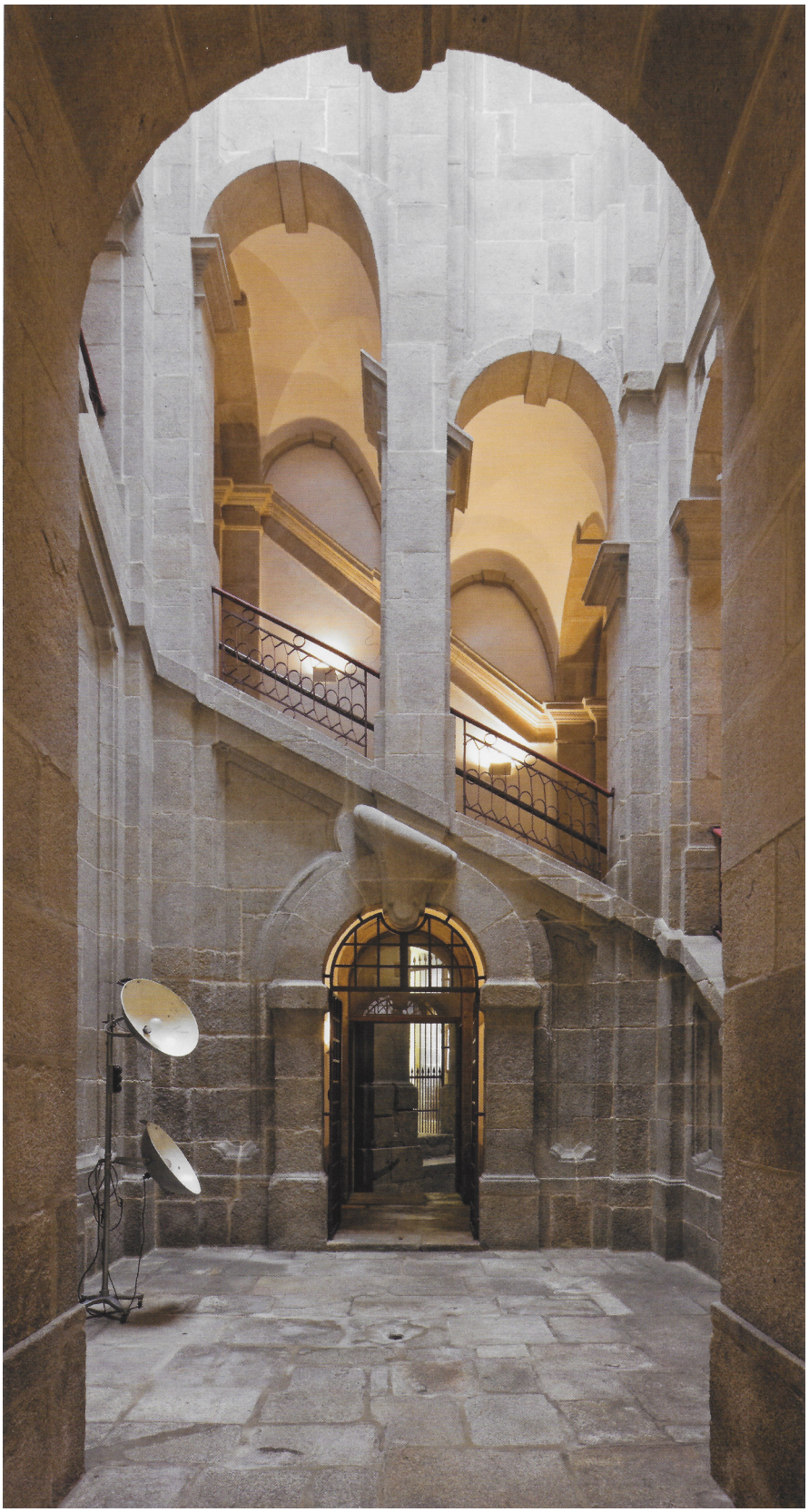


Fig. 50: *Centro Português de Fotografia, Porto.* Luís Ferreira Alves, 2008.

original, definida pela sua natureza visual, coerência, homogeneidade e unidade gráfica. No caso da crítica e teoria da Arquitectura, implica um novo discurso, querendo comunicar o pensamento arquitectónico através da linguagem fotográfica.

A Fotografia expressa percepções e estudos, sensações e análises. Se hoje em dia pode ser entendida através da crítica — uma vez que se liberta da forma como qualifica o processo criativo — é porque podemos assentar a sua natureza num instrumento capaz de desconstruir o invisível, os vazios. Itinerários, parênteses e silêncios alteram cada Imagem como um único objecto, objecto esse que emite sinais de interpretação responsáveis por uma nova dimensão expressiva para a Arquitectura.

É muitas vezes exigida à Fotografia de Arquitectura que nos transmita a compreensão do espaço retratado, no entanto, é necessário entender a impossibilidade dessa tarefa por se querer retratar múltiplas dimensões numa superfície bidimensional que sempre caracterizou a reprodução fotográfica. Podemos é procurar uma aproximação que desperte memórias com origem noutras experiências e nos consigam sugerir *"o tipo de espaço, as preocupações do autor, o que sentiu o fotógrafo que o habitou (…)",*[89] e aí sim encontrar o propósito da Fotografia de Arquitectura.

> *"The practice and learning of this constructing with image took us to a third concept: not only was it possible to build; it was also possible to create ambiences, to generate a new spatial reality. An atmosphere of perception where there was more than the registering of the real that would even transcend the result of the execution of the architectonic project."* [90]

[89] DIAS, Manuel Graça. In: URBANO, Luís ... [et al.]. *Ibidem*, p. 10.

[90] GRANADA, Jesús. *Taking a Photograph is Thinking.* In: BERGERA, Iñaki. *Sobre Fótografia y Arquitetura*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 1ª Edição, 2016, p. 143.



Fig. 51: *Casa em Nevogilde, Porto.* Luís Ferreira Alves, 2009.



Fig. 52: *Casa em Nevogilde, Porto.* Luís Ferreira Alves, 2009.

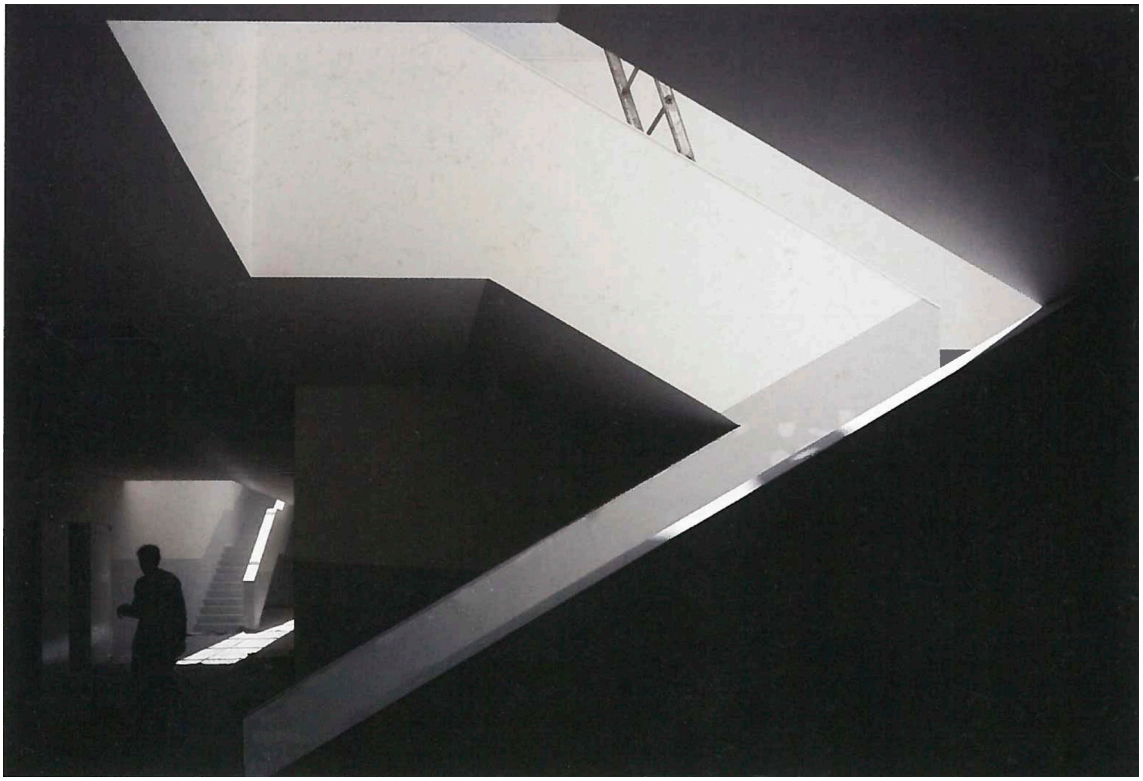


Fig. 53: *Pavilhão Multiusos, Gondomar, Portugal.* Fernando Guerra, 2007.

"The architectural work enters the plane of sensitivity and we are moved." [91]

DA ARQUITECTURA À COMUNICAÇÃO

O conceito que define a experiência do espaço arquitectónico levanta diversas discussões e abordagens que vão desde a sua necessidade de estimular os nossos sistemas sensoriais para que a experiência seja verdadeira ao simples estímulo intelectual como sendo suficiente para que essa experiência seja valorizada. As múltiplas dimensões presentes no espaço arquitectónico responsáveis por estes estímulos são então aqui desconstruídas no sentido de compreender o que as compõe e o que provoca naquele que vive o espaço. Duas das dimensões arquitectónicas, o Tempo e o Espaço, conseguem-se traduzir num conceito essencial à caracterização da Arquitectura do Movimento Moderno: a Circulação. A interacção do público com determinado edifício inicia-se pela circulação, pela percepção das variantes iniciais que compõem a obra através do movimento, levando daqui para lá, voltando de lá para cá.

Relativa ao termo 'circulação', a visão de Corbusier revelou-se bastante assertiva, assumindo a sua omnipresença na Arquitectura e no Urbanismo e tornando clara a ligação do termo ao Movimento Moderno e à sua origem na mobilidade.[92] À era moderna está sempre

---

91 CORBUSIER, Le. *Précisions: sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: Ed. Vincent, Fréal, 1960.

92 Idem. *Ibidem.*

associada a visão corbusiana, associando a Cidade à máquina e referindo-se à primeira como uma máquina de habitar, sendo que o termo 'máquina' é próprio desta era, onde são as máquinas que surgem como objectos integrantes do conceito catalizador da nova arquitectura, a Circulação. O carro, símbolo da modernidade, da velocidade, do luxo, do estilo de vida invejável, vê assim nele reflectido o poder que Le Corbusier associara ao Movimento Moderno.[93]

"*La rue est une machine à circuler; c'est une usine*
don't l'outillage doit réaliser la circulation" [94]

Da 'máquina' aqui referida, resultam acções como o habitar e o circular constituindo base da experiência humana sobre o que é construído e criado. É esta experiência que a presente dissertação procura explorar ao retratar e ilustrar a Arquitectura e a Cidade, procurando alcançar a experiência humana através de elementos visuais compostos que partem da própria experiência da Arquitectura. Para chegarmos o mais perto possível a essa experiência, é necessário entender o que a compõe. Para além dos sentidos corporais, o pensamento tem também de ser estimulado ao ponto de reagir, de ser provocado e de levar à interpretação e posterior compreensão da Imagem criada pela Arquitectura e, consequentemente, pela Cidade. A noção de estímulo surge como pertinente nesta fase de investigação pois é aquele que vai orientar o raciocínio presente neste capítulo. Procuramos os factores da Arquitectura e da Cidade, que provocam algo no *flâneur*, aquele que vive a Cidade, que sente a Arquitectura e que a percorre, recorrendo à bidimensionalidade como um método capaz de estimular ambos os sentidos e a intelectualidade daquele que experiencia a Arquitectura.

Le Corbusier acreditava que o meio mais eficaz de influenciar o pensamento, era ao influenciar o corpo a um nível subconsciente, dando espaço à emoção para sustentar a formulação de uma possível teoria do que se pudesse estar a sentir. É aqui que *"a obra arquitectónica entra no plano da sensibilidade e nós somos comovidos",*[95] ou seja, é a própria Arquitectura que nos faz sentir algo, que provoca sensações e posteriormente nos leva a um processo de racionalização dessas mesmas sensações onde surgem as interpretações e o pensamento crítico.

---

93 CORBUSIER, Le. *Urbanisme*. Paris : Arthaud, 1980, p. 126.

94 Idem. *Ibidem*, p. 126.

95 Idem. *Précisions: sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: Ed. Vincent, Fréal, 1960. Texto original: p. 113.

Esta Arquitectura que nos comove vai ser aqui abordada perante o conceito da *Promenade Architectural*, introduzida com o mesmo nome pela primeira vez por Le Corbusier aquando da criação das suas obras e a justificação do percurso intencional que nelas criou, como no exemplo da Villa Savoye. Traduzida à letra, a palavra 'promenade' significa 'passeio',[96] e acrescentando o adjectivo 'arquitectural', o conceito transforma-se em percurso, ou seja, num passeio com significado. Aqui, o significado não está dependente da atenção, mas sim das variáveis que provoca naquele que percorre esse espaço através dos elementos compositivos desse mesmo espaço. Ao conjunto dessas variáveis provocadas pela Arquitectura conseguimos atingir aquilo que cria a Cidade, e à cadeia precedente de acontecimentos e conjuntos de acções que caracterizam a urbe e tornam quem a percorre parte da mesma.

Ao percorrer a Cidade, aqui entendida como um conjunto de arquitecturas, deparamo-nos com labirintos, surpresas a cada virar de esquina, vidas em cada cruzamento. No entanto, a confusão, o inesperado e o alheio não devem ser interpretados como prejudiciais à nossa percepção da Cidade, muito pelo contrário: *"(...) o labirinto ou mistério deve encerrar em alguma forma que possa ser analisada e, a seu tempo, apreendida."*.[97] Procuramos assim no desconhecido, estímulos que nos façam querer mais da Cidade, que nos levem a percorrer todas as suas ruas, todos os seus cantos e esquinas para que no fim a consigamos interpretar e absorver através de todo o conteúdo sensorial e imagético que a compõe.

A absorção da Cidade é feita através das sensações interpretadas pelos sentidos corporais, sensações essas que se registam no corpo através da Imagem que posteriormente se consolida em memória, sendo esta essencial à interpretação e à orientação numa Cidade. As imagens que compõem uma cidade têm origem nos mais diversos elementos urbanos, como as vias, os cruzamentos, os limites e até os bairros.

> *"(...) uma auto-estrada pode ser uma artéria de comunicação para um motorista e um limite para um peão. Uma área central pode ser encarada como um bairro, no caso da cidade estar organizada em média escala, ou apenas como um cruzamento se considerarmos toda a área da metrópole."* [98]

---

96 Ver em <https://www.linguee.pt/portugues-frances/search?query=promenade>.

97 LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, Lda. 2011, p. 13.

98 Idem. *Ibidem*, p. 53.

Apesar das diferentes interpretações que cada Observador possa compor analisando as mesmas formas, o que se torna aqui pertinente é a origem dessa interpretação e no que pode resultar. Partindo da análise de um elemento urbano, como uma auto-estrada, conseguimos atribuir diversos significados consoante o uso que lhe damos. Contudo, ao analisarmos essa mesma auto-estrada ela assume-se logo desde o início deste processo como parte integrante da nossa memória que vai ser capaz de identificar este elemento específico da cidade em questão. O que pretendemos é desconstruir o processo mental que leva o observador a reconhecer a importância de tomar conhecimento da estrutura e do meio em que se insere, seja ele urbano ou não, e como se vai revelar de grande importância a nível prático e emocional para o indivíduo. A desconstrução deste processo levou-nos à alteração da definição de um determinado termo associado à palavra 'Observador', aquele que vê, analisa e interpreta. Procuramos assim tornar mais imediata a associação que se faz daquele que observa mas que aqui também interpreta e critica a Imagem.

Reconhecendo assim a Imagem e toda a informação que a compõe, no sentido do poder que lhe é atribuído perante o Observador, reconhecemos-lhe o valor que traz à Cidade através da forma de representação visual, orientação e significados, salientando a pertinência da pouca facilidade em definir o próprio conceito de Imagem, uma vez que engloba os mais variados significados que dependem sempre do seu contexto e que resultam em vários géneros de imagens. No presente estudo procuramos a Imagem que caracteriza a Cidade, que lhe traz significado e que provoca o Observador ao ponto de a querer explorar, criando pontos de referência e memórias. Procuramos interpretar a Imagem como sistema de linguagem, como forma de nos aproximarmos quer da urbe quer do leitor através da verdadeira intenção da Imagem: a Comunicação.

Independentemente do objetivo de quem a produz, a finalidade vai ser sempre a sua comunicação, ao transportar códigos de significado cultural e que devem ser descodificados. No entanto, para integrarmos a Imagem num sistema de Comunicação é imprescindível considerar vários agentes e processos que nos levam a esse fim. Reconhecendo o Leitor como agente integrante do processo, para considerarmos o Autor é necessário qualificar a ferramenta através do qual surge a Imagem, neste caso: a Fotografia. Estabelece-se assim uma relação entre o Autor e o Observador através do meio, a Imagem, e utilizando uma ferramenta, a Fotografia. Esta interligação permite estabelecer também o raciocínio essencial à compreensão da necessidade de explorar o dispositivo que nos produz a Imagem, a Fotografia, e de criar, comunicar e interpretar o produto desse mesmo dispositivo, a Imagem.

Da insistência na clarificação deste raciocínio fazem também parte agentes e processos integrantes a todo o espectro da Imagem como os contextos de produção e recepção dessas mesmas imagens. Ou seja, enquanto mensagem ou acto de comunicação, a Imagem pode cumprir diferentes funções consoante os contextos quer técnicos quer conceptuais que envolvem o Autor, o Observador e a Imagem.

Considerando as várias vertentes que abrangem a Imagem, a Cidade torna-se assim o espaço ideal à exploração das mesmas onde existem os mais diversos elementos capazes de construir e demonstrar uma lógica que sustente o presente estudo e o seu objectivo, a relação biunívoca da Imagem fotográfica perante a Arquitectura. O espaço da Cidade representa para o Fotógrafo o meio físico onde se desenvolvem relações a partir da interacção das pessoas com a arquitectura que as envolve, tornando-as capazes de converter os espaços arquitectónicos em lugares. Apesar da definição abrangente do termo 'lugar', aqui interessa--nos a questão da identidade associada ao Lugar que parte do momento em que as pessoas que usam o Espaço e estabelecem algum tipo de ligação com esse mesmo espaço, seja ela através da apropriação, identificação ou memória.

Desta forma, a relação da Arquitectura com a Imagem resulta na Comunicação, onde procura um suporte capaz de representar essa mesma identidade e ligação entre as pessoas e a Arquitectura. Essa representação pretende incluir o todo, a essência da obra e o seu propósito, no entanto, a estratégia de representação pode variar entre fragmentos propositadamente selecionados para que se crie também uma relação entre as imagens e aquilo que querem representar. Ou seja, a Imagem apresentada não se quer restrita aos limites do seu suporte, neste caso o papel, e é pensada e criada de forma a que as relações que estabelece com o espaço representado e com as imagens justapostas possam dar origem a um pensamento mais alargado para além do que é evidente na Imagem.

"A imagem, num dos seus significados, define-se como figura, semelhança e aparência de algo, é directamente representativa, considera-se atingida pela condição de superar a exatidão do seu objetivo." [99]

[99] VÁZQUEZ, Andrea María Parga. *Somphotolog | arquitectura e imagen*. In: ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Congresso Internacional Inter-Fotografía y Arquitectura, Volume 1: Interacciones*. Navarra: Gráficas Castuera, 2016, p. 301.

Todo o sentido e significado transportado por uma só Imagem é atribuído a quem a produziu, no entanto, no momento em que é analisada e apreendida, existe um segundo momento vital a todo o processo envolvente da Imagem: dá-se a assimilação, a interpretação do sentido original, dando lugar ao papel fundamental do Leitor e a todos os processos cognitivos que têm origem no momento de observação da Imagem, processos estes sempre social e culturalmente influenciados e que produzem o significado e o propósito pretendido pelo autor da Imagem. Como já foi referido, a Imagem tem como intenção a Comunicação de uma mensagem, neste caso visual, e, apesar da sua generalização, de facto, cada vez mais rápida através da proliferação de meios capazes de a produzir de uma forma desmedida e diligente, somos constantemente invadidos por imagens, chegando ao ponto de as absorver já 'naturalmente'. Esta naturalidade pode-se tornar perigosa devido à propensão a tornarmo-nos passivos perante o que nos rodeia, ou seja, com a Imagem pretendemos a sua intervenção perante o Leitor, perante o Espectador, perante o Observador. Procuramos na Imagem a sua autonomia através da provocação de um pensamento crítico, de uma reflexão sob a mensagem visual criada e transmitida.

Reconhecendo o poder da Imagem por si só, torna-se então óbvio o valor na associação de várias imagens e na sua observação em conjunto, dando assim origem às Narrativas Visuais. Nas imagens fotográficas dispostas em conjunto desmembram-se os mais variados pontos de vista, que ampliam o alcance visual inicial e potenciam a capacidade da Imagem em comunicar. Sendo parte integrante do presente estudo o potenciar da Imagem como objecto de suporte à Comunicação da Arquitectura, encontra-se nas Narrativas Visuais o valor propício à atribuição de sentido e propósito da Arquitectura representada através da Imagem, reconhecendo o valor da Cidade para este efeito. A *"sequenciação"* [100] de imagens revela-se essencial para uma das etapas do processo imagético, criando uma lógica construtiva dos conceitos de cada Imagem que compõe a Narrativa Visual, dando assim um corpo imagético através da Fotografia capaz de suportar e representar as ideias e imaginação que são despoletadas pela observação crítica e analítica da Arquitectura em questão.

Para além da necessidade encontrada na Imagem de se associar a outras, é também visível o potencial na sua legibilidade, ou seja, a forma como é comunicada por si só, o que cada enquadramento pode conter para se tornar capaz de comunicar a intenção do

[100] Idem. *Ibidem*. Idem. *Ibidem*, p. 309.

autor naturalmente, e, apesar da sua codificação, dos códigos de significado, a Imagem deve possibilitar um fim em aberto, ou seja, dar margem e espaço ao Leitor de investigar, organizar a sua realidade consoante o que analisou na Imagem. Assim, é de realçar que a Imagem que procura representar determinada realidade não pretende limitar o observador às margens dessa mesma Imagem, querendo assumir as relações entre as diversas imagens como motivação ao desenvolvimento do raciocínio crítico e analítico potenciado pela observação e comparação das imagens que compõem a Narrativa Visual.

Procura-se assim o acesso à Imagem através do transeunte, por aquele que vive e lê a Cidade, levando à descodificação e desenvolvimento da sua sintaxe visual e assumindo o seu ponto de vista como aquele que irá comandar e desenvolver o projecto fotográfico proposto. A estratégia de sequenciação de imagens reside na abordagem multi-facetada que a Imagem por si só é capaz de criar, dando origem a um discurso que para além de narrativo, é provocador da reflexão e indagação de quem o lê. No caso da presente dissertação, reconhecendo a variedade infinita de elementos que compõem a Cidade e que são apelativos ao presente estudo, encontrámos no Metro da Cidade do Porto o potencial perfeito à exploração desta vertente imagética que compõe a Arquitectura.

O 'uso' é um dos primeiros sentidos da Arquitectura, e assim, analisando a vida quotidiana colectiva, encontramos no Metro o fluxo urbano e a necessidade antropológica ideal para se realizarem as narrativas visuais que vão trazer ao transeunte, e não necessariamente apenas ao utilizador do Metro, uma nova perspectiva sobre a estação onde se encontra e a envolvente a essa mesma estação. Procuramos a indagação do que compõe determinada estação de Metro, neste caso as estações Parque Maia, Casa da Música e Santo Ovídio, e como diferem entre elas quer a nível urbano, de apropriação ou até de percursos. Encontramos na Fotografia a ferramenta ideal à expressão da problemática que envolve a Imagem e como a podemos aplicar no espaço da Cidade, neste caso no Metro do Porto e respectivas envolventes abrangendo a Área Metropolitana do Porto (AMP), integrando-se no projecto *Visual Spaces of Changes* que, resumidamente, *"investigará as condições para a criação de uma rede de espaços públicos e coletivos capazes de catalisar dinâmicas emergentes de mudança urbana na Região Metropolitana do Porto."*.[101] Pretende-se assim proporcionar, através de uma gramática e sintaxe visual próprias, novas perspectivas sobre os espaços e

101 Ver em <https://www.scopionetwork.com/vsc-cover-pt>.

a arquitectura que compõem as Estações de Metro do Porto utilizando a linguagem visual fotográfica *"(...) não só como forma de registo e expressão da cultura arquitectónica e espaços das Estações de Metro do Porto, mas também como estratégia artística de forma a que as narrativas visuais tragam um novo discurso sobre o espaço e estas arquitecturas (...)".*[102] Encontramos assim neste projecto a interdisciplinaridade pretendida ao cruzar a Cidade com a Imagem e procurando novas abordagens à Arquitectura e as suas vertentes imagéticas.

Utilizando como objecto de estudo o Metro da Cidade do Porto, e tendo a oportunidade de participar no projecto *Visual Spaces of Change*, procuramos assim compreender o modo como a Imagem, através da Fotografia, comunica e transmite mensagens que encontramos nos espaços arquitectónicos das várias estações de Metro, explorando as suas promenades arquitecturais e respectivas envolventes. Procuramos aproximar o leitor da relação do Metro da Cidade do Porto com a própria Área Metropolitana do Porto e as suas dinâmicas, através de uma linguagem visual característica e objectiva que permite uma futura reflexão crítica e esperançosa intervenção na cidade, seja através do pensamento crítico ou da própria absorção do que a Cidade tem para oferecer, dada a quantidade de informação com que somos encarados diariamente ao percorrer a Cidade do Porto e a sua AMP.

"Se o seu foco [da Imagem] é a arquitectura, as várias possibilidades que ela oferece jogam a favor da renovação do olhar sobre o objecto fotografado e as suas qualidades arquitectónicas num lugar e ao longo do tempo." [103]

102 Ver em <https://www.scopionetwork.com/blog/estacoes-de-metro>.

103 VÁZQUEZ, Andrea María Parga. *Ibidem*. In: ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Ibidem*, p. 309.

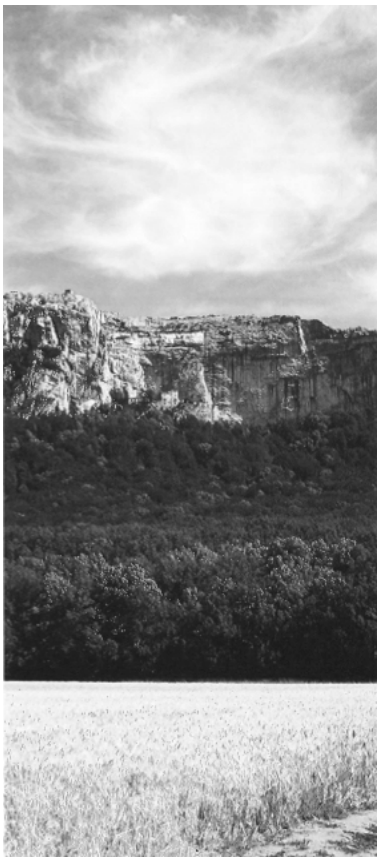


Fig. 54: *Chapel of Mary Magdalene built into the side of the escarpment at La Sainte Baume.* Flora Samuel.

"Uma maneira cómoda de travar conhecimento com uma cidade é descobrir como lá se trabalha, como se ama e como se morre." [104]

A PROMENADE ARQUITECTURAL

A rotina compõe grande parte do dia-a-dia da sociedade, caracterizada pela azáfama e pela corrida contra o tempo. Esta pressa por vezes, ao contrário do que é pretendido por quem a corre, tornam-nos passivos em relação ao Espaço que nos rodeia e deixamos de o racionalizar. Não se espera uma racionalização vigorosa e obsessiva, mas sim uma que desperte o que de melhor o corpo possui: os cinco sentidos, reconhecidos como parte integrante do nosso sistema sensorial desde Aristóteles.[105] A experiência arquitectónica pode ser traduzida em diversos espectros, desde o antropológico ao tectónico, porém todos esses espectros surgem de um só: o espectro sensorial. É necessário olhar para ver, sentir para tocar, ouvir para escutar. Platão considerava a Visão como o maior dom do ser humano,[106] atribuindo a este sentido a origem do pensamento, no sentido de ser o meio de recolha de informação mais fiável que alimenta o pensamento, estimulando-o.

---

104 CAMUS, Albert. *A Peste*. Porto: Livros do Brasil, 2016, p.11.

105 Como é abordado no seguinte artigo: SORABJI, Richard. *Aristotle on Demarcating the Five Senses*. In: *The Philosophical Review, Vol. 80, No. 1 (Jan., 1971).* Durham: Duke University Press, p. 55-79.

106 PLATÃO. *A República*. Silveira: Bookbuilders, 2017.



Fig. 55: *Villa Savoye.* Flora Samuel.

A experiência de um Espaço em muito deve à Visão e a tudo aquilo que absorve, no entanto, a informação absorvida provém de uma criação, de um gesto propositado à inquietação de quem, conscientemente, o acolhe no pensamento. A partir do momento em que se percorre o Espaço todos os nossos sentidos passam a compor todo um processo cognitivo que nos leva à percepção do Espaço, cúmplices de termos e acções como a Circulação, onde está implícito um percurso circunscrito ao Espaço e condicionado pelo Tempo. Ou seja, o acto de percorrer parte dos sentidos e por aquilo que nos cativa e é condicionado pelas duas dimensões já referidas, tornando esta acção um conjunto de factores influenciado por condicionantes externas e muitas vezes propositadas a esta condição. Aqui, passamos a definir o Espaço e Tempo como elementos dimensionais procriadores de uma experiência genuinamente arquitectónica que circunscrevem uma acção a um espaço físico e posteriormente sensorial, gerando um processo intrínseco ao ser humano: o habitar. Partindo da permissa de que a Arquitectura é constituída pelo objetivo base de ser circulada e posteriormente habitada, Le Corbusier procurou assim denominar esta experiência espacial à qual, durante determinado tempo e com variados estímulos cognitivos, se atribui um significado.

Associada ao habitar e ao atribuir significado à circulação, deparamo-nos assim com a *Promenade Architectural*, termo chave na linguagem da Arquitectura Moderna que surge pela primeira vez pelas palavras do arquitecto aquando da descrição da obra Villa Savoye, em Poissy, França, datada de 1928. Não podemos assumir a origem do termo nas palavras de Corbusier, dada a noção de percurso já acompanhar a Arquitectura desde a sua origem. Contudo, foi o primeiro a torná-la consciente e cognitivamente palpável, tendo como referência a sua viagem a Atenas, onde reconheceu o valor e propósito na Acrópole,[107] e transportou a noção de 'percurso com significado' para os cinco pontos fundamentais a uma nova arquitectura defendidos pelo arquitecto como os essenciais à adequação das futuras construções às necessidades do Homem conforme o crescimento das cidades. Assim, em 1928, projecta a Villa Savoye com base nesses cinco pontos, que incluíam a Promenade Arquitectural.

"*In this house occurs a veritable 'promenade architecturale', offering aspects constantly varied, unexpected and sometimes astonishing.*" [108]

---

107 LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient: carnets*. New York; Milano: Rizzoli; Electa. 1988.

108 LE CORBUSIER, e JEANNERET, Pierre. *Ouvre Complète: Volume 2, 1929-1934*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1995, p. 4.



Fig. 56: *Villa La Roche.* Tim Benton, c. 1930.

Através de uma abordagem superficial, entende-se a Promenade Arquitectural como a experiência de percorrer um edifício, compreendendo os elementos e planos que o compõem. No entanto, a um nível mais profundo, como tudo o que se caracteriza corbusiano, o termo refere-se a uma complexa rede de ideias que sustentam a sua obra e a sua crença na Arquitectura como uma forma de iniciação. A referência histórica que acompanhou a noção de percurso aqui abordada revela como a evolução do eixo romano, presente na Promenade Arquitectural de Corbusier, não é o único princípio romano que acompanha os edifícios corbusianos, mostrando-nos como a ordem clássica dirigiu a forma dos seus edifícios e não propriamente apenas a Promenade, sendo esta criada de forma a dirigir o utilizador por entre os planos já previamente definidos do edifício, não alterando nem condicionando assim a forma do edifício em si.[109]

Anterior à Villa Savoye, Le Corbusier desenha a Villa la Roche, em Paris (1923), onde assume a Promenade Arquitectural como mote para a sua concepção. Sendo projectada para um colecionador de arte, o mesmo tinha a intenção de possuir uma casa que se assemelhasse a uma galeria de arte, dando aqui sentido ao propósito e ao sentido de um percurso por entre os planos e cotas onde pudesse expôr todas as suas obras enquanto um percorria o edifício.

A obra inicia-se com um amplo e branco *hall* de entrada. Aqui, somos confrontados com um espaço que nos permite captar a visão geral da obra como se de uma leitura poética se tratasse, onde, após a primeira leitura, sentimos o peso conceptual de cada espaço que compõe este enquadramento visual. Na entrada, sobe-se um lance de escadas para uma ponte que nos estende a envergadura do *open space*, dando assim acesso à galeria, à sala de jantar ou às restantes divisões. Na galeria, é-se confrontado com uma rampa, rampa essa que, para além do acesso ao destino final da Promenade deste edifício, a biblioteca, um espaço de reflexão, tem também como função a de plataforma da galeria, permitindo assim a experiência da galeria através do tempo, onde nos é concedido, pela Arquitectura, um momento de contemplação sobre o que se vive naquele preciso momento, naquele preciso espaço. A biblioteca, por si só, dá acesso ao *hall* de entrada, o que cria um ciclo percorrível que nos leva a todas as divisões da casa e de uma forma em que são criados momentos propícios à absorção das intenções do arquitecto aquando do desenho desta obra. Neste edifício, a presença da luz, para além de essencial, é notória assim que nos encontramos

109 SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.



Fig. 57: *Villa La Roche.* Flora Samuel.

dentro do espaço, encaminhando e enfatizando a *promenade* num edifício bem antes de a associar aos cinco pontos essenciais à arquitectura moderna. Corbusier afirma que *"janelas amplas revelam vistas do exterior onde é reafirmada a união arquitectónica"*,[110] permitindo assim às aberturas uma leitura constante do edifício através da luz, cujo elemento natural atrai o visitante a percorrer a *promenade* iluminada. A posição das janelas é também estratégica e acompanha o percurso, enquadrando as vistas naturais ao nível a que se encontra a Villa. No caso do *hall* de entrada da casa, as aberturas criam vistas para diferentes partes da mesma, levando a considerar estas aberturas como sugestões da envolvente e não como vistas da casa.

"Let me recall to your mind that a man seated at his table… The furniture, the walls, the openings to the outside… All speak to him." [111]

A Promenade inicia-se com o olhar, com a sugestão do que vem a seguir. Considerando assim a posição das aberturas nesta obra, pode-se considerar que o arquitecto alterou a forma do seu edifício de forma a favorecer a Promenade, relembrando a data deste edifício (1923) como anterior à que assumiu os cinco pontos essenciais à Arquitectura Moderna (1928). Tanto as experiências nas obras de Corbusier como as experiências vividas pelo arquitecto aquando das suas viagens são esclarecedoras quanto à intensidade criada pelos espaços, como é o caso da *Casa del Noce*, em Pompeia, percorrida pelo arquitecto e transcrita através de *croquis* e descrições escritas, comprovando o seu crescente e permaturo interesse pela *promenade*: *"Again the little vestible which frees your mind from the street. And then you are in the Atrium; four columns in the middle (four cylinders) shoot up towards the shade of the roof, giving a feeling of force and a witness of potent methods; but at the far end is the brilliance of the garden seen through the peristyle which spreads out this light with a large gesture, distributes it and accentuates it, stretching widely from left to right, making a great space."*[112] Torna-se assim evidente a experiência de Corbusier por entre o Espaço e o Tempo, revelando-se a intensidade e o papel que a luz tem quando confrontada com o espaço formado e definido, assim como os elementos referidos, as colunas, determinam e compõem o ritmo inerente na força imposta por elementos como estes.

---

110 BENTON, Tim. *The Villas of Le Corbusier: 1920-1930*. New Haven and London: Yale University Press. 2nd Edition, 1990.

111 LE CORBUSIER, Conversa com estudantes de arquitectura. Lisboa: Cotovia, 2003, p. 54.

112 Idem. *Towards a New Architecture*, trans. Frederick Etchells. London: John Rodker,1927, p. 29.

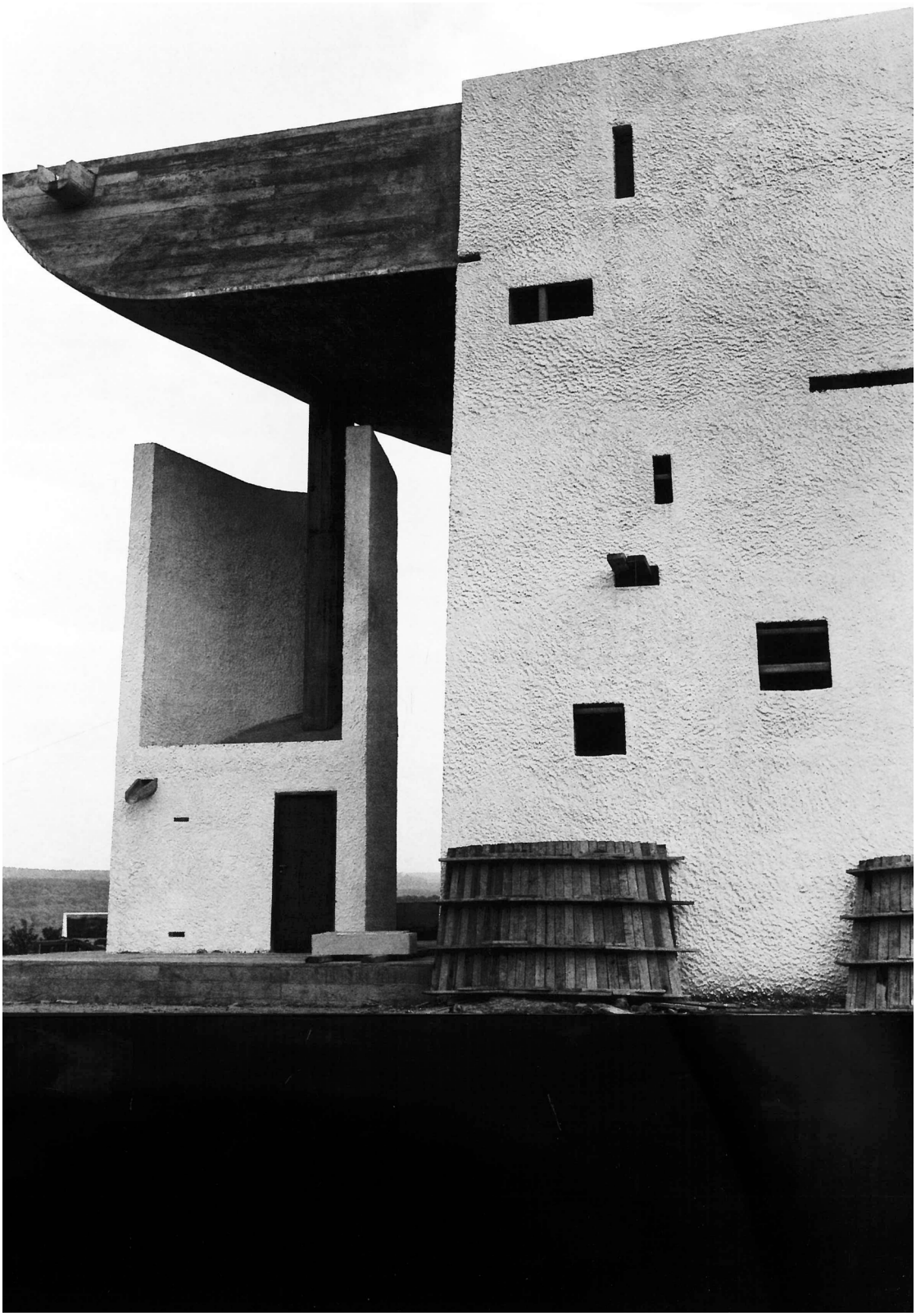


Fig. 58: *Notre Dame de Haut de Rochamp.* René Burri, 1955.

Com isto, assume-se como objetivo da Promenade Arquitectural o estimular da relação entre o Espaço em questão e o Observador, seja ele Transeunte, Fotógrafo ou Arquitecto. O desenho da Promenade torna-se assim um instrumento que nos leva à absorção de sensações com origem no que nos envolve, no que nos rodeia, levando, em última instância, a um realinhamento com a natureza, a base de tudo o que nos sustenta e circunda. O momento de entrada revela-se essencial à comoção do Observador uma vez que é onde se dá o primeiro confronto com a obra, tendo este sido já alimentado no momento de aproximação, levando--nos à origem da Promenade, a circulação, e coincidentemente, à origem da obra em questão. Revela-se até de extrema dificuldade a compreensão da obra sem esta permissa, pois toda a estratégia narrativa, neste caso de Corbusier, nasce do caminho que se faz até ao edifício, e não só no edifício. O caso da Notre Dame de Haut de Ronchamp, é um exemplo claro e conciso do que se trata de aceder um edifício e de que a Arquitectura, para Le Corbusier, começa precisamente no seu percurso de aproximação.

"*You enter: the architectural spectacle at once offers itself to the eye. You follow an itinerary and the perspectives develop with great variety, developing a play of light on the walls or making pools of shadow.*" [113]

Aquele que percorre, sente e posteriormente contempla, é interpretado como a personagem principal de um mundo onde todos os elementos o acompanham, sejam eles o lugar, a envolvente, o conceito, a obra, e com um único objetivo: o de habitar o espaço construído, de o viver, sentir e usufruir. Este objectivo torna o Observador, o leitor do espaço, naquele que vagueia, que explora e indaga, denominando-se de *flâneur,*[114] o utilizador do Espaço que procura a compreensão daquilo que o rodeia através das sensações que o movem. O verbo 'mover', associado às sensações e ao movimento físico, vai de encontro ao conceito de uma Promenade, tanto a nível cognitivo como a nível físico, uma vez que o acto de se mover é intrínseco a um percurso, ou seja, é necessário o movimento para que seja atribuído um significado à Promenade, e, da mesma forma, a Arquitectura também procura provocar naquele que a observa algo que o mova, algo que o inquiete ao ponto de provocar a reflexão, a contemplação do verdadeiro sentido da obra. Associando o movimento ao Espaço,

---

113 LE CORBUSIER and JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète Volume 1, 1910-1929*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1995, p. 60.

114 Termo com origem datada do século XIX, onde passou a ser reconhecido o acto de vaguear pela cidade e contemplar os seus edifícios e obras das várias áreas da cidade. À absorção da essência do espaço urbano, das experiências que o espaço provoca por um determinado indivíduo predisposto a essas sensações deu-se o nome de flâneur – reconhecido como aquele que passeia sem destino. In: BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life*. London: Penguin Books, LTD, 2010.



Fig. 59: *Unité d'Habitation de Marseille, door from hall at piloti level.* Flora Samuel, 1955.

somos levados à noção de *performance*, ou seja, o próprio percorrer de um espaço gera movimento, gera percepção e provoca a *performance* de quem o está a utilizar. Tornamo-nos assim actores do espaço, sendo indispensável a reminiscência do papel do observador, leitor e percursor de todos os espaços que compõem uma Cidade, uma Obra.

Para além de uma experiência física, a Promenade é um exercício mental, onde são activados os sentidos com origem nas sensações e absorvido o máximo de informação possível. No entanto, é necessária a capacidade de reflexão sob essa mesma informação. Assumindo a definição de Promenade como um percurso cujo início se dá na sua aproximação, através da sua envolvente, existem ainda assim diferenças entre o percurso exterior e o percurso interior. O exterior pode estar associado à falta ou ao menor número de elementos que conduzem o percurso, não deixando de o tornar válido ou até mais rico, ou seja, os elementos que compõem o exterior ou a aproximação de uma obra podem não ser tão claros como aqueles que encontramos no seu interior, sejam eles planos, ou um simples pilar que orienta e demarca o espaço. Porém, relativamente à transição exterior-interior, ou vice-versa, existem obras onde esta linha não é clara, e muitas vezes isso é propositado. Momentos como estes são essenciais para a percepção de quem os vive, remetendo-nos para a Unidade de Habitação de Marselha onde a Promenade cria um *continuum* desde o piso de entrada à cobertura praticável, onde primeiro os pilotis nos colocam sob a obra no entanto ainda nos encontramos no exterior, tornando ambíguo e fascinante todo o processo mental que envolve a *promenade architecturale* corbusiana, onde o exterior é levado ao interior e vice-versa através de um percurso premeditado pelo arquitecto, cujo único objetivo é a comoção através da Arquitectura.[115]

A relação de Corbusier com o conceito de Promenade em tudo se torna análoga da relação procurada na presente dissertação entre a Fotografia e a Arquitectura: como já foi referido, da mesma forma que a um nível mais superficial a Promenade se resume ao percorrer, à experiência de caminhar pelo edifício, ao experienciar a obra, a um nível mais profundo o termo refere-se à complexa rede de ideias que sustenta a obra e a sua crença na Arquitectura como uma forma de iniciação. Assim, entendemos a Fotografia de Arquitectura como, a um primeiro nível, um meio de representação da Arquitectura, mas, através da compreensão e da reflexão dentro de um espectro mais profundo que envolve ambas as disciplinas, podemos

115 SAMUEL, Flora. *Ibidem*, 2010.

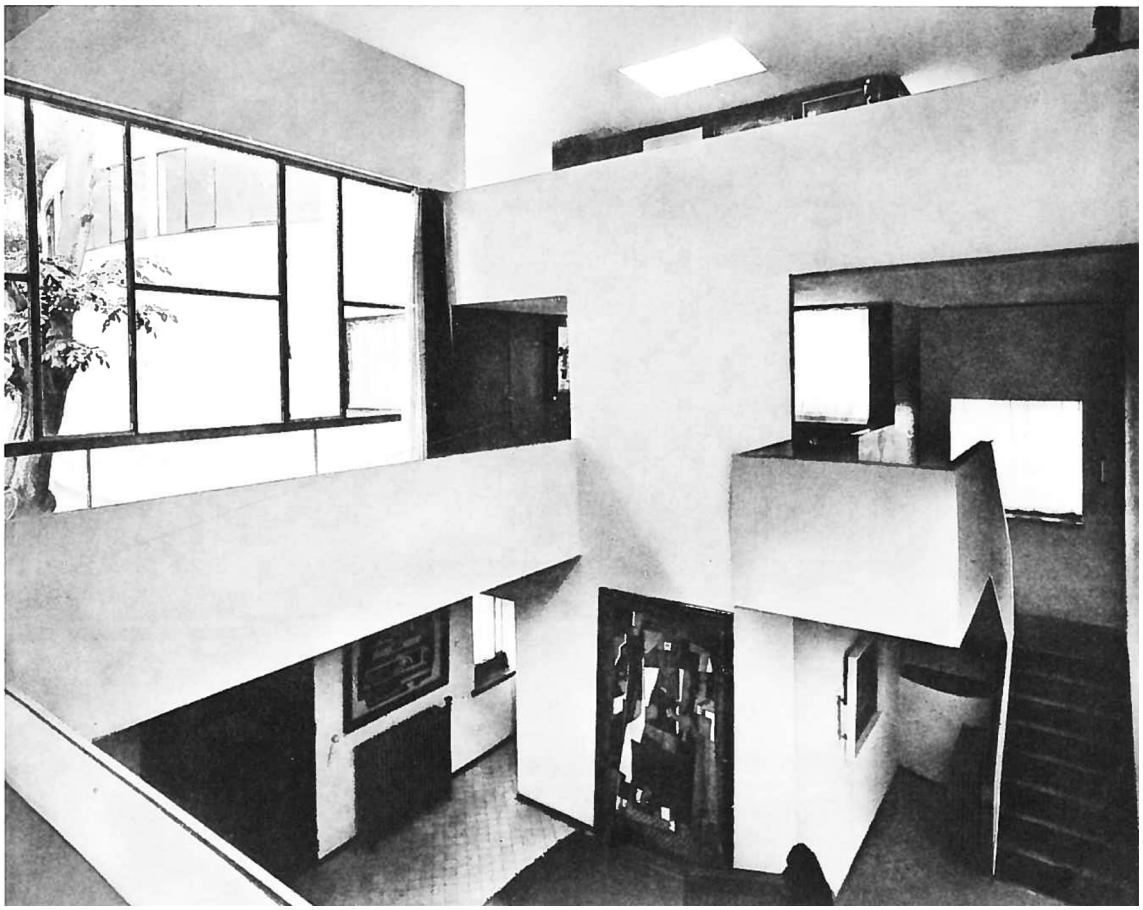


Fig. 60: *Villa La Roche, the main hallway.* Lucien Hervé, 1923.

entendê-la como uma ferramenta também de iniciação e concepção de novas ideias e perspectivas que posteriormente, no inconsciente, criam referências e acrescentam valor à forma como lemos o que nos rodeia e envolve, a Arquitectura, a Cidade. Desta forma, encontra-se uma relação muito directa entre a experiência espacial da Arquitectura e a visão prática presente na Fotografia. O Espaço não se toma como presente até ao momento em que alguém o decide percorrer, tornando esta experiência de habitar o espaço limitada a um tempo determinado, da mesma forma que na Fotografia se capta um momento, uma visão dilatada no tempo, onde existe o antes e o depois, restringindo-a àquele momento. Assim, assumem-se a Arquitectura e a Fotografia como duas experiências que se desenvolvem no binómio espaço-tempo.

"*Habitar y circular son el objectivo de la arquitectura y la ciudad, y constituem el fundamento de la experiencia humana sobre aquello que el proprio hombre crea y construye.*" [116]

A experiência humana intrínseca à Arquitectura é aqui explorada através da Promenade Arquitectural, e, ao representar através da Imagem os espaços de Arquitectura já construída procuramos capturar a dimensão sensorial provocada por esses mesmos espaços através de um plano bidimensional, alcançado através de uma ferramenta como a Fotografia. Retratando a Arquitectura e a Cidade, aproximamo-nos da experiência de quem a percorre e habita. Tendo noção da distância a que a verdadeira experiência humana está da Imagem, reconhecemos valor na Imagem como uma forma de aproximação às sensações provocadas pelo Espaço, procurando que o Fotógrafo veja através do olhar do Observador, registando os momentos em que o olhar pára, observa e contempla. Volta de novo à sua rota, algo o cativa, pára de novo, reflecte. Procura associações entre estes dois momentos, e, por fim, segue o seu destino. Fosse um aparelho capaz de registar estes momentos com esta naturalidade e a informação captada e comunicada através de imagens tornar-se-ia ainda de maior valor, quer para a Arquitectura quer para o leitor do espaço, para quem o percorre, para o Homem. Assim, assumimos a Imagem como algo capaz de nos aproximar da realidade mas não procuramos limitar essa mesma realidade através das imagens, tomando a Imagem como parte representativa da realidade e não o seu todo, sendo que este todo só pode ser alcançado pela verdadeira experiência humana da Arquitectura.

---

116 TORRES, Jorge. *La Arquitectura es la Circulación*. In: LE CORBUSIER. *Mise au Point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012, p. 214.

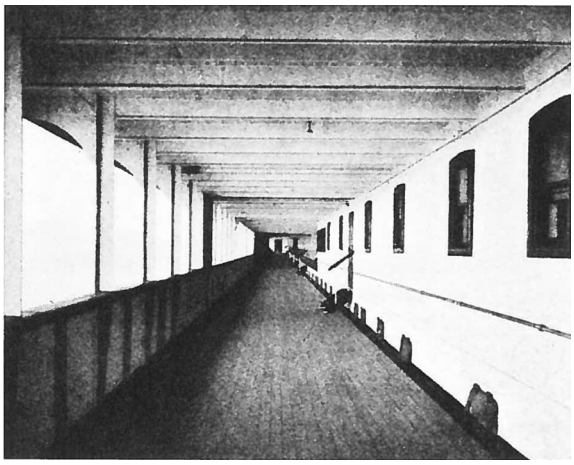


Fig. 61: *"The Aquitania".* Le Corbusier, 1923.

A pertinência da associação entre a Promenade Arquitectural e o Tempo cria um elemento essencial à analogia entre a Arquitectura e a Imagem: a cronologia. Etimologicamente associada ao estudo e registo do Tempo, do latim *krónus*, procuramos a ambiguidade inerente ao próprio termo 'registo' e procuramos explorá-lo através do registo imagético do conteúdo visual. A linha estabelecida entre o início e o fim do percurso de uma obra e o tempo inscrito nessa mesma linha, transporta-nos para a intenção da Fotografia em ilustrar, através da Imagem, a cronologia, quer espacial quer temporal, presente na Promenade.[117]

Definimos assim a Promenade Arquitectural como um percurso narrativo com significado onde exploramos o valor imagético e procuramos uma sintaxe visual que leve o Observador através de uma experiência bidimensional que aproxime e simule o que sentiria se estivesse nos mais diversos espaços arquitectónicos sob as mais variadas condições, sejam elas através do espaço, textura, luz, memórias, associações ou até acontecimentos que, posteriormente reunidos entre eles, nos levam ao *savoir habiter*, termo presente na verdadeira experiência arquitectónica. A imagética na Promenade constitui-se base na linguagem que procuramos associar a determinada trajectória, usada aqui como sinónimo a projecto, à experiência abstracta envolvida pela luz. Essa trajectória, percorrida pelo leitor, exige-lhe uma determinada dinâmica de forma a procurar determinados pontos críticos no percurso onde são renovados conceitos previamente associados e que vão agora sofrer um processo anamórfico cognitivo.

Com isto, propõe-se a procura de pontos que se considerem privilegiados durante o percurso, aqueles que produzem visões memoráveis e instantes que, posteriormente associados, dão origem à memória arquitectónica, produzida através da Imagem. A imagem *"The Aquitania (The Cunard Line)"* (fig. 61), presente no livro *Towards a New Architecture,*[118] prova esse mesmo ponto, onde para além de ser uma perspectiva constituída por linhas de uma força memorável, valoriza o elemento 'galeria', dando sentido ao volume como união equilibrada entre dimensões e materiais que, no fundo, são os procriadores de tal sensação provocada por esta mesma imagem. O valor aqui não é baseado pelo conjunto de acontecimentos ao longo desta galeria em questão, mas sim pela própria experiência de caminhar ao longo deste espaço ortoédrico, providenciando assim ao arquitecto uma poderosa ferramenta através da qual consegue dramatizar o espaço.

---

117 SAMUEL, Flora. *Ibidem*, p. 38.

118 CORBUSIER, Le. *Towards an Architecture*. London: Frances Lincoln, 2008.

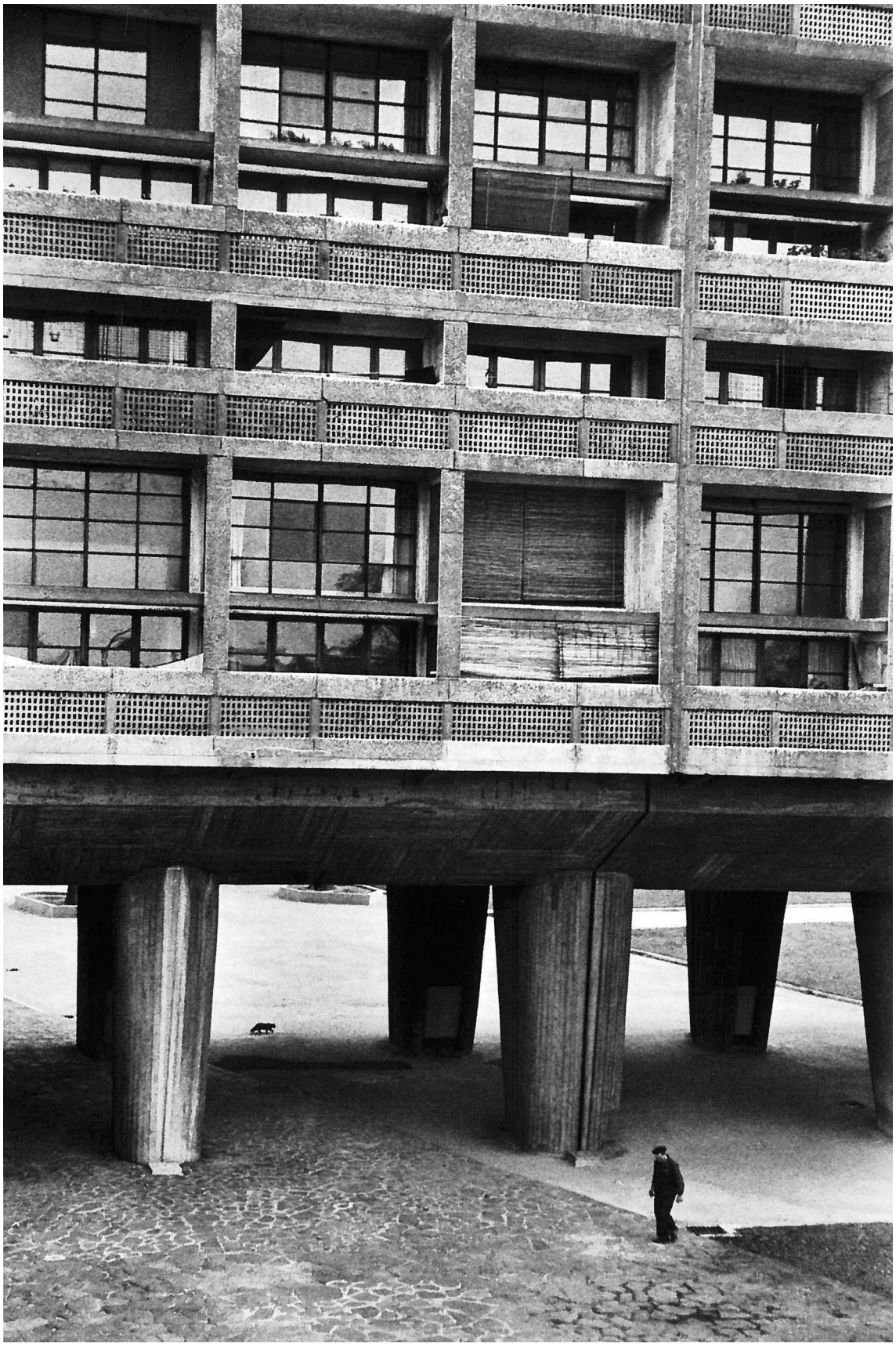


Fig. 62: *Unité d'Habitation de Marseille.* René Burri, 1959.

Reconhecer o valor na experiência arquitectónica representa uma parte muito importante da presente dissertação do motivo que nos leva a valorizar a Arquitectura como objecto a analisar, seja diariamente ou ocasionalmente, seja em contextos urbanos ou paisagísticos, e queremos abranger os mais diversos públicos no entender dessa nossa capacidade de observação que leva à valorização da Arquitectura e a tudo o que nos rodeia. É limitador o restringir da Arquitectura sem emoção e significado, como se fosse apenas um espaço entre diversos planos, com início numa porta e destino na mesma, porque, para além disso, a Arquitectura tem significados culturais e influências históricas que expandem o espectro da Arquitectura para além daquilo que vemos e somos capazes de observar. Trata-se de um exercício cognitivo que parte do Espaço que nos rodeia e nos consegue levar a dimensões abstractas, no entanto, esclarecedoras, do que verdadeiramente se trata a Arquitectura.

Não se pretende aqui a definição do termo Arquitectura, porque para além de ousado, dada a sua infinidade de componentes e condicionantes, trata-se de um espectro para já sem fim. Porém, assumem-se alguns dos intermináveis elementos que a compõem e no que então resultam pertinentes à presente dissertação. Da mesma forma que a Promenade tem o seu início e o seu destino, também a Arquitectura procura encontrar a sua origem e o seu propósito. Por entre estes dois momentos, erguem-se peças, compõem-se ruas, orientam-se fluxos: surge a Cidade. Antes da Arquitectura, a Cidade é o palco das nossas vidas. É onde nos encontramos, nos cruzamos, nos perdemos, nos voltamos a encontrar. À infinidade de acontecimentos improváveis conseguimos dar um nome, conseguimos torná-la real e quase nossa, atribuindo-lhe uma identidade, uma estrutura e um significado. Estes três atributos revelam-se essenciais à desconstrução do termo Cidade, assim como à sua análise através de um filtro abstracto, ou seja, a identidade proporciona-lhe a singularidade e distinção de outras cidades, não a propósito da igualdade mas sim da individualidade; a estrutura procura uma relação espacial imediata do objecto com o leitor e com outros objectos arquitectónicos, sejam eles infra-estruturas, vias, cruzamentos; e por fim, esses mesmos objectos requerem uma ligação tanto prática como emocional com quem os percorre, dando-lhes significado.[119]

[119] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, Lda. 2011, p. 15.

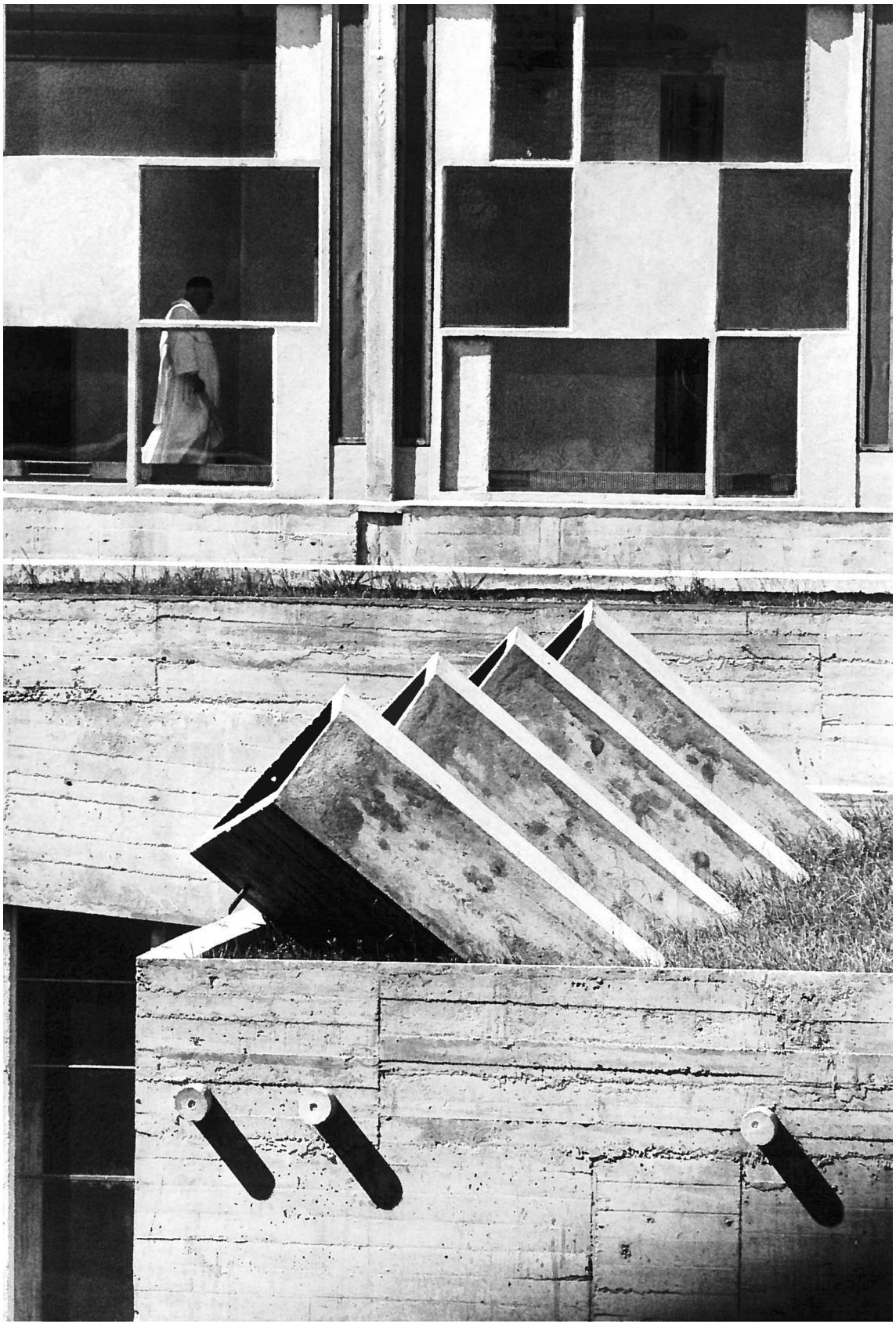


Fig. 63: *La Tourette, monastery courtyard.* René Burri, 1959.

A esta variedade e probabilidades de acontecimentos e relações que podem acontecer a cada passo percorrido numa Cidade, não podemos esquecer um dos propósitos de uma Promenade, a procura de pontos que criem memórias e referências. Esta procura faz-se por entre ruas, becos, avenidas, e, enquanto *flâneur*, entende-se a Cidade como um labirinto onde, quer na Cidade quer no labirinto, ao iniciarmos o percurso procura-se a saída, ou o destino. O labirinto aqui retrata a geometria urbana e consequentes incertezas e surpresas que se encontram a cada virar de esquina, no entanto, é importante não encarar o labirinto como algo confuso e sufocante, mas sim valorizar a sua imprevisibilidade e reviravoltas que, no fundo, são elas que trazem a dinâmica urbana em conjunto com a organização espacial característica de cada cidade.

Os elementos que compõem uma Promenade nunca podem ser assumidos como experiências isoladas: fazem sempre parte de uma narrativa composta por cada uma dessas experiências. Cada elemento dessas experiências conformam um momento de envolvimento com o próprio edifício e o seu significado enquanto peça arquitectónica desenvolvida segundo determinado conceito, onde o corpo assume o papel principal daquele que provoca e assume as mudanças de comportamento e atitudes associadas ao espaço a ser percorrido. Em paralelo, o minucioso posicionamento das aberturas e a disposição dos elementos, sejam eles pilares, portas ou simples mudanças de pavimento, provocam naquele que percorre as devidas sensações espaciais, dando aso à imensidão de possibilidades de interpretação associadas ao tempo de duração da experiência espacial.

O carácter sensorial da Promenade revela-se, na presente dissertação, vital para o seu entendimento e procura através da Fotografia comunicar e compreender esses elementos essenciais da Promenade através da composição do raciocínio que predomina no encontro das disciplinas constantemente aqui referidas: a Arquitectura e a Fotografia. A sua inter-relação pretende demonstrar como as imagens fotográficas integradas num determinado percurso conseguem ser instrumentos de representação e concepção da prática arquitectónica, definindo aqui a sua percepção como abrangente e capaz de integrar diversas dimensões, sejam elas políticas, económicas ou sociais, e também como um processo que vai para além de uma representação construtiva ou analítica, mas também de pensamento arquitectónico.[120]

[120] NETO, Pedro; NETO, Maria. *(Re)descobrir os espaços de cidade: a fotografia como um dispositivo mental que pode levar a uma nova percepção sobre o espaço e a sua arquitectura.* In: *BRANCA - Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior.* Covilhã: Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, 2016, p. 31.

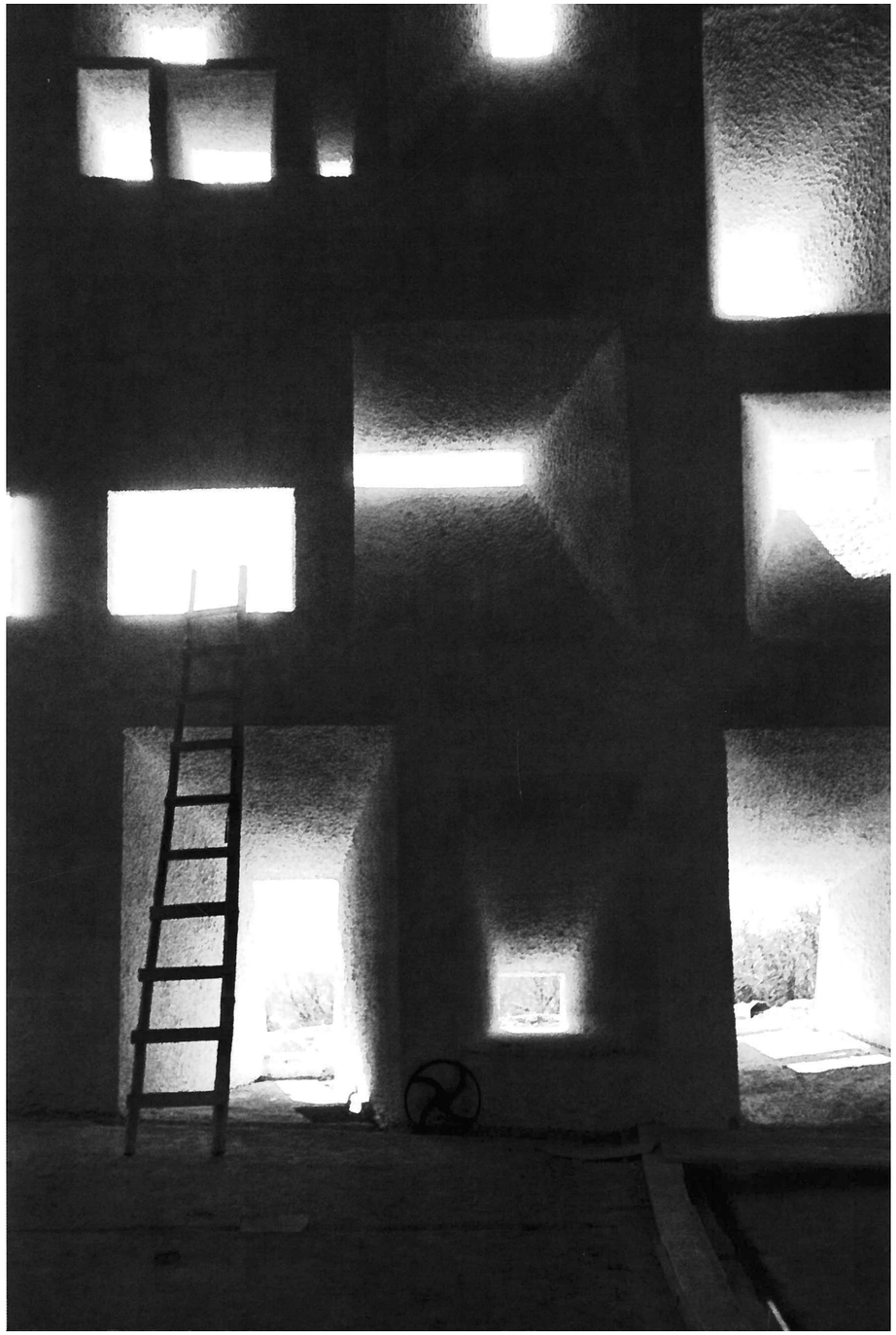


Fig. 64: *Notre Dame de Haut de Rochamp.* René Burri, 1955.

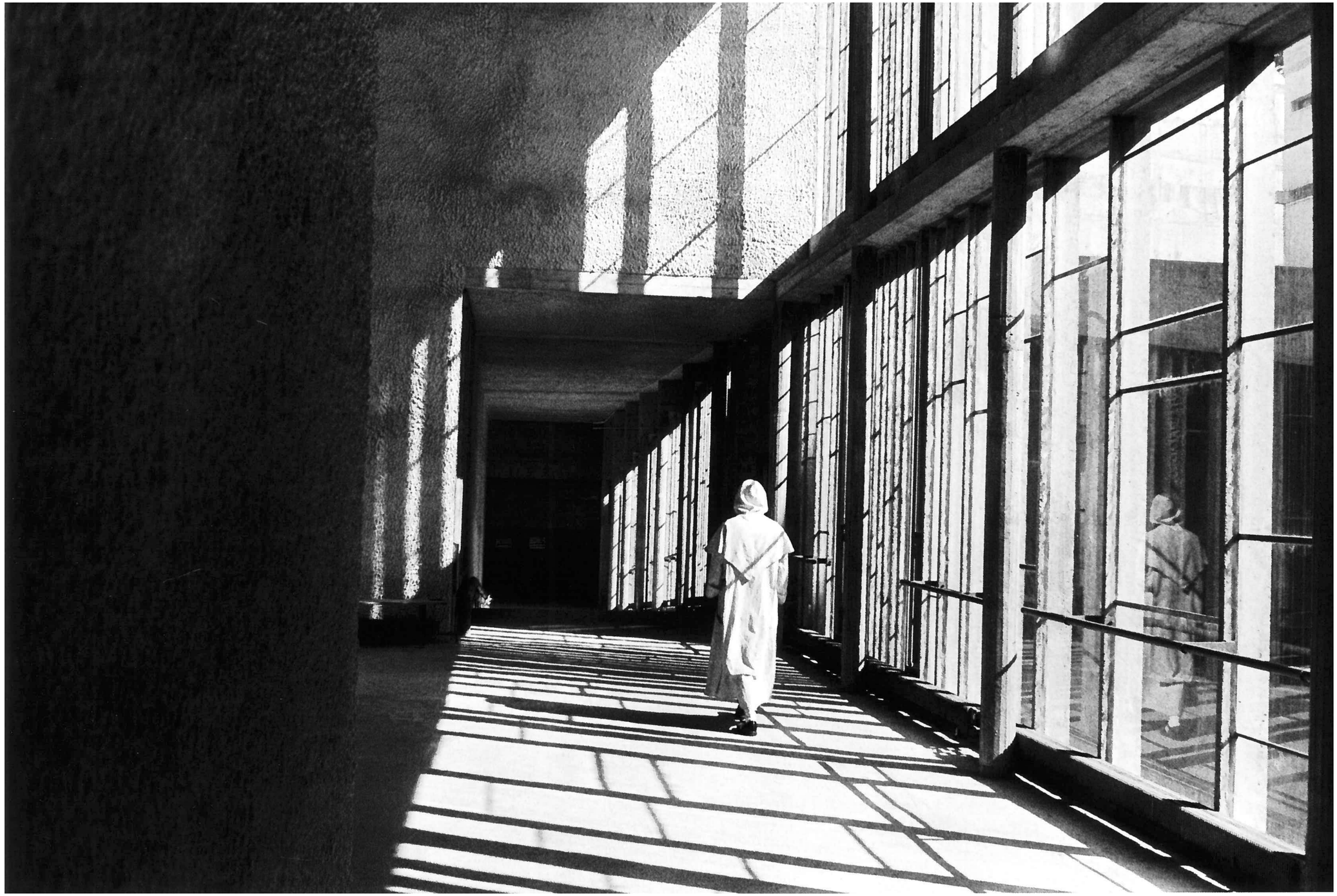


Fig. 65: *La Tourette, path to the church.* René Burri, 1959.

Procura-se assim o entendimento das características mais importantes que orientam uma Promenade Arquitectural, como as linhas perspécticas, as aberturas, uma simples luz zenital, ou até um pilar a demarcar o percurso, chegando à conclusão que os elementos que a compõem devem ser os constituintes base de um edifício e consequentemente de uma cidade, avivando quem o percorre através de um núcleo funcional que culmina numa interpretação única condicionada por factores como as aberturas de uma fachada, a luz, criando assim o arquétipo estrutural para a criação de uma narrativa arquitectónica onde se compilam os princípios caracterizadores de uma obra e respectiva inserção urbana.

"His [Corbusier's] aim was to open the eyes of others to the possibilities of such a world using all the techniques that he had at his disposal to do so. This then was the purpose of the promenade, a metaphor for life's journey finishing in ecstatic union with the cosmos." [121]

121 SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010, p. 208.



Fig. 66: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

"One can never experience art through descriptions. Explanations and analyses can serve at best as intellectual preparation. They may, however, encourage one to make a direct contact with works of art" [122]

A NARRATIVA VISUAL

A experiência arquitectónica pode-se resumir, sem querer subtrair o seu devido valor ou significado, ao acto de circular por um determinado espaço num determinado período de tempo culminando na respectiva análise e consequente interpretação desse mesmo espaço. Desta forma, determinamos o papel daquele que percorre o espaço como essencial para o desenvolvimento da Imagem da Cidade, tornando pertinente a desconstrução do termo 'imagem' de forma a dar sentido ao conceito aplicado na presente dissertação, dada a variedade de significados que a palavra Imagem pode abranger.

A percepção, função cerebral que atribui significado a estímulos sensoriais, revela-se a base da criação de uma Imagem através de elementos, sejam eles sensoriais ou urbanos, de que depende para se tornar um processo cognitivo do qual, nós seres humanos, somos

122 MOHOLY-NAGY, László. *A New Vision and Abstract of an Artist*. Nova Iorque: Wittenborn, Schultz, inc.. 1947, p. 12.



Fig. 67: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

dotados. Trata-se de um processo que se inicia através do olho humano, que deambula por aquilo que o rodeia e absorve o máximo de informação possível. No entanto, essa absorção nem sempre se revela consciente, provando que entre o olhar e o ver é necessário esse mesmo processo cognitivo que transforma aquilo que vemos e absorvemos em informação cognitiva consciente. A própria disponibilidade mental de cada pessoa também se revela condicionante à percepção, ou seja, entre uma viagem turística ou um passeio rotineiro a percepção é totalmente diferente.

São termos distintos, no entanto essenciais, e tornam a experiência arquitectónica diferente e não indiferente. Assim, o Observador do espaço tem a oportunidade de desempenhar um papel activo na percepção do mundo ao desenvolver uma Imagem a partir de uma realidade, e adequando-a a necessidades em transformação, reflectindo nessa mesma Imagem as indigências proclamadas pela Cidade. A esta intervenção devemos a capacidade de percepção de cada um de nós, cidadãos e observadores do espaço, porém, é de nomear o contexto social e urbano em que cada um de nós se desenvolve, atribuindo o devido peso ao meio em que nos inserimos. O meio *"sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê."*,[123] o que nos revela a pertinência e intensidade com que desenvolvemos a capacidade analítica do que nos rodeia e a posterior capacidade de organização dessa mesma informação, que, aqui, se vai manifestar sob a forma de Imagem.

Com origem na percepção, entendemos a Promenade Arquitectural como síntese da experiência física e cognitiva a que somos sujeitos perante determinado Espaço, onde, posterior à compreensão desse mesmo Espaço, procuramos a sua interpretação representada em determinado suporte, através de uma reflexão crítica e analítica. É aqui que surge a Imagem como linguagem e suporte de todo este processo que se sucede à experiência arquitectónica, caracterizada pela fenomenologia inerente àquele que deambula e se interroga do propósito de cada espaço que percorre.

Actualmente, a proliferação e divulgação massiva de imagens leva a que o seu significado se torne ainda mais ambíguo, vasto e reflexo de uma banalização dos significados, dada a acumulação de informação transmitida que posteriormente se transforma num caos

123 LYNCH, Kevin. *Ibidem*, p. 14.



Fig. 68: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

visual, levando a que, na cidade contemporânea, sejamos diariamente invadidos por conteúdo imagético por vezes imersivo e invasivo, criando um mecanismo de defesa que nos permite viver num mundo rodeado de imagens sem que tenhamos de as analisar uma a uma. Ou seja, a invasão de imagens tornou o valor da Imagem como algo vulgar, algo presente por toda a parte e isso tornou-nos passivos à sua presença e, paradoxalmente, conseguimos ainda ser influenciados por elas.

Esta passividade reflecte-se na forma como cremos ser natural a presença da Imagem, e não somos capazes de a entender como um processo cognitivo que teve como base uma determinada informação cuja finalidade é a sua Comunicação, tornando-a capaz de atribuir uma responsabilidade activa não só ao produtor como ao seu receptor, entendido aqui como o leitor da Imagem, seja em que circunstâncias for. Assim, procuramos o despertar da atenção do Observador para a análise e reflexão das imagens que o rodeiam, sem necessidade de responder a todas as imagens que nos cercam, mas através da criação de um filtro de forma a atenuar essa passividade que, inconscientemente, estamos a tornar um hábito.

"Compreendemos que ela [a imagem] designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual, e que, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece." [124]

A transmissão de informação por norma implica uma linguagem, seja ela escrita, desenhada ou verbalizada, mas nunca pode ser distinta da Imagem, uma vez que todas envolvem um processo cognitivo traduzido num conjunto de códigos e termos que originam a respectiva linguagem, seja ela imaginada ou reproduzida em algum tipo de suporte. Procuramos associar a oposição linguagem/imagem de forma a comprovar que ambas produzem uma mensagem que completa um ciclo reflexivo onde a metáfora se torna exemplo de um nome comum dado à imagem na língua. Trata-se de uma figura retórica que consiste no empregar uma palavra por outra, em função da sua relação analógica, dando espaço à criação de determinada imagem associada a um ou vários conjuntos de palavras.

124 JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 3ª Edição, 2019, p. 14.



Fig. 69: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

Não se procura a sobreposição do poder de comunicação da Imagem em relação à palavra, no sentido em que a Imagem, quando associada à palavra, complementa-a e não obstrui, e vice-versa. No entanto, conseguimos atribuir semelhanças entre a imagem e a linguagem verbal e escrita por aquilo que incita em que as observa ou lê: ilude ou esclarece, revela-se neutra ou impositiva, tudo à mercê da interpretação de cada um, daí não a entendermos como uma oposição mas sim como uma complementação de ambos modos de comunicar. Com isto, pretendemos transportar o sentido metafórico presente nos mais diversos modos de comunicação para o que completa o processo imagético ao qual somos constantemente submetidos.[125]

A definição de imagem por Platão é exemplo desta alegoria, afirmando que: *"Chamo imagens, em primeiro lugar, às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e a todas as representações deste género."*.[126] Aqui, compreendemos a sombra como imagem representativa de algo que, através da sombra, consequência física da luz projectada sobre determinado objecto, reflecte no solo uma representação visual desse objecto. Entende-se então que a partir de um sujeito ou objecto submisso à luz, torna-se possível a projecção em determinado suporte, seja ele o solo ou outra superfície, dando origem ao que denominamos aqui de Imagem, uma representação visual sujeita às interpretações de quem a projecta e a observa e cujo significado ou interpretação estão também dependentes de quem a produz e por fim de quem a analisa, resultando sempre num objecto reflexo da representação pretendida.

A subjectividade presente no termo 'Imagem' leva à utilização de determinadas alegorias que auxiliam o desenvolvimento do raciocínio pretendido na presente dissertação, procurando justificar a vertente didática associada à comunicação através da Imagem, onde o valor é acrescido a partir do momento em que se torna possível a atribuição de um código capaz de comunicar a informação que pretende, resultante de um processo cognitivo sujeito às variáveis presentes na nossa realidade urbana, onde procuramos responder através da concepção de filtros, aos quais a Imagem se torna um poderoso aliado, dinamizando e filtrando a quantidade interminável de conteúdo presente na Arquitectura de uma Cidade. A valorização da Arquitectura enquanto elemento presente na vida quotidiana sobre as mais variadas formas, reflecte como o seu carácter urbano seja ele em forma de cruzamento, via

125 Idem. *Ibidem*, p. 22.

126 PLATÃO, A República. Silveira: Bookbuilders, 2ª Edição, 2017, p. 238.



Fig. 70: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

ou limites constitui parte integrante da imagem mental criada por cada um nós que percorre a Cidade, seja numa vez isolada, ou diariamente. Esta imagem mental corresponde à noção com que ficamos quando, por exemplo, nos é descrito um lugar, quando ficamos com a impressão de o estar a 'ver', no sentido imaginativo, procurando colocarmo-nos a nós próprios nesse mesmo espaço descrito. Trata-se de uma representação mental resultante do processo cognitivo que nos faz imaginar um espaço com base num código previamente comunicado e definido e que, invariavelmente, cria um mundo imaginário.

> "*Space and time seem to be the aspects that are best treated by photography. Our imagination does the rest. The photographs of the empty dressing room of the maestro or a classroom without students and without teachers are unique – and decisive – moments when the photographer has the privilege of testing and projecting other meaning and imaginary for that place.*"[127]

Esta imaginabilidade mental inerente à capacidade do cérebro humano distingue-se do esquema mental onde, através de mecanismos perceptivos, somos capazes de reconhecer qualquer forma visual através da compreensão de traços visuais suficientes a essa estrutura mental. Aqui a Imagem tem como função a de mediação entre o Observador e a realidade em questão, através do seu valor enquanto elemento de representação epistémica e simultaneamente estética. Estes dois tipos de representação conseguem-se distinguir a partir da sua natureza, ou seja, o primeiro, com o intuito de transmitir informação e conhecimento, resulta de uma abordagem mais concreta, enquanto que o segundo, providenciando uma maior liberdade, consegue tornar o conteúdo transmitido mais abstracto e livre a várias interpretações.[128]

Contudo, ambos acabam por se encontrar a partir do momento em que o autor de uma Imagem pretende transmitir uma informação visual com a intenção de provocar no observador uma reacção provocadora da reflexão, ou seja, através da abstracção ou ambiguidade presente no conteúdo imagético pretende levar o observador a colocar questões sobre a realidade representada nessa mesma Imagem. Para tal, de forma a tornar-se viável e legível, independentemente da sua natureza, a Imagem deve conter três componentes: identidade, estrutura e significado. A identidade deve-se formar no sentido da identificação

---

127 CATRICA, Paulo...[et. al.]. *#1 2/3 scopio international photography magazine.* Porto: Scopio Editions, 2011, p. 17.

128 AUMOUNT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993, p. 80.



Fig. 71: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

do objecto representado, capaz de se reconhecer enquanto objecto separável, atribuindo a devida individualidade; a nível de estrutura, procuramos uma Imagem capaz de incluir uma relação estrutural ou espacial do objecto com o observador e a sua envolvente; por fim, o significado deve-se traduzir no observador de uma forma prática e emocional, criando assim uma relação, uma intimidade, mas sempre distinta da relação estrutural ou espacial.

"Instrumento de conhecimento porque fornece, naturalmente, informações acerca dos objectos, lugares ou pessoas, através de formas visuais tão diferentes como as ilustrações, as fotografias, os desenhos ou os painéis." [129]

Realçamos então o segundo agente essencial ao processo imagético: o Observador, ao qual é destinado o produto final concebido pelo autor, salvaguardando determinadas excepções em que o próprio autor se assume também como observador. Torna-se assim essencial atribuir a este agente do processo imagético o conjunto de actos perceptivos e psíquicos através dos quais o observador cria a Imagem como meio de Comunicação.[130] Como já foi referido, a percepção inicia-se pelo olhar, por aquele momento em que desperta interesse e se assume o período de contemplação. É através deste período que devemos determinar a legibilidade da Imagem a ser observada. Ou seja, com o carácter referencial inerente a uma imagem, esta deve conter diversas qualidades que permitam a orientação no espaço vivo, assumindo aqui o papel da Imagem perante o contexto urbano: *"Tem de ser suficiente, verdadeira num sentido pragmático, permitindo ao indivíduo operar dentro do seu ambiente de acordo com um limite desejável."*,[131] possibilitando assim um fim adaptável à mudança, que dê espaço ao indivíduo para querer investigar e organizar a sua realidade consoante a informação imagética recolhida. Assim, criamos espaço para que se forme um novo mundo citadino, o mundo de cada um, com origem na imagem mental criada por cada um de nós, cidadãos, e que requer qualidade visual e visibilidade ao ponto de tornar legível a complexidade de orientação que podemos encontrar nas grandes cidades, dando origem ao filtro imagético.

Esta complexidade urbana, assumida aqui como uma problemática, reconhece qualidade na capacidade de criar a Imagem da Cidade através de pontos referenciais e

129 JOLY, Martine. *Ibidem,* p. 58.

130 AUMOUNT, Jacques. *Ibidem*, p. 86.

131 LYNCH, Kevin. *Ibidem*, p. 17.



Fig. 72: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

claramente identificáveis, reforçando a acção recíproca que naturalmente encontramos entre partes de um edifício e a interacção entre a obra arquitectónica e a sua envolvente, criando uma série de ligações que tornam possível e viável a captura desta interactividade através da imagem fotográfica e encontrando nas reportagens fotográficas e narrativas visuais o potencial para gerar conjuntos de imagens capazes de reflectir a Arquitectura criada e percorrida.

Procura-se, na presente dissertação, auxiliar-nos, a nós consumidores de imagens, a compreender melhor o que nos rodeia através da desconstrução do modo como a Imagem ou sequência de imagens conseguem comunicar e consequentemente transmitir mensagens inerentes à Arquitectura produzida e constituinte das nossas cidades. Reconhece-se o potencial na Imagem como um meio de comunicação quando apresentada através do processo fotográfico e surge, no suporte final, composto por variadas escalas do objecto retratado e diversas representações das ligações entre elementos e disciplinas, sejam elas a Arquitectura, Fotografia ou Urbanismo.

"A imagem arquitetónica relaciona a nossa experiência do mundo com a do nosso corpo mediante um processo de internalização, identificação e projeção inconsciente." [132]

A Narrativa Visual surge assim como o método mais apropriado à transmissão de conteúdo imagético arquitectónico, onde, através de uma abordagem crítica e representativa, são utilizadas as técnica e gramática visuais presentes na prática da Fotografia. Tendo em conta a quantidade de imagens que nos invadem constantemente, seja através da *internet*, painéis urbanos, símbolos, ou o mais vulgar, o *smartphone*, é necessário criarmos um filtro de forma a tornarmos essa absorção imagética o mais rico e produtivo possível. Entende-se a Narrativa Visual como um suporte literário visual onde, a partir da descodificação de diversas simbologias visuais, é representado um meio de aquisição de informação e consequente construção de conhecimento.

Sendo a Arquitectura a disciplina a ser abordada, é aqui entendida como uma matéria que pode ser registada por fragmentos enquanto sujeito de uma imagem, ou seja, a Imagem ou o conjunto de imagens procuram retratar a obra arquitectónica no seu todo, contudo,

---

132 PALLASMAA, Juhani. *The embodied image : imagination and imagery in architecture.* Chichester: John Wiley & Sons, 1982, p.155.



Fig. 73: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.

dadas as limitações a nível de suporte de representação como elemento físico, ela surge fragmentada e só na sua justaposição e relações entre imagens é que se torna possível a criação da Imagem da obra arquitectónica no seu todo. As imagens entendem-se como figuras, sugestões de algo, representando directamente o seu objectivo, a representação visual de relações espaciais e temporais. O Fotógrafo, agente primário da Narrativa, torna-se capaz de produzir determinados efeitos que levam à composição da cena produzida, no sentido de agregar objectos dentro do enquadramento visual de uma forma a resultarem inesperadas relações entre eles e que, sem se alterar qualquer elemento físico, a percepção do Espaço altera-se por completo: atinge-se assim o objectivo máximo da Narrativa Visual Arquitectónica.

Cada Imagem resulta de um enquadramento propositado onde se concentra um jogo de elementos caracterizadores da composição dessa mesma Imagem, que, dispostos de determinada forma, criam uma leitura legível e, após a justaposição de várias imagens, encontra-se o conjunto que narra o espaço percorrido, procurando elementos como as linhas volumétricas, os vazios, a materialidade. Aqui, a bidimensionalidade sobrepõe-se à tridimensionalidade uma vez que, ao observar uma imagem num plano bidimensional no mesmo plano que outra imagem, conseguimos estabelecer relações imediatas entre as duas imagens, no sentido em que, através de linhas, texturas ou cores, estabelecemos relações entre diferentes planos do espaço observados no mesmo plano de suporte.

"Nas fotografias em conjunto, as vistas multiplicam-se, o alcance visual cresce;
agrupadas, tornam-se um caminho aberto para inúmeras interpretações,
mais próximas da realidade sem o ser." [133]

A criação de Narrativas Visuais tem a intenção de comprovar que a associação de imagens aguça a análise, revela relações projectuais, evoca a capacidade interpretativa individual e demonstra como as associações visuais nos oferecem o objecto arquitectónico como um espaço imaginário que muda, que se relaciona e altera os espaços à sua volta, fruto da interactividade criada a partir da capacidade analítica. Trata-te de um método representativo que oferece ao Observador, aqui, mais uma vez, como leitor e cidadão, tanto a Arquitectura como a Imagem, tendo sido o impulso artístico verificado a meados do século passado

133 VÁZQUEZ, Andrea María Parga. *Somphotolog | arquitectura e imagen*. In: ALCOLEA, Rubén A.; TÁRRAGO, Jorge (Eds.). *Congreso Internacional Inter-Fotografía y arquitectura, Volume 1: Interacciones*. Navarra: Publicaciones Universid de Navarra, 2016, p. 301.



Fig. 74: *Parks & Open Spaces*. Paulo Catrica, 2005.

como essencial quer à produção arquitectónica quer fotográfica, dando a conhecer o devido valor da presente interdisciplinaridade, como foi referido no capítulo anterior, *Da Fotografia à Arquitectura*.

Para a produção das Narrativas Visuais, tornou-se necessário o estudo de autores de referência que, através do estudo da sua estratégia e abordagem fotográfica e posterior reprodução em forma de narrativas visuais, tornar-se-ão referência na concepção das Narrativas Visuais presentes no segundo volume da presente dissertação. Procuramos a exploração de conceitos autorais subjacentes ao fotógrafo, tendo em conta a sua ligação, não agora com o Arquitecto, mas com a Arquitectura, com o objecto produzido. O objetivo é demonstrar como, a partir do enquadramento, da composição, da conjugação de vários elementos que nos rodeiam, a Imagem consegue transcender a simples representação do objecto e da combinação de vários objectos. Pretende-se entender como os seus conceitos captam a essência da obra, os seus motivos e valores, como os seus trabalhos nos ajudam a ver para além da imagem representada e revelando como a Arquitectura se compõe por diversas dimensões e espectros.

O trabalho de Paulo Catrica manifesta-se de extrema importância para esta dissertação uma vez que, para além do trabalho do autor integrar o universo da Fotografia que tem a Arquitectura como objecto artístico e de estudo, determinadas características do seu trabalho fotográfico bem como certas estratégias de tomadas de vista e processos narrativos vão de encontro ao pretendido. Com formação na *Ar.Co*, reputada instituição portuguesa de ensino da Fotografia em Lisboa, trata-se de um fotógrafo focado nas diversas vertentes da fotografia urbana e de paisagem. As suas fotografias caracterizam-se pela vertente social crítica reconhecida no objecto representado e no facto do autor ser capaz de se expressar através de uma sensibilidade e atenção ao que aparentemente não é visível.

Catrica apresenta a Arquitectura e a envolvente construída, a forma como organizamos e construímos os nossos espaços públicos, como uma crítica a parte da nossa cultura contemporânea.[134] A presença da figura humana revela-se pontual, no entanto, não sentimos a sua falta: a informação que acrescentaria seria a nível de escala ou apropriação do espaço, contudo, as imagens são tão ricas a nível de conteúdo e de relações entre objectos, elementos

134 CATRICA, Paulo...[et. al.]. *#1 2/3 scopio international photography magazine.* Porto: Scopio Editions, 2011, p. 18.



Fig. 75: *Parks & Open Spaces*. Paulo Catrica, 2005.

pontuais ou volumes, que as conclusões que tiraríamos a partir da figura humana passam a fazer-se apenas através do conteúdo arquitectónico. A tranquilidade que sentimos nas suas imagens reflecte-se no observador de uma forma fundamental ao processo de análise da imagem: dá-nos tempo, não nos apressa e põe-nos confortáveis, a nós observadores e consequentes analíticos e críticos do seu trabalho.

Na sua série *Parks & Open Spaces*, de 2003, representa edifícios de escritórios e parques de estacionamento, não necessariamente associados, e, no primeiro relance, sugere-nos uma reportagem fotográfica sobre como estes diferentes espaços se relacionam. No entanto, ao percorrer a sequência de imagens que compõe a narrativa, deparamo-nos com determinadas relações que surgem ao longo da leitura da série. Passamos a entender os edifícios e a sua verticalidade pós-moderna, delicadamente imateriais e de robustez escassa, como procriadores do espaço que designam os escritórios. No entanto a forma e a estrutura desvanecem numa categorização colunar que nos leva ao 'encarceramento' que posteriormente vamos encontrar nos espaços caracterizados por escritórios dipostos em *open spaces*.

A estratégia visual de Catrica passa pela sugestão a quem observa a imagem de que a presença humana também compõe essa mesma imagem, mesmo sem estar representada. Esta sugestão reflecte-se através da integração de elementos associados à presença humana na composição da imagem. Aqueles que se sentam sob tectos iluminados em frente a um ecrã revelam inconscientemente, através da apropriação do espaço e de objectos que valorizam o espaço, que têm necessidades físicas: um cinzeiro furtivo, assim como uma garrafa de água ou uma pilha de livros, apontam para a subjectividade presente na informação, mas, simultaneamente, levam-nos a indagar e a estabelecer relações entre o espaço, esses objectos, e consequentemente quem os usa e como os usa. Tudo informação que se torna útil à compreensão da Arquitectura que nos é providenciada por essa mesma Arquitectura, apenas através de uma outra percepção.[135]

Este carácter provocador da interrogação revela a estratégia artística do autor e o seu cuidado estético e conceptual. É uma estética onde identificamos referências como as de Eugène Atget ou Gabriele Basilico, que denotam a preocupação em construir o significado e

[135] Idem. *Ibidem.* p. 18.



Fig. 76: *The World is a Vampire.* Paulo Catrica, 2009.

poética das suas imagens através da calibração e organização de elementos fenomenológicos como a incerteza e a indagação. Para além de toda a profundidade intrínseca às imagens que compõem as narrativas visuais de Paulo Catrica, a sua visão clara e perspicaz sobre os espaços arquitectónicos e os diversos sinais que revelam a sua transformação e usos ao longo do tempo surpreendem aquele que não está familiarizado com a sua abordagem.

A sua visão clara, quase clínica, sobre o espaço da Cidade e Arquitectura pode por vezes esconder o lado mais político e de crítica social que o seu trabalho contém, sendo por vezes erroneamente encarada como superficial. Por exemplo, a série fotográfica *The World is a Vampire*, de 2009, na cidade de Cascais, localizada por detrás do estuário do rio Tejo, representada através do confronto do autor com a paisagem que abriga a residência adoptiva da *"realeza Europeia sem reino".*[136] Isto é, onde famílias de enorme poder político do regime ditatorial de Salazar se instalavam para férias de luxo, capricho este que perdura até aos dias de hoje em conjuntos de moradias como a Quinta da Marinha construídos nos limites do Parque Natural de Sintra-Cascais. As imagens de Catrica não só faz-nos deparar com esta realidade como também nos confronta com um interior suburbano caracterizado pelo contraste híbrido entre territórios, onde o rural e o suburbano mal se distinguem, acentuando a polarização com os centro comerciais ou áreas industriais destinadas ao consumidor do século XXI onde predominavam as áreas habitacionais compostas por residências privadas.[136]

Identificamos assim nestes seus trabalhos, muitas das questões nucleares e estratégias de tomadas de vista que caracterizam o trabalho de Paulo Catrica, onde a história, cultura e economia locais são objecto de crítica e se reflectiram através de uma reflexão poética. Ou seja, ao contrapor neste caso particular arquitectos de diferentes épocas, estivessem eles na mesma imagem ou imagens separadas, tornou possível ao observador atento aperceber-se da apropriação através dos diferentes tipos de habitação que foram surgindo, desde as áreas residenciais económicas durante o Estado Novo, as residências modernas de meados do século XX, as inclassificáveis casas suburbanas e os novos aglomerados urbanos.

"More than formulating a position of authority over the subject, these subjective, fragmentary and imperfect photographs intend to contemplate and quest a certain way of occupying the territory and (re)creating the landscape, one distinct of Southern Europe." [137]

---

136 Ver em <http://paulocatrica.pt/?p=124>.

137 Ver em <http://paulocatrica.pt/?p=124>.



Fig. 77: *The World is a Vampire.* Paulo Catrica, 2009.

Encontramos assim, nestes dois exemplos de narrativas visuais, o método e processo adotados por Paulo Catrica, onde se enfariza a preocupação com a questão do lugar – ou não-lugar – muitas vezes presentes narrado através das construções confusas, lugares abandonados ou edifícios anónimos, que nos são apresentados em contraste com os céus cinzentos. Características como estas permitem afirmar que o trabalho de Paulo Catrica não se restringe apenas ao momento fotográfico, ao momento em que o autor escolhe e trabalha a luz, mas também a todo um momento posterior, desde o enquadramento da Imagem até à criação da Narrativa Visual. Ou seja, o processo fotográfico é um todo em que nas fases iniciais ele pensa o que se segue e assim, Paulo Catrica já envolve o processo analítico posterior, dando-lhe 'permissão' para que tal aconteça, pensando antes do tempo na fenda que propositadamente nos deixa através da pontualidade da figura humana, forçando-nos a perspectivar a nossa presença no espaço retratado.[138]

Se nos focalizarmos novamente sobre a estrutura formal das suas imagens, percebemos que as suas composições se tornam interessantes pois, em conjunto com a sua coloração, reforça a sensão de conflação temporal. Ou seja, reflexo da sua formação em História, o autor procura pontos de vistas onde o tempo histórico se apresenta através de camadas, comparações e misturas, levando os a nós, observadores da sua obra, não só a viajar até ao momento em que a fotografia foi capturada mas também ao tempo da sua representação do passado e memórias contemporâneas. Desta forma, a representação do tempo e a não--representação de actores do espaço são qualidades no trabalho de Paulo Catrica que criam ligações referenciais a diversos autores, não só ao trabalho de Gabriele Basilico, como também ao trabalho de Stephen Shore, onde ambos procuram a profundidade espacial através da composição dos objectos presentes na imagem e que nos levam a estabelecer ligações com as memórias do lugar representado. A ligação entre estes três autores baseia-se na forma como observam e procuram representar a Cidade, realçando características que compõem a malha urbana e como procuram representar de uma forma que se apresenta natural nas suas imagens.

No caso de Gabriele Basilico, encontra-se inserido no contexto do trabalho de Paulo Catrica pela forma como captura a Cidade e vê a Fotografia como um dispositivo de investigação daquilo que o rodeia. Assume o acto fotográfico como aquele que respeita o

138 Ver em <http://paulocatrica.pt/?p=124>.





Fig. 78: *Beirut.* Gabriele Basilico, 1991.
Fig. 79: *Beirut.* Gabriele Basilico, 1991.

princípio e a experiência da 'visão', no entanto, considera simplificada a categorização da Fotografia como apenas um dispositivo de investigação, defendendo que, para além da sua capacidade de comunicação, a Fotografia tem a capacidade de tornar a realidade 'fotográfica', no sentido em que nos tornamos mais atentos a detalhes e percepções que pela lente temos acesso a novas perspectivas da realidade urbana.[139]

Fotógrafo reconhecido como uma das grandes influências da fotografia de arquitectura e paisagem urbana europeias, participou na *Mission Photographique de la DATAR*[140] (1984), que, à semelhança da Missão Heliográfica de 1851, procurou registar as mudanças na paisagem urbana francesa durante a década de 80 do século passado. Encontramos nas suas fotografias características que nos remetem à sua influência no trabalho de Paulo Catrica, onde Basilico sempre procurou uma paisagem urbana com características que o diferenciassem da paisagem generalizada de determinada cidade, ou seja, procurava uma paisagem com história, que pudesse, através das suas fotografias, retratar a experiência urbana de determinada área. O caso da sua série na cidade de Beirute, onde, a cidade ainda tenta resistir por entre os escombros da guerra, Basilico ainda consegue encontrar uma poesia arquitectónica que o faz querer capturar tal essência urbana. Desta forma, suas imagens reflectem uma composição requintada e cuidada, de simetrias, perspectivas e obliquidades que tornam a sua visão fotográfica da cidade uma referência enquanto artista e fotógrafo.

Ainda a respeito das influências que encontramos no trabalho de Paulo Catrica, surge também Stephen Shore. Em oposição à formação de Catrica, Shore não a formalizou através de instituições, mas sim da sua própria experiência pelos espaços que percorreu a partir do momento que começou a desenvolver o seu interesse pela fotografia. A sua amplitude técnica revela-se imensa, assim como a sua retrospectiva, ou seja, é um autor consagrado que influenciou uma nova geração de fotógrafos da contemporaneidade. Com variadas influências, entre elas Andy Warhol e a sua *Factory*, procurou explorar o seu próprio trabalho artístico. Após a produção de umas das suas séries fotográficas mais influentes, *American Surfaces* (1972), onde é retratada a sua experiência diária durante a sua viagem ao longo da América do Norte vernacular, surge uma das obras mais relevantes na história da fotografia urbana e documental, *Uncommon Places*.

---

139 BONAMI, Francesco. *Gabriele Basilico (55)*. New York: Phaidon Press, 2001.

140 *Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale.*



Fig. 80: *Holden Street, Massachusetts. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1974.

Com registos datados entre 1973 e 1978, é composta por retratos, detalhes, arquitectura e paisagens ocasionais, à semelhança de *American Surfaces*. Contudo, devido ao seu crescente interesse pelas questões formais, como por exemplo os cruzamentos, denota-se uma ênfase em elementos urbanos que nos levam a interrogar como o Espaço resulta numa Imagem, assumindo o mundo físico como o seu 'laboratório'. *Uncommon Places* trata-se assim da série fotográfica de Shore mais conhecida, capturada em grande formato onde Shore estuda a arquitectura de pequenas vilas, as suas ruas, indivíduos aleatórios, grupos a caminhar ou até parados nos semáforos.

A composição rigorosa que caracteriza esta série comunica uma coreografia difícil entre o movimento e a estase, entre as formas e as cores, revelando como Shore reconhecia padrões em tudo o que via. As relações entre cores informavam assim as suas imagens, tornando esta série naquela capaz de alterar as percepções sobre o que se trata de verdade a arte fotográfica, arte esta que, primeiramente, se apresentava em suportes a preto e branco, mas Shore, em conjunto com outros artistas como William Eggleston ou Joel Meyerowitz, desconstroem essa premissa através dos seus trabalhos a cores. Alguns críticos referem-se ao seu trabalho como formalista, sendo em parte verdade uma vez que o seu trabalho se caracteriza por um rigor compositivo e formal muito grande. Na verdade, o formalismo de Shore traduz-se na crença do seu carácter indecifrável na imagem que cria. A força das imagens de Shore sobre diversos lugares e a capacidade para captar a 'vida quotidiana' onde consegue atribuir significado ao que assumimos hoje em dia como banal, remete-nos para a tal passividade que queremos contrariar anteriormente referida, à qual Shore se revela capaz de combater através da sua estratégia fotográfica.[141]

O olhar de Shore retrata os espaços e os edifícios de uma forma que os transforma em signos culturais e artísticos, transmitindo uma outra dimensão da arquitectura composta por preocupações que vão muito para além do mundo tradicional da arquitectura. Trata-se de *"um olhar assumidamente subjectivo que utiliza o tema e a matéria de arquitectura para comunicar algo mais do que é comum em fotografias de arquitectura."*,[142] demonstrando como Shore para além de querer representar a Arquitectura, procurava transmitir ao Observador uma percepção que se encontrava para além do visível nas suas representações, ou seja, procurava provocar inquietações através das suas imagens de arquitectura e pela forma como as compunha.

---

141 SHORE, Stephen. Ver em <http://stephenshore.net/writing/formandpressure.pdf>.

142 NETO, Pedro; NETO, Maria. *Ibidem*, p. 35.



Fig. 81: *Room 125, Westbank Motel, Idaho Falls. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1973.

"Like a speck of dust in a beam of light: you can't see the dust without the light, nor can you see the light without the dust; you can't see content without form, nor can you see form without content." [143]

As abordagens aqui exploradas revelam como a Fotografia é simultaneamente um registo documental e uma forma de expressão poética e formal capaz de registar o mundo físico como um documento, todavia Shore inevitavelmente altera as suas dimensões, as suas cores, o seu contexto, de forma a dar resposta ao sentido fotográfico que o autor defende como as três camadas de leitura fotográfica: o nível físico, o nível da representação e o nível mental.[144] Na prática este sentido fotográfico é interpretado por diversos autores como um sentido de liberdade, o qual esta arte necessita. Entre autores, a liberdade é interpretada de variadas formas: alguns restringem a descrição ao foco selectivo, à iluminação extrema, ou a um enquadramento radical; outros distorcem-na a partir da manipulação digital ou da impressão. Tal escolhas marcam as imagens com a clara impressão de uma intenção estética. Contudo, aqueles que voluntariamente abraçam o talento descritivo presente na Fotografia praticam uma mais recôndita. No fundo, tudo em prol de desvendar relações espaciais que inicialmente não seriam tão claras, a partir da seleção do olhar do Fotógrafo e a direcção da câmara para que consiga transmitir aquilo que se encontra por detrás da fachada de um edifício ou de uma paisagem urbana.

É importante referir que o acto de fotografar a Cidade e de preparar uma Narrativa Visual sobre ela representa uma parte do processo de construção de um discurso visual e tal implica um olhar persistente e prolongado, no sentido em que é necessário estabelecer relações entre os objectos constituintes da Cidade, sejam infra-estruturas, elementos de ordem urbana ou os edifícios constituintes da malha da cidade, tornando-os elementos onde procuramos uma associação, e não elementos sós e individuais na sua forma de ser e existir. São estas relações entre Arquitecturas que permitem ao Observador mover os olhos através da realidade retratada, através de fragmentos e sobreposição de escalas, permitindo--lhe reconhecer os atributos visuais do objecto arquitectónico, desde a sua materialidade à sua envolvente. A Imagem oferece assim os recursos que permitem ao observador interagir

143 SHORE, Stephen. *Ibidem.*

144 NETO, Pedro; NETO, Maria. *Ibidem*, p. 35.



Fig. 82: *South of Klamath Falls, U.S. 97. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1973.

com a imagem ao ponto de entender o objecto, a sua envolvente e o seu propósito como Arquitectura. Do mesmo modo, a Imagem como meio de comunicação mostra-se como instrumento de intersecção entre o homem e o seu próprio mundo, a sua realidade criada.

"O objetivo é demonstrar que a imagem entendida como 'meio' de apreensão, enquadramento, de composição ... transcende a simples apresentação do o bjecto e da prática combinatória de vários objectos. As fotografias são instantâneos que captam os critérios de origem da obra, reconhecem os seus valores e os apreciam ao longo do tempo, são úteis para ecoar as intenções do arquitecto, para lançar linhas de transmissão do objecto construído para o espectador. As fotografias ajudam-nos a ver." [145]

Com os exemplos de autores e trabalhos fotográficos abordados neste sub-capítulo, entendemos que é tão importante aquilo que nos é mostrado como o que fica por mostrar numa imagem. Ou seja, pensando nos espaços da Cidade e nos casos estudo do sub--capítulo que se segue, recordamos esta ideia através dos pensamentos de Fernando Távora na sua Teoria Geral da Organização do Espaço, *"o espaço que separa e liga as formas é também forma".*[146] Aqui procuramos integrar a citação de Fernando Távora ao entender que os espaços entre as imagens que compõem a Narrativa são também formas de carácter compositivo e com significado. Ou seja, o entender da informação representada nas diversas imagens não se quer restringido aos limites da Imagem, mas à compreensão desses limites em conjunto com a justaposição estratégica das imagens para que criem sinergias entre elas de forma a estabelecer relações entre a informação de uma imagem com a informação da outra mais próxima.

No fim, este conjunto de relações pretende atribuir significado e propósito à Narrativa Visual produzida. Remetendo para uma das referências modernas que sustentam a presente dissertação, Le Corbusier defendia que a apresentação de um grupo de imagens ou objectos criava um argumento para uma determinada existência. Ou seja, criam-nos contextos visuais que nos ajudam a entender a realidade proposta e, apesar de representada num determinado suporte, dá sempre espaço a posterior interpretações.

---

145 VÁZQUEZ, Andrea María Parga. *Ibidem*, p. 302.

146 TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996, p. 12.



Fig. 83: *Sha-Mar Beauty Salon, Chestnut Street, Pennsylvania. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1973.

A finalidade da leitura de um grupo de fotografias traduz-se no revelar daquilo que anteriormente não nos era evidente, no entrelaçar dos diversos significados que cada imagem pretende transmitir e como essas relações se tornam o objetivo principal de uma narrativa visual enquanto dispositivo de produção de um discurso visual. As características de profundidade, de proporção, de direccionalidade, de perspectiva, de medida do objecto retratado em relação à sua envolvente tornam possível a rede de correspondências de cada cena e, posteriormente, é essa rede que dá uma identidade à Narrativa Visual, que se constrói através da justaposição das diversas cenas. Evoca assim uma produção entre o arquitectónico e o visual, que tem por fim o reconhecimento das qualidades do objecto, do que o rodeia e do meio em que se insere e que o liga a si e ao observador. A sequenciação torna-se assim produtiva à comunicação de uma mensagem, a partir de uma exibição de imagens que nos transporta para sucessivas posições por entre o objecto e a sua envolvente.

Os ambientes efémeros característicos de toda a Arquitectura onde se desenvolvem várias atividades podem ser percepcionadas de forma diferente através da Fotografia, especificamente através de uma série fotográfica capaz de comunicar o espaço oferecendo novas perspectivas e um outro olhar sobre esses mesmos espaços. As séries fotográficas constituídas por diversos planos demonstram que a Fotografia se torna capaz de capturar um instante, uma fracção do Tempo, dentro de um ambiente em constante mutação e de ler esse instante de uma nova forma e outra profundidade. Também a multiplicidade de leituras que uma Narrativa Visual oferece, a combinação, a comparação e o contraste aquando desse mesmo momento de leitura, torna a Fotografia uma ferramenta criadora de um dispositivo que ajuda o Observador a ler e a interpretar esses vínculos que à primeira vista não são necessariamente óbvios.

A criação de pontos de vistas que revelam de uma forma crítica e poética o que de mais significativo os objectos da Cidade têm para oferecer, têm como objetivo máximo o aproximar da prática arquitectónica ao refazer da paisagem urbana, incorporando o seu contexto, seja ele conceptual ou urbano, fazendo o Observador auto-reflectir sobre a realidade das vistas oferecidas pela Arquitectura desses mesmos objectos. Dada a imensidão de informação visual que a Cidade do Porto nos oferece, torna-se assim pertinente a abordagem dos diferentes objectos assumindo uma abordagem fotográfica capaz de retratar a vertente urbana onde o Espaço Público, património comum aos habitantes da cidade, se torna palco de uma das infra-estruturas responsáveis pela dinâmica portuense: o Metro.



Fig. 84: *Beirut.* Gabriele Basilico, 2011.



Fig. 85: *Beirut.* Gabriele Basilico, 2008.



Fig. 86: *Metro do Porto.* Carlos Seoane, Paula Pérez. c. 2005.

"Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles." [147]

OBJECTO DE ESTUDO:
A NARRATIVA VISUAL NA ESTAÇÃO DE METRO DA CIDADE DO PORTO

A Imagem da Cidade constrói-se essencialmente da nossa experiência com a Cidade e a partir de objectos que a compõem e que são dotados da capacidade de darem identidade ao espaço onde se inserem, sejam eles obras de arquitecto ou elementos essenciais à ordem urbana. Como já foi referido, a identidade de uma Cidade passa pela identificação desses mesmos elementos que a tornam distinta das outras cidades, que lhe dão identidade e singularidade. Estes elementos não são necessariamente imóveis, não nos referimos exclusivamente a vias, cruzamentos, aglomerados urbanos, limites, guias de passeios, postes de iluminação ou estações de autocarro. Nós, observadores e actores da cidade, tornamo--nos sua parte integrante a partir do momento em que nos apropriamos desses espaços e elementos ao percorrer, ao olhar, ao registar, ao criar uma Imagem que se irá tornar referência pessoal e que irá permitir a distinção e caracterização dessa mesma cidade, tornando-nos, na nossa essência, também elementos da Cidade, desta forma móveis.

147 LYNCH, Kevin. *Ibidem*, p. 9.

A Cidade, por muitos componentes demoninados 'imóveis' que contenha, trata-se de uma estrutura em constante mutação, seja nos seus limites, seja no mais ínfimo pormenor. No entanto, qualquer mudança constitui parte integrante do que torna uma cidade real: são as várias camadas de intervenção que, ao longo do tempo, vão construindo a Cidade e que a tornam capaz de responder às necessidades de quem a habita, e vice-versa, e estas camadas comportam diversas proporções, no sentido em que uma intervenção na Cidade afecta sempre determinada vertente urbana, seja ela a nível de mobilidade ou até habitacional.

Pretende-se aqui explicar que é no espaço público que essas intervenções se revelam de uma importância significativa, por ser, como já foi referido o património comum a todos os cidadãos. Por um lado, por ser onde se afecta um maior número de pessoas e por outro pela visibilidade que a intervenção acarreta. O espaço público pode ser entendido como um património comum dos habitantes de cada cidade e é também composto por ruas, praças, jardins, parques, e representa o palco das vivências individuais e colectivas da Cidade. Contudo, ao contrário da imagem geral que se tem de uma Cidade, ela também existe a subsolo.

A Cidade contemporânea é composta não só pela sua superfície, mas por toda uma estrutura ao nível subterrâneo, onde se compõe um outro espaço de circulação que permite a mobilidade à Cidade e aos seus habitantes. Sendo base do seu desenvolvimento a relação entre pessoas e a sua interacção com os elementos e referentes urbanos, essencialmente no Espaço Público, o Metro do Porto, como infra-estrutura procriadora da mobilidade, surge assim como elemento móvel essencial à dinâmica da cidade do Porto e aos seus habitantes. Móvel não só pela carruagem em si e o movimento que a compõe, mas também por ser um projecto em constante desenvolvimento que, desde o seu início, propõe-se sempre à sua expansão e consequente desenvolvimento da área que o rodeia, a Área Metropolitana do Porto (AMP).

É neste contexto urbano e conceptual até aqui desenvolvido que surgiu a oportunidade de colaboração com o projecto *Visual Spaces of Change* (VSC),[148] coordenado por Pedro Leão Neto, onde se propõe a comunicação de dinâmicas de transformação do Espaço Público na Área Metropolitana do Porto. O VSC representa a primeira etapa de um projecto de

148 Ver em <https://www.scopionetwork.com/vsc-about-1>.

Arquitectura, Arte, Imagem e Inovação composto por uma investigação no âmbito da Sintaxe Espacial e Tecnologia de Informação, com base em investigações anteriores do Centro de Comunicação e Representação Espacial (CCRE), departamento de investigação integrado nos espaços da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP). O projecto VSC pretende assim investigar as condições para a criação de uma rede de espaços públicos e colectivos capazes de catalizarem dinâmicas emergentes de mutações urbanas na AMP.

O processo de investigação do projecto passa pela pesquisa através de sínteses visuais destas mesmas dinâmicas de forma a proporcionar aspectos visuais da natureza inter--relacionada e singularidade histórica tão característica desta área, que se podem tornar difíceis de percepcionar sem o uso da Imagem e da Fotografia. Assim, ao articular a Arquitectura e a Arte, procura identificar e dar visibilidade aos espaços de acção e intervenção urbana que compõem a Cidade do Porto, assumindo a AMP como terreno de investigação. Procura uma integração entre dinâmicas socioculturais em espaços públicos alternativos, espaços artísticos institucionalizados e a herança cultural, arquitectónica e ambiental nesta área, onde, através de narrativas visuais torna estas dinâmicas visíveis a quem as percorre. Assim, o público torna-se interferente com o território metropolitano tornando-o para além de actor, interveniente na Cidade.[149]

149 Ver em <https://www.scopionetwork.com/vsc-about-1>.



Fig. 87: *Ponte D. Luís.* Francisco Pinheiro.

"O projecto do Metro do Porto constituiu uma oportunidade rara de, a partir de uma infraestrutura de escala metropolitana relativamente pesada, se procurar dotar de uma 'outra' estrutura num território marcado por uma ocupação que manifesta profundos desiquilíbrios"[150]

SOBRE O METRO DO PORTO

O Metro do Porto surge como objecto de estudo a partir do momento em que é notória a sua presença como infra-estrutura urbana pertencente a um fluxo de mobilidade que, não sendo o único, tem como resultado uma dinâmica urbana da qual todos os cidadãos podem beneficiar. A Cidade do século XX evoluiu a partir do transporte privado e das redes viárias que foram construídas para facilitar o seu uso, como as autoestradas ou vias de cintura, e tendo como direcção a periferia, o núcleo de crescimento deparou-se com uma série de fragmentos resultantes do seu crescimento desmesurado e incoerente que posteriormente resultaram em novos núcleos urbanos. Por sua vez, estes núcleos também se expandiram de uma forma heterogénea, o que, apesar de prejudicial à organização e planeamento urbanos, faz parte do crescimento de uma metrópole.[151]

---

150 MANGADO, Francisco ...[et.al]. *João Álvaro Rocha : 2001-2007.* Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008, p. 136.

151 FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele. A ARQUITECTURA DO METRO: Obras e projectos na área metropolitana do Porto, Eduardo Souto de Moura. Porto: Civilização Editora, 2006.

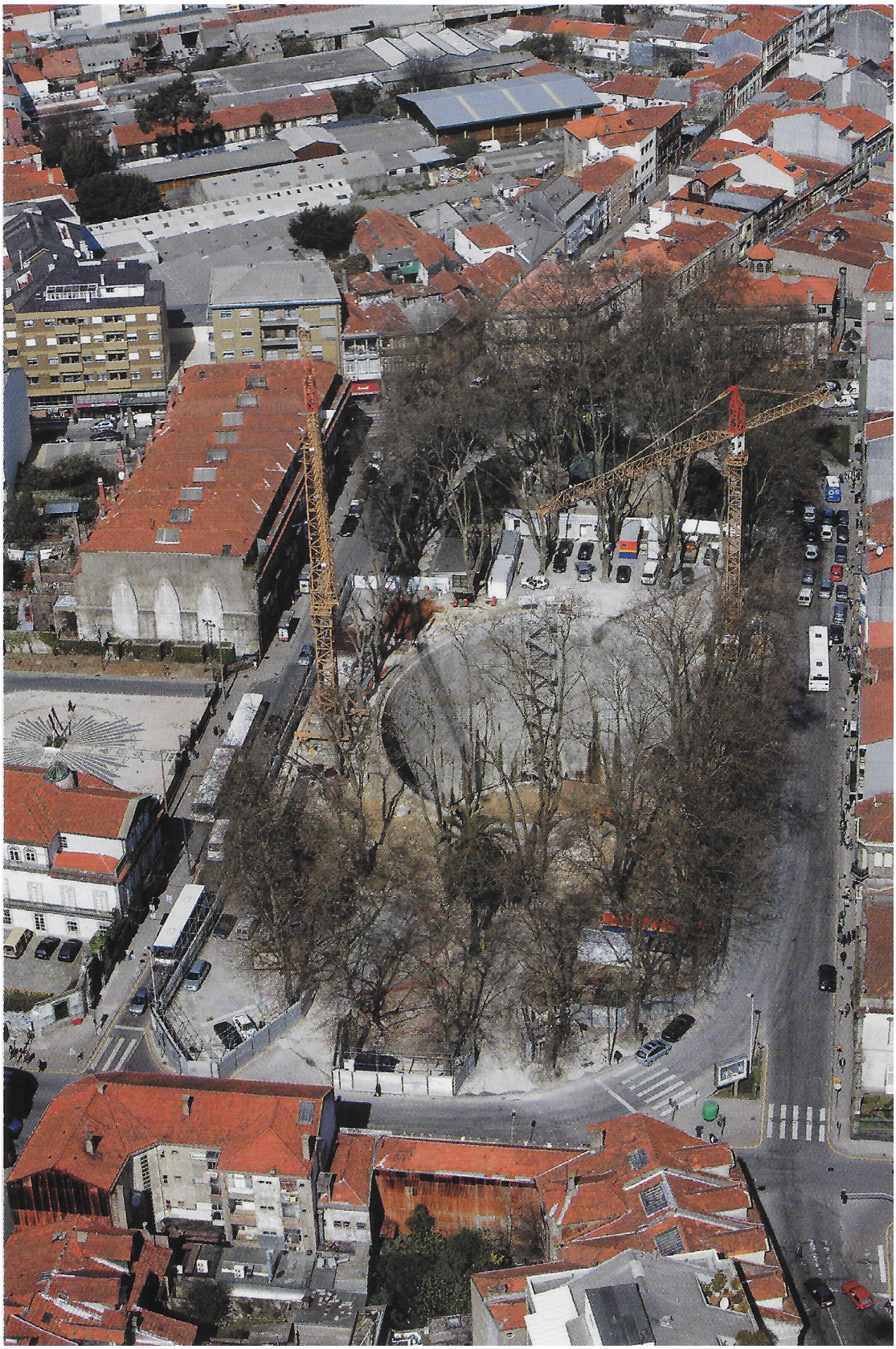


Fig. 88: *Metro do Porto.* Francisco Pinheiro.

"A manifestação mais visível, pelas suas dimensões, da descontinuidade e da desordem do espaço contemporâneo, é a cidade, e se o homem como ser urbano tem já longos antecedentes, a verdade é que a cidade típica dos nossos dias apresenta aspectos e problemas completamente inéditos." [152]

Situações como esta tornam-se benéficas ao desenvolvimento da Cidade a partir do momento em que se reconhece o potencial no desafio que é responder a esses mesmos problemas. No caso da cidade do Porto, foi alvo de vários investimentos e intervenções nas últimas décadas que tornaram a paisagem urbana e respectivas infra-estruturas palco de uma das tais camadas que tornam a Cidade um organismo em constante mutação. Numa altura em que a cidade do Porto se caracterizava por sérios problemas de mobilidade dado ao número crescente de veículos privados a circular, a falta de espaços pedonais e falhas no sistema de transportes públicos, o centro histórico viu-se na necessidade de se dotar de espaços de qualidade e surge uma séria intervenção a nível da mobilidade, e consequentemente, da paisagem urbana.

No final do século passado, com a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia, hoje União Europeia, surgem fundos monetários capazes de responder às diversas necessidades do território português, sendo uma delas a mobilidade na Cidade do Porto. Após intervenções urbanas nas frentes fluvial e marítima, como o programa *Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura* e o *Plano de Pormenor das Antas/Euro 2004*, o Metro do Porto revelou-se como um dos maiores projectos de intervenção na Área Metropolitana do Porto. Apesar de escalas e propósitos diferentes são projectos com o objetivo máximo da revitalização da área de intervenção e posterior resolução dos problemas encontrados nos núcleos urbanos já referidos como inconvenientes à regularização da malha da cidade. Assim, o metro ligeiro de superfície surge como possível solução à requalificação do espaço público da AMP e como a unificação de núcleos desagregados, procurando a ordem e anulando os espaços fracturados e descaracterizados. São projectos como este que se tornam parte da história da Cidade, tornando-se exemplo da forma como se compõe e se demonstra em constante evolução.

---

152 TÁVORA, Fernando. *Ibidem*, p. 34.



Fig. 89: *Metro Salgueiros.* Francisco Pinheiro. c. 2005.

A intervenção do Metro do Porto na Área Metropolitana do Porto surgiu como uma oportunidade rara onde, a partir de uma infra-estrutura de grande escala, se tornou possível atribuir novas qualidades ao território que a envolve. Dotando os núcleos desiquilibrados caracterizados por um mundo rural de uma paisagem organizada, de espaços urbanos capazes de gerar espaços públicos minimamente coerentes, a intervenção do Metro no espaço da Cidade tem de ser entendida como um único projecto, onde tanto a própria infra-estrutura como o território que a envolve serão alvo de intervenções que procuram a revitalização do espaço público, urbano e habitacional, e é a partir do metro que se torna possível a confluência de massas habitacionais e têm como consequência um aumento na qualidade de vida.[153]

"Alterámos a cidade e a sua envolvente, mas evitámos eliminar a natureza específica de cada lugar, uma herança que pertence a todos nós e à Humanidade." [154]

A solução para os problemas de mobilidade e consequentemente urbanos da cidade do Porto teve início no ano de 1990 aquando da visita do Presidente da Câmara do Porto, na altura Fernando Gomes, à cidade de Estrasburgo onde o Metro Ligeiro de Superfície se revelou essencial à resolução da respectiva malha urbana e onde o Porto identificou a solução para os seus problemas. Ainda nesse ano, dão-se início às reuniões das câmaras municipais de Gaia, Matosinhos e Porto onde se define a dimensão do processo de resolução da mobilidade, já por si de grande escala. Em 1991, o Presidente da Câmara da Maia demonstra interesse neste projecto que, apesar de não ter sido bem recebido por aparentemente não demonstrar a capacidade de responder ao investimento em causa, acaba por desenvolver em conjunto com os anteriores Municípios o que viria a ser a rede de Metro da Área Metropolitana do Porto propondo a expansão da rede até à Póvoa do Varzim.

Coincidente com a apresentação de diversos estudos, é emitido um decreto lei a definir a Área Metropolitana do Porto que passaria a incluir os concelhos da Póvoa de Varzim, Vila do Conde, Valongo, Gondomar, Maia, Matosinhos, Porto, Vila Nova de Gaia e Espinho como os constituintes da actual Área Metropolitana do Porto.[155]

---

153 MANGADO, Francisco ...[et.al]. *Ibidem.* p. 35 e 36.

154 MOURA, Eduardo Souto de. *Rede de Metro Ligeira para a Área Metropolitana do Porto. Descrição e Justificação.* In: SEOANE, Carlos ... [et.al]. *Souto de Moura. Metro Porto*. Espanha: Alva Gráfica, 2018, p. 31.

155 Ver em <https://data.dre.pt/eli/lei/44/1991/08/02/p/dre/pt/html>. Em 2005 passou-se a designar Grande Área Metropolitana do Porto, passando a incluir o concelho de Arouca.



Fig. 90: *Metro Aliados.* Francisco Pinheiro.

Assim, a construção de um sistema de transporte capaz de garantir a ligação entre os vários municípios torna-se um assunto central nos debates políticos de então procurando a forma mais viável de tornar este projecto possível e eficaz na sua contextualização urbana, territorial, social e económica, inaugurando a primeira linha 'Senhor de Matosinhos – Trindade' no ano de 2003. A primeira fase de construção terminou em 2006, incluindo um conjunto de 5 linhas capazes de garantir a mobilidade e transformação urbana da Área Metropolitana do Porto, num total de 70 quilómetros de metro ligeiro de superfície e subterrâneo.

"Em menos de sete anos foi realizada uma revolução silenciosa, com a construção de cerca de 70 quilómetros de rede e 70 estações localizadas ao longo de cinco linhas. Uma transformação que, pela dimensão, os tempos de execução e a modalidade de construção, não tem precedentes na história urbanística do país." [156]

O interesse de vários municípios para além daqueles definidos na primeira fase de construção do Metro do Porto passou a implicar uma constante mudança de estratégias de Inserção Urbana, passando a ser um processo que complementava tanto o metro ligeiro à superfície como o metro subterrâneo, privilegiando a cidade de um sistema de transporte capaz de nos oferecer uma paisagem urbana por vezes cénica e encantadora como no momento do percurso em que se desemboca da estação de São Bento em direcção a Vila Nova de Gaia e temos uma vista deslumbrante sobre o Cais de Gaia e a Ribeira do Porto. São momentos como estes que nos justificam e exemplificam todo o processo de Inserção Urbana que envolveu esta transformação, revelando o diálogo multidisciplinar com todas as especialidades envolvidas, sendo a de maior interesse para a presente dissertação a de Arquitectura.

O projecto de Inserção Urbana surge a partir da noção da dimensão do projecto e consequente impacto urbano, decidindo-se desde o início a inclusão deste projecto de forma a balizar as intervenções e torná-las o mais adequadas possível aos diferentes contextos que a AMP nos apresentava, tornando a Arquitectura parte integrante das especialidades responsáveis pela concepção deste projecto. Dada a novidade deste projecto a nível nacional, ou seja, a concepção de um metro ligeiro superfície e com momentos condicionantes de

156 FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele. *A Arquitectura do Metro: Obras e projectos na Área Metropolitana do Porto, Eduardo Souto de Moura*. Porto: Civilização Editora, 2006, p. 11.



Fig. 91: *Metro Trindade.* Francisco Pinheiro.

metro subterrâneo, tornou-se prioritária a reunião de condições para a criação de um canal próprio, característico do *Light Rail Train* observado em Estrasburgo, onde o metro teria de circular com prioridade em relação aos restantes meios de transporte da cidade, incluindo veículos privados e peões.

Surgem assim três tipos de solução: um canal ferroviário à superfície com canal próprio e devidamente identificado, por vezes sobrepondo-se à própria estrutura rodoviária; um traçado em túnel, que em determinadas situações aproveita vias-férreas pré-existentes, resolvendo condicionantes urbanas e topográficas já à partida delicadas, e por último, estruturas integradas ou justapostas a vias de trânsito pedonal, onde, nestes casos, não existia um modelo pré-definido que definiria a estação de metro, mas sim uma análise caso a caso.[157]

Designado de metro ligeiro à superfície, apresenta variadas excepções nos momentos subterrâneos que se localizam essencialmente no centro da AMP (baixa da cidade, Boavista, e em direcção à periferia da cidade do Porto), tornando o seu desenho um exercício complexo que implicou a consideração da cidade como um todo, onde a interligação tanto física como conceptual esteve presente entre cada uma das estações. O termo 'rede' aplica-se assim ao entender o projecto como uma enorme requalificação urbana interligada desde a Póvoa do Varzim a Vila Nova de Gaia. A concepção da rede do Metro do Porto revelou-se essencial à tomada de diferentes medidas de forma a evitar percalços a longo prazo tais como a reorganização do trânsito, a requalificação das vias pedonais, a rejuvenação de determinadas paisagens, a atribuição de novas vias a diferentes localidades, sendo estes alguns exemplos das qualidades que o projecto trouxe ao revitalizar a cidade e dando novas rotinas e hábitos a quem a percorre diariamente. Assim sendo, a integração desta infra-estrutura tendo em conta a natureza da sua rigidez de traçado revelou-se o objectivo prioritário no seu desenho.[158]

Uma obra desta dimensão não poderia ter apenas um único objectivo sendo que nos deparamos com: a regeneração urbana, o aumento dos níveis de acessibilidade e mobilidade urbana, a redução do número de acidentes de transporte e a promoção do uso de transportes públicos. Contudo, vão de encontro a impactos negativos na implantação do Metro como: a redução de espaço pedonal e rodoviário, no caso das suas linhas férreas se justaporem à via

157 SEOANE, Carlos ... [et.al]. *Ibidem*.

158 FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele. *Ibidem*, p. 19.



Fig. 92: *Metro Campo 24 de Agosto.* Luís Ferreira Alves, 1997.

automóvel, aumentando o número de situações de conflito nestas zonas e, por consequência, a um maior número de sinalização e de sistemas de proteção que vão de encontro aos gastos na manutenção da infra-estrutura e dos cais de acesso às carruagens. Assim, este projecto, apesar da sua complexidade e consequentes inconvenientes ou reduções, revela como as qualidades e promoções do espaço urbano se sobrepõem a todos os inconvenientes que surgiram antes, durante e após o seu processo de concepção e de construção.

Aquando da atribuição do grupo de empresas responsáveis pelos projectos de Arquitectura do Metro do Porto, liderado pela Normetro, associaram-se nomes de arquitectos portugueses como Álvaro Siza (Metro Portucalense), Alcino Soutinho (Metropor) e Eduardo Souto de Moura (Normetro). O conjunto de equipas das mais variadas especialidades associadas a estes nomes tornaram o Metro do Porto uma obra delicada em cada um dos seus sentidos, aplicando várias abordagens às diferentes circunstâncias que cada estação apresentava, sendo um dos casos mais icónicos o da estação Campo 24 de Agosto. Da autoria de Eduardo Souto de Moura, tornou-se prioridade a preservação de achados arqueológicos encontrados no momento de escavação para a construção da estação, tendo sido obrigado a alterar o projecto de forma a conservar e tornar visível o achado que faz parte da história da Cidade do Porto.[159]

Daqui conseguimos partir para a complexidade do projecto de Arquitectura, onde é difícil imaginar os conflitos e divergências projectuais implicadas na concepção de cada uma das estações, no entanto procurou-se sempre manter uma homogeneidade entre as estações e a sua linguagem, desde a espacialidade à materialidade, em grande parte devido à coordenação entre os vários arquitectos e os seus ideiais, que resultaram na continuidade conceptual da rede de Metro ao longo das suas linhas.

"Os esquissos, as maquetas de estudo, os desenhos produzidos em grande quantidade pelo Souto de Moura e pelos seus colaboradores para este projecto, parece que nos ajudam a clarificar o sentido de muitas afirmações que aparecem na entrevista: por exemplo onde o arquitecto define as estações do metro como projectos 'em negativo', sem fachadas, mas também como organismos simétricos 'em planta e em corte'; ou quando fala de um estudo de uma 'regra' para as estações de metro; (...)" [160]

159 MULAZZANI, Marco. *A naturally artificial work.* In: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele. *Ibidem*, p. 23.

160 Idem. *Ibidem*, p. 23.



Fig. 93: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves, c. 2005.

> e também as imagens das estações realizadas, na rigorosa utilização dos materiais como o granito "Spi Alphão" para os pavimentos, os azulejos toscos de revestimento das paredes, o gesso cartonado dos acabamentos e dos tectos falsos, o aço e o vidro para os elevadores, portas e outros elementos, etc, revelam uma ideia de 'standard' muito elevado para uma obra pública desta tipologia. Pensamos que ter permitido ao Souto de Moura desenvolver este projecto constitui uma grande capacidade de visão para o futuro."[160]

Dentro desta homogeneidade tão característica do Metro do Porto e após a consolidação da Imagem na Cidade foram seleccionadas três estações de metro que pudessem, de alguma forma, ressoar na sua excepção ou na concretização desta mesma homogenia. Desta forma, foram selecionadas as estações de metro do Parque Maia, Casa da Música e Santo Ovídio. Dado o alongamento que a própria rede de metro reflecte através da sua extensão, a ligação geográfica destas três estações incide ela própria num eixo essencial da Área Metropolitana do Porto, fazendo a ligação entre três pólos urbanos de grande importância à dinâmica da Cidade, quer pela sua localização periférica, quer pelo carácter central ou de acesso a autoestradas que ligam o Norte ao Sul do país.

Localizada na Maia, a norte do centro da cidade do Porto, a estação Parque Maia revela-se uma exceção no sistema arquitectónico pré-definido dado o seu confronto com um eixo de grande força que rasga o centro da cidade, a Nacional 14, cujo trajecto liga o Porto à cidade de Braga. Assim, a estação encontra-se sobre a forma de ponte, tanto visual como ferroviária, e representa uma peça arquitectónica característica da cidade da Maia, não passando despercebido a quem a percorre ou habita. A sua leveza e simplicidade tornam-na uma referência de excepção e enriquece o rasgo provocado pela estrada nacional, enquadrada numa paisagem verde contrastante com a sua estrutura metálica. A sua perpendicularidade para com a estrada nacional, ao contrário do que poderia acontecer, não se revela na sua frontalidade mas sim na sua harmonia ao completar a paisagem urbana maiata.

Percorrendo a linha verde (ISMAI-Campanhã) da rede de metro até ao centro do Porto, assim que começamos a perfurar o subsolo portuense deparamo-nos com a estação Casa

---

160 Idem. *Ibidem*, p. 23.



Fig. 94: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves, c. 2002..

da Música, excepcional não pela sua singularidade, mas pela sua simplicidade na forma como se integra na Cidade. Situa-se numa zona turbulenta onde a rotunda da Boavista, por muito que procure a ordem do trânsito a sua centralidade não lhe permite, assim como a ligação ao eixo principal da cidade do Porto, a Avenida da Boavista, traz um outro fluxo rodoviário muito intenso. Para além da Rotunda da Boavista, a estação encontra-se justaposta ao ícone da cidade criado no âmbito do programa *Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura*, onde, sob a autoria de Rem Koolhaas, a cidade viu nascer um objecto que apesar da sua contestação inicial, acabou por o aceitar e hoje em dia é motivo de orgulho.

O centro cultural homónimo tem em si uma força arquitectónica que desafiou na altura o arquitecto designado, Eduardo Souto de Moura, à concepção da estação de metro, o qual respondeu de uma forma inteligente e assumiu a importância da peça de Rem Koolhaas e não a procurou confrontar, dando origem a uma estação subterrânea capaz de reaproveitar os carris ferroviários pré-existentes que faziam a ligação Porto-Guimarães da antiga linha de comboio. De tal modo, nasce uma estação característica pela sua centralidade e submissão que resulta numa obra excepcional e de enorme valor arquitectónico, não só pela sua qualidade, mas também por aquilo que oferece a quem a percorre e usa diariamente, onde uma das características principais é a entrada de luzes zenitais, apesar da sua cota subterrânea.

Por fim, surge o remate da espinha dorsal do complexo urbano de Vila Nova de Gaia, a estação de Santo Ovídio. Implantada no extremo sul da Avenida da República onde é tanta a confluência de artérias rodoviárias e complexos de habitação que a zona consegue ser mais caótica que a anterior Rotunda da Boavista. A rotunda de Santo Ovídio, para além de dar o nome à estação, é referência no próprio processo de construção da estação uma vez que foi demolida de forma a ajustar o alargamento da linha amarela (Hospital São João – Santo Ovídio) de forma a garantir o acesso à Avenida da República, à auto-estrada que faz a ligação Porto-Lisboa e às zonas habitacionais envolventes.[161]

Assim, a carga rodoviária da rotunda só por si já demonstra o peso urbano desta zona da cidade de Vila Nova de Gaia, demonstrando como o Metro, onde até este ponto se deslocava à superfície, se adaptou a uma outra estratégia que se viria a revelar híbrida. As diferenças de cotas e conjugação de diferentes acessos, quer pedonais quer rodoviários,

---

162 CAVACA, Rogério. *Inserção Urbana na Avenida da República em Vila Nova de Gaia.* In: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele. *Ibidem*, p. 23.



Fig. 95: *Metro Santo Ovídio.* Paula Camilo, 2019.

tornam esta estação uma das mais complexas da rede do metro do Porto e até hoje, apesar do constante fluxo rodoviários na rotunda de Santo Ovídio, a estrutura da estação de metro de Santo Ovídio encaixa perfeitamente nos diferentes acessos ferroviários e massas habitacionais que a envolvem, mostrando como apesar da complexidade urbana, o metro torna-se uma infra-estrutura perfeitamente adaptável aos desafios da cidade.

Reconhecendo o Metro do Porto como um elemento estruturante do território da AMP, o contexto em que foi criado e construído tornou possível o redesenho e reconstrução de determinadas partes da cidade, lançando acções de transformação urbana e estabelecendo regras e princípios para futuras intervenções assumindo assim a Arquitectura como factor essencial à consolidação da cidade contemporânea.

Dada a variedade de respostas do projecto da rede de metro do Porto, reuniram-se conjuntos de estações topologicamente semelhantes e ao mesmo tempo outras de carácter de excepção, onde se viram na necessidade de se adaptar ao território consoante as diferentes morfologias urbanas, quer a nível de paisagem quer de malha urbana.[163]

Compreendemos até aqui de que forma diferentes infra-estruturas despoletam variadas abordagens e respostas perante a Cidade e Observador. A multiplicidade de estímulos resulta em diferentes interpretações, no entanto, é objectivo da presente dissertação a análise do que estimula aquele que percorre determinados espaços e a exploração de outros estímulos de essência visual. Torna-se evidente que para uma melhor compreensão dos espaços é essencial relacioná-los com o contexto urbano em que se inserem, seja ele de índole paisagística ou habitacional, o que torna este processo já por si estimulante da capacidade analítica de cada Observador.

"As cidades não mudam por vontade própria ou por decreto político, mas pela aparição dos sistemas necessários para a sua sobrevivência e desenvolvimento." [164]

---

163 FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele. *Ibidem*, p. 13.

164 MOURA, Eduardo Souto de. O *Metro e a Cidade.* In: SEOANE, Carlos ... [et.al]. *Ibidem*, p. 15.

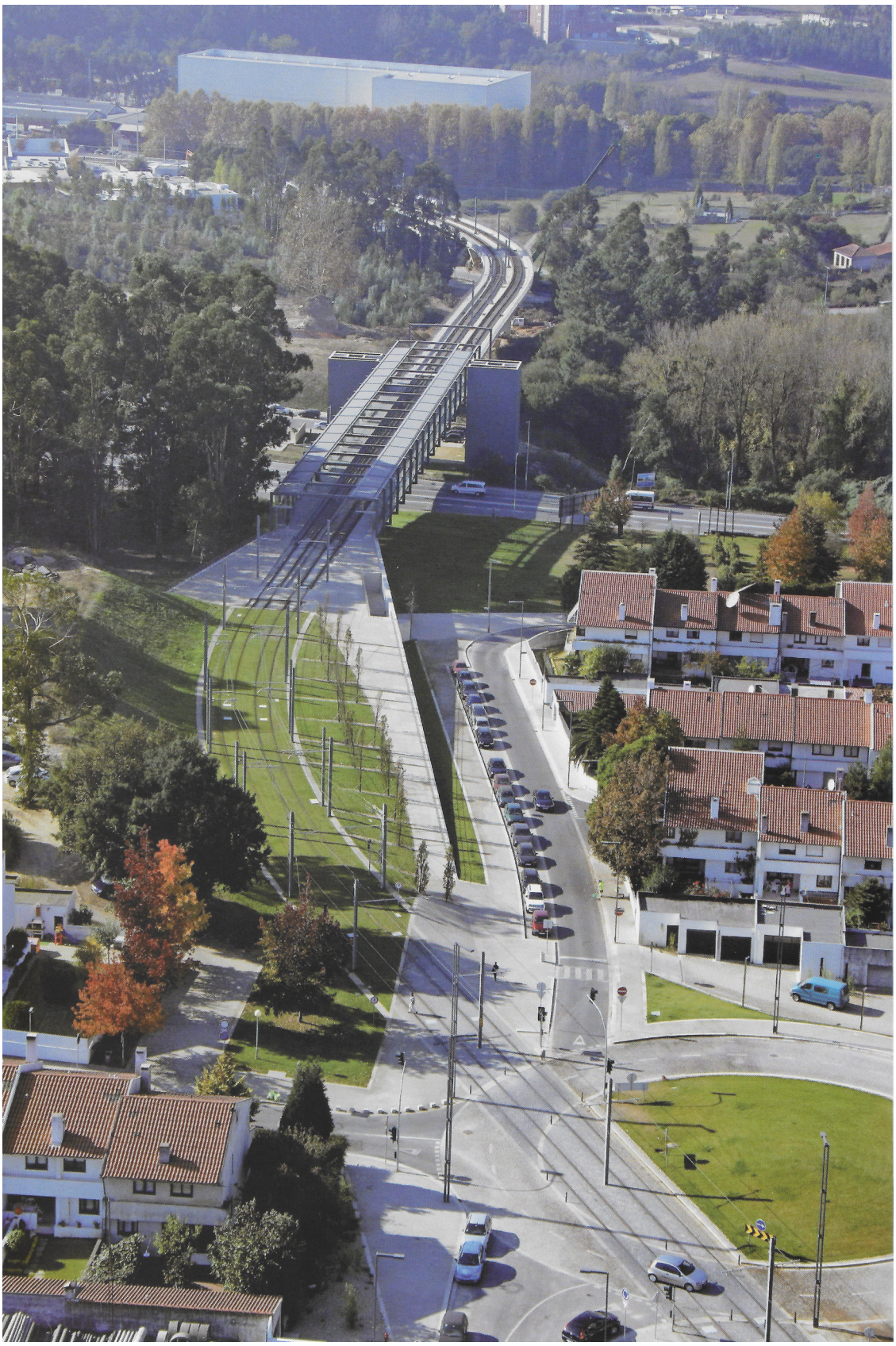


Fig. 96: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.

"(...) a estação, mais do que um edifício, é uma estrutura, até como forma de expressar a sua condição de ligação e simultaneamente entre 'mundos' diferentes." [165]

PARQUE MAIA

No contexto da Área Metropolitana do Porto, a cidade da Maia sempre se distinguiu por uma paisagem rural que, por força de um rápido crescimento provocado pelo seu parque industrial nas últimas décadas, espelhou aquilo que sempre caracterizou a expansão de toda a Área Metropolitana: uma aglomeração urbana desorganizada, sem critérios e descaracterizada. Desta forma, a cidade da Maia dotou-se de áreas rurais que compunham o seu centro e aos poucos foram procurando a sua afirmação no seio metropolitano através de elementos estruturais que a dotaram de novos significados urbanos.

A Estrada Nacional 14, que garante a ligação Porto-Braga, representa um eixo de ruptura da cidade da Maia onde se torna clara a distinção entre o centro urbano e a malha rural que compõe a cidade, no entanto sem a conseguir integrar. O novo riquismo do centro da Cidade da Maia levou à exclusão das áreas urbanas que o envolvem e integram, dando um forte sentido a obras como a estação de Metro do Parque Maia. Localizada às portas da

165 MANGADO, Francisco ...[et.al]. *Ibidem.* p. 64.



Fig. 97: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.

cidade, a estação apresenta-se sob a forma de ponte, dotando-se do seu carácter de excepção ao ser a única estação da rede de metro que não se encontra nem à superfície nem enterrada, mas sim perpendicular a um eixo urbano dominante como a estrada nacional e suspensa entre o urbano e o rural. Esta suspensão remete à sua posição enquanto ponte e ponto, ou seja, não é por acaso que a sua localização nos remete à entrada da cidade, levando a que cada um que a percorra sinta que chegou à cidade da Maia e que, ao mesmo tempo, deixa para trás uma realidade rural. Apesar de distante, acaba-se por acreditar na sua integridade enquanto parte da cidade da Maia, daí a posição da estação Parque Maia ser essencial à sua compreensão enquanto ponto que marca um momento, seja ele de transição ou até de imposição do mundo rural perante o mundo urbano.

A redução à sua essência estrutural está associada à sua própria função como objecto arquitectónico de suporte à ligação terrestre pretendida pelo metro, entre a cidade e o campo, ou entre o próprio metro e a cidade. A sua aparente estrutura simplificada significa muito mais para a cidade da Maia do que aquilo que parece transmitir na sua leveza e discrição: afirma a sua presença por aquilo que permite transmitir enquanto plataforma de acção urbana, garantindo um fluxo entre o centro da cidade do Porto e a cidade da Maia, onde, ao nos elevar sobre o eixo rodoviário, deparamo-nos com uma paisagem rural que gradualmente se desvanece num verde envolvente e numa mancha edificada, indicando-nos assim as portas de entrada da cidade da Maia.[166]

Inaugurada no ano de 2005, a estação desenvolve-se sob a forma de paralelepípedo que assenta numa estrutura contínua dimensionada de forma a vencer o vão da estrada nacional, cujos pontos de suporte se situam ao longo desse vão. Têm como suporte do lado nascente um embasamento granítico conjugado com três pilares em Y que sustentam o seu restante peso derivado da dimensão do objecto. Ao contrário do que aparenta sustentar, os paralelepípedos verticais não representam qualquer tipo de sistema estrutural da estação e apenas garantem os acessos verticais ao parque de estacionamento oposto à estrada nacional. Através destes acessos verticais temos acesso às plataformas suspensas sobre a Estrada Nacional onde nos apercebemos da verdadeira transparência que o desenho da estação pretende transmitir. As linhas dos carris em conjunto com o ritmo marcado pelos pórticos metálicos sugerem um esqueleto estrutural a este paralelepípedo que constitui

166 MOURA, Eduardo Souto de. *João Álvaro Rocha em conversa com Eduardo Souto de Moura*. In: *Arquitectura Ibérica #25*, 2008, p. 167.



Fig. 98: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.

também um abrigo a quem lá espera pela próxima carruagem. Os panos verticais de vidro entre os pórticos acentuam a sensação de transparência e suspensão da estação e sabem o seu lugar, ao ponto de só preencherem os pórticos nas faces laterais do paralelepípedo, onde o abrigo das chuvas e intempéries se faz por dois elementos horizontais simétricos alinhados pelos limites dos cais da estação.

À transparência presente na estação está também associada naturalmente a força das linhas dos próprios carris, onde elas próprias conduzem o olhar de quem procura um sentido naquele espaço. Desta forma, os enquadramentos entre os dois carris que garantem ambos os sentidos da viagem tornam-se essenciais à composição da Narrativa Visual desta estação. Seguindo esse sentido em direcção ao centro da Maia, deparamo-nos com uma alternância no material sob os nossos pés: o cais é agora composto pelo granito 'amarelo esposende' que corresponde ao início do embasamento já referido. Aqui, num momento de pausa, entende-se que o granito percorre o restante espaço que corresponde à intervenção urbana desta estação. O contraste que faz com o verde do parque que a envolve, em conjunto com o branco das habitações unifamiliares que discretamente ali repousam, compõem uma leitura harmoniosa de materiais e intenções que o arquitecto João Álvaro Rocha procurou materializar.[167]

A delicadeza da imposição das linhas da estação demonstram o cuidado com que a estação foi desenhada: a linha que separa o tapete verde e acompanha os carris até ao centro da Maia em conjunto com o seu contraste com o embasamento granítico; o limite das plataformas cinzentas contraposto com o granito e definido também por linhas que as separam da paisagem envolvente; as várias linhas que compõem os perfis metálicos dos pórticos que envolvem a estação e nos dão a sensação de abrigo; são linhas que abrigam não só os passageiros do Metro como a toda a infra-estrutura e que permitem o bom funcionamento da estação, sejam elas de drenagem, eletricidade, redes som, etc., compactando-as no seu interior como o pavimento ou até os planos de cobertura.

A conjugação da ideia com a concepção tornou a estação do Parque Maia uma das estações mais interessantes de se explorar tanto a nível urbano como a nível arquitectónico. As dinâmicas presentes na sua presença perante a Cidade da Maia e a forma como se

167 MANGADO, Francisco ...[et.al]. *Ibidem.* p. 70.



Fig. 99: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.

harmozina com todos os conflitos territoriais e urbanos que se encontram em seu redor, demonstram a capacidade de resposta desta Arquitectura. O seu potencial como objecto instigador da análise torna-se o pilar para a escolha desta estação como elemento e objecto de estudo da dissertação a fim de procurar perceber a sua presença e relação com a cidade da Maia, com a cidade do Porto e consequentemente com a Área Metropolitana do Porto, procurando representar as presentes condicionantes do objecto arquitectónico em relação à cidade na respectiva Narrativa Visual.

> *"E outra obra parecida com isso é o Metro, exactamente porque as regras eram apertadíssimas, os dinheiros eram aqueles, os prazos eram suicidas, e a maneira como Rocha se saiu, com problemas quase insolúveis, se fica para ali ou fica para cá, e ele não, fica na própria ponte, e é em ferro e tem isto, não tem pilares a mais, não tem pilares a menos, não tem ferro a mais, não tem ferro a menos."* [168]

168 MOURA, Eduardo Souto de. *Ibidem*, p. 167.



Fig. 100: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves.

"A Estação da Av. de França, digo Casa da Música, é uma excepção à regra em relação às restantes dez estações subterrâneas (...)" [169]

CASA DA MÚSICA

Projectada por Eduardo Souto de Moura, a estação de metro da Casa da Música situa-se no coração da Cidade do Porto, a zona central da Boavista. Insere-se num espaço em tempos ocupado pela Estação Ferroviária da Boavista e trata-se de um protótipo das estações subterrâneas que compõem a rede de metro. Tendo como origem de trajecto o centro da Maia, para se chegar à estação da Casa da Música percorre-se a paisagem rural periférica à cidade da Maia em conjunto com um aumento de aglomerados urbanos na zona da Senhora da Hora onde a partir daí nos direcionamos ao centro do Porto e surge um jogo de cotas do território que permite ao coração do Porto abrigar o Metro no seu subsolo. Opondo-se à já referida estação de metro Parque Maia, a estação da Casa da Música é considerada subterrânea e trata-se da primeira estação que anuncia a entrada no centro da Cidade do Porto onde as estações são caracteristicamente subterrâneas dada a complexidade de arruamentos desta zona da cidade e onde, desde o início, se provou difícil a concepção de um metro ligeiro de superfície nesta zona da cidade.

169 MOURA, Eduardo S. *Casa da Música*. In: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele: *Ibidem*. p. 33.



Fig. 101: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves.

Nesta zona de acesso a outros transportes públicos não nos passa despercebida a mancha habitacional que envolve a superfície da estação. Trata-se de conjuntos habitacionais em altura que cercam esta área e em muito valorizam o uso que é dado a esta estação para além da visita turística ao centro cultural da Casa da Música. É nestes conjuntos que se vive a cidade do Porto, foi para estes habitantes que foi feito o Metro do Porto e apesar de escondidos por detrás de uma obra como a Casa da Música sabem a sua posição na cidade e orgulhosamente estabelecem a transição entre os bairros periféricos e as zonas do centro tendencialmente mais dispendiosas, como é o caso da zona do Mercado do Bom Sucesso.

Este contraste parece desvanecer assim que descemos as escadas rolantes e nos sentimos no interior da estação. O pé direito baixo reflecte a extensão do átrio de entrada, onde o cinzento predomina e somos orientados por elementos como pilares ou o simples elevador de propositada transparência. São estes elementos que ordenam o espaço e são reflexo da arquitectura de Eduardo Souto de Moura, pelo seu jogo de volumes e simplicidade funcional onde as arestas predominam nas relações entre volumes, elementos e materiais. Aqui, o azulejo creme contrasta com a lajeta de granito laminada, referenciando características portuenses através de mínimos detalhes que no seu todo tornam esta arquitectura única.

Neste primeiro piso encontramos serviços como uma cafeteria, máquinas de venda de bilhetes, postos de validação de bilhetes, ou seja, elementos de ordem e funcionamento do espaço e da infra-estrutura em questão. Também aqui encontramos acessos que nos permitem dar continuidade à verdadeira viagem, por onde, através de escadas rolantes ou paralelamente escadas normais, deparamo-nos com o desvanecer da luz artificial que nos acompanha e ilumina na cota intermédia em contraste com a luz natural que vai surgindo das clarabóias que compõem o espaço das plataformas de acesso ao metro.

Aqui encontramos um espaço aparentemente simples composto pelas duas plataformas de acesso às carruagens, no entanto, somos assoberbados pela luz natural que preenche este espaço, onde as aberturas circulares que nos cobrem representam o elemento específico e característico desta estação. Percorrendo as plataformas no sentido oposto ao de onde demos entrada, encontramos de novo outro sistema de acessos verticais composto por escadas, escadas rolantes e elevadores (neste caso, opacos) que nos dão acesso a um outro piso também a uma cota intermédia, também de serviços, no entanto de menor dimensão, por onde temos acesso à Avenida de França através de escadas que nos trazem de volta ao coração da Cidade do Porto.

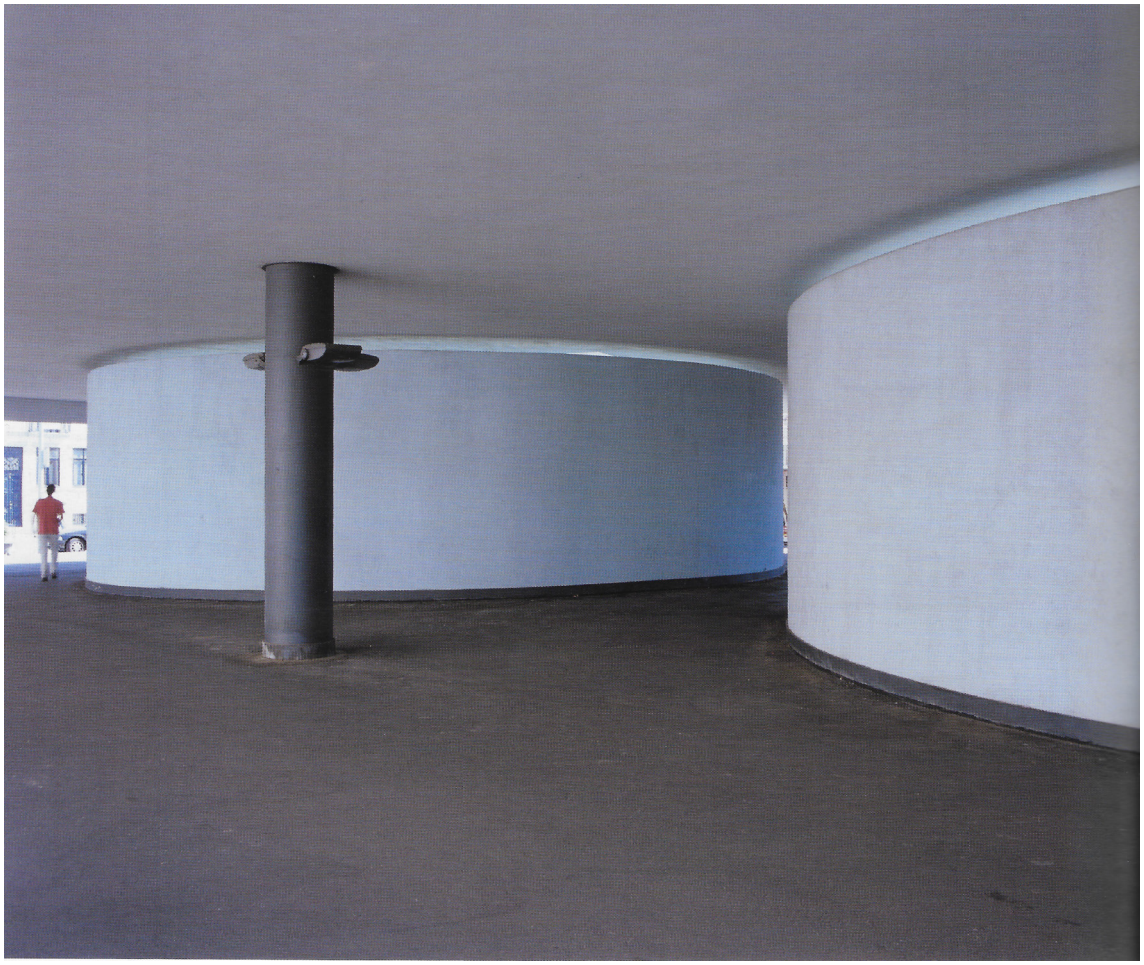


Fig. 102: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves.

A simplicidade no desenho e forma como a estação de metro da Casa da Música se insere nesta zona da cidade do Porto representa o principal objectivo de todo o projecto da rede de metro na AMP: dotar a cidade de um sistema de mobilidade eficaz que procura a rejuvenação de determinados espaços e paisagens urbanas antes desconexos e a criação de espaços capazes de se tornarem úteis à cidade e aos seus habitantes, como é o caso do terreno onde antes se inseria a estação ferroviária da Boavista e que agora aguarda pela sua futura utilidade enquanto espaço útil à Cidade do Porto.

> *"Esta estação serviu-nos de maqueta à escala 1/1, de laboratório para as restantes dez, onde conforme as 'vozes', foram ensaiados sistemas construtivos, luz, som, pormenores, materiais, acústica, mobiliário, lojas, arruamentos, guias, contra-guias, jardins, drenagens, trânsito, segurança, concepção/construção ou construção/concepção."* [170]

[170] MOURA, Eduardo S. *O Metro e a Cidade*. In: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele: *Ibidem*. p.38.



Fig. 103: *Avenida da República.* Francisco Pinheiro.

"Antes da construção da linha D do Metro do Porto em Vila Nova de Gaia a Avenida da República era um espaço público descaracterizado por uma profusão de elementos urbanos díspares (...)" [171]

SANTO OVÍDIO

Inserida num contexto urbano delicado, a estação de metro de Santo Ovídio implanta-se no extremo sul da Avenida da República na cidade de Vila Nova de Gaia, sob a rotunda que lhe deu o nome à estação, a rotunda de Santo Ovídio.

Anterior à construção da linha D da rede de metro do Porto, o centro de Vila Nova de Gaia era um espaço dotado da desordem do espaço público e características urbanas longe de estarem em harmonia com o seu estatuto de cidade: o trânsito caótico, os passeios de dimensões mínimas sem conseguirem dar aso ao número de pessoas que por ali circulavam diariamente, os aglomerados urbanos próximo à Avenida sem qualquer pretensão à organização. Grande parte do tráfego automóvel era composto por autocarros de transporte de passageiros que circulavam em direcção à Ponte D. Luís I, tornando prioritária na intervenção do metro o redirecionar do trânsito para a Ponte do Infante, de forma a descongestionar o troço que viria a revitalizar o coração de Vila Nova de Gaia.[172]

---

171 CAVACA, Rogério. *Inserção Urbana na Avenida da República, Vila Nova de Gaia*. In: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele. *Ibidem*, p.169.

172 Idem. *Ibidem*, p.169.



Fig. 104: *Metro Santo Ovídio.* Paula Camilo, 2019.

A proposta surgiu assim pelo desenho de uma via férrea central ao longo da Avenida que reaproveitava o desenho já existente das várias faixas rodoviárias que admitia a circulação automóvel na Avenida, passando agora a existir uma faixa central separada das faixas rodoviárias através de tapetes ajardinados e permitindo o alargamento dos passeios que acompanham a Avenida. Assim, criou-se um canal ferroviário da extensão de toda a avenida da República que culmina na rotunda de Santo Ovídio. A rotunda representa para a cidade de Vila Nova de Gaia um ponto marcante quer de entrada como de saída, onde se localizam os acessos à Estrada Nacional 222 e à Auto-Estrada 1 que faz a ligação Porto-Lisboa. Desta forma, sempre representou um ponto de trânsito automóvel intenso e por si só desafiante à implantação da estação de Metro, onde a intersecção de eixos urbanos e de elevada centralidade remetem à centralidade desta rotunda.

A conjugação das anteriores faixas automóveis de acesso à rotunda com a faixa ferroviária do metro foi complexa desde o início da sua concepção, tendo sido necessários dois projectos de Inserção Urbana e Arquitectura realizados em alturas distintas de forma a tornar viável a solução que nos é apresentada hoje. Devido à sua condição urbana, a estação de metro de Santo Ovídio resultou num tipo de estação que podemos denominar de híbrida. Ou seja, até ao momento em que se depara com os cais de acesso, a carruagem circula à superfície da Avenida e é no momento em que se inicia a estação propriamente dita que ela se apresenta subterrânea, sob a rotunda de Santo Ovídio, sendo no entanto iluminada através de entradas de luz natural que correspondem à entrada das carruagens na estação.

A atribuição do carácter híbrido a esta estação baseia-se também no posto de repouso de carruagens situado no *terminus* da linha D da rede de Metro, onde aqui voltamos a ter um espaço a céu aberto, sendo até aos dias de hoje, a única estação que se encontra no subsolo gaiense. Na fase inicial do projecto era intenção a criação de aberturas à semelhança das clarabóias da estação de metro da Casa da Música, no entanto optou-se pelo ajardinamento da rotunda com a exposição de vestígios arqueológicos da fábrica de cerâmica do século XX que ali se implantava, atribuindo um carácter também histórico a esta intervenção, uma vez que se situa às portas da Cidade de Vila Nova de Gaia. Assim, preferiu-se manter a iluminação natural pelas aberturas que correspondem à passagem da carruagem, contudo revelou-se de fraca eficácia uma vez que dada a proporção entre a longitude da plataforma e as dimensões das aberturas não permite que a luz do dia torne o espaço bem iluminado, tornando-se até soturno.



Fig. 105: *Metro Santo Ovídio*. Paula Camilo, 2019.

O espaço composto pelas plataformas destaca-se pela conjugação dos materiais, onde de acordo com a linguagem de toda a rede de Metro encontramos bancos que dão continuidade à lajeta de granito do pavimento e compõem os elementos de comodidade a quem aguarda o próximo metro. Como já tínhamos aferido na estação da Casa da Música, este granito contrasta com o azulejo, no entanto, ao contrário do tom creme, aqui encontramos uma cor azul que remete para a cor do céu que conseguimos observar a partir das plataformas, graças à própria inclinação do terreno que nos traz o metro desde a anterior estação da linha, D. João II, situada a uma cota inferior.

Dois elementos que também se destacam nesta estação são duas torres compostas por elevadores que garantem o acesso vertical desde a cota da rotunda à cota das plataformas. Na cota das plataformas deparamo-nos com acessos pedonais em forma de rampa que permitem o acesso condicionado à estação, o que, conjugado com a presença das torres, a perspectiva provocada pela linha de metro ao longo da Avenida da República articulada com o acesso à autoestrada através de um túnel localizado sob a linha de metro, trazem uma força perspéctica característica desta estação. É neste percurso que nos deparamos com pormenores materiais como placas de granito nos planos que circundam as escadas rolantes e que demonstram o cuidado que o arquitecto Rogério Cavaca procurou implementar na sua obra. Assim que nos encontramos à cota da rotunda de Santo Ovídio, passamos a estar abrigados por uma pala cuidadosamente desenhada de forma ondulada e que traz semelhança à da estação vizinha João de Deus. Esta homogeneidade revelou-se aqui uma linha de pensamento útil à criação de espaços capazes de permitir a interface com outros transportes públicos como o autocarro de transporte de passageiros, cuja frequência na rotunda de Santo Ovídio não diminuiu com a presença do metro, apenas se tornou mais cómoda.

A tranquilidade que se sente nos cais da estação demonstra como esta obra se adequou aos desafios que esta zona de Vila Nova de Gaia colocou ao arquitecto. De uma rotunda tão movimentada passar para uma cota inferior e sermos capazes de nos abstrairmos da azáfama revela como a estação de Santo Ovídio respondeu eficazmente ao pedido do projecto da rede de metro da Área Metropolitana do Porto, onde se preza a conjugação das várias faixas sejam rodoviárias, ferroviárias ou pedonais de forma a servir a cidade de Vila Nova de Gaia da melhor forma, e neste caso, com uma obra marcante onde os conjuntos habitacionais em altura dominam esta cota da cidade, coordenada pela rotunda de Santo Ovídio.



Fig. 106: *Metro Santo Ovídio.* Paula Camilo, 2019.

Apesar das claras diferenças tanto em contexto urbano como concepção da própria estação de metro, as três estações aqui abordadas representam como o projecto do Metro para a Área Metropolitana do Porto conseguiu responder de diversas formas às provocações das várias cidades que foi encontrando. Desde a desconexão de aglomerados urbanos à presença de obras de valor arquitectónico de distinção, encontramos aqui um conjunto de soluções com origem em diferentes contextos urbanos mas que ainda assim foram capazes de integrar características como a homogeneidade material ou até a própria linha de pensamento onde sempre procuraram integrar a Cidade e nunca a excluir, resultando assim num enaltecimento da Área Metropolitana do Porto através de uma infra-estrutura com a dimensão da rede de Metro.

Reconhecendo o poder de integração urbana da rede de Metro, tornou-se assim viável a sua abordagem através da criação de Narrativas Visuais para cada uma das estações onde é definido um percurso, a Promenade Arquitectural, que procura criar e esclarecer ligações entre os espaços, materiais e interacções urbanas através da Imagem. Dada a frequência com que estas estações eram frequentadas pela autora da dissertação, o percurso sempre se demonstrou natural e fez com que a atenção ao pormenor e a relações que passavam despercebidas se tornassem material de interesse à criação das imagens que compõem cada Narrativa Visual. O olhar pode-se tornar subjectivo até comparando com cada um de nós, a nossa percepção vai sofrendo alterações conforme as experiências que passamos e são as experiências que nos definem como pessoas.

Sendo diariamente rodeados do que é definido como Arquitectura, seja a Cidade, seja a Estrutura Urbana, seja o Edifício, é de salientar a importância da chamada de atenção para aquilo que nos rodeia, para aquilo que experienciamos diariamente e tomamos como garantido. A Cidade é uma estrutura social com uma herança de milhares de anos, com outros milhares à sua frente, e cabe-nos a nós cidadãos, procurar explorá-la e extrair todas as inter-relações que nos são oferecidas, mesmo quando somos capazes de fechar os olhos e procurar seguir caminho, sem sabermos o verdadeiro valor desse caminho que percorremos e que está literalmente sob os nossos pés.



Fig. 107: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.

"É no facto de a fotografia ter o poder de fazer crer ao observador que a arquitectura que ela representa através da sua imagética, criada a partir das lentes de uma máquina fotográfica possui determinadas qualidades onde reside o seu potencial." [173]

SOBRE AS NARRATIVAS VISUAIS

As páginas anteriores são compostas por descrições das três estações seleccionadas, procurando uma descrição não só analítica como também conceptual, tendo como referência as descrições por parte de Le Corbusier como foi exemplificado no sub-capítulo *'Promenade Arquitectural'*. Analisando os elementos arquitectónicos e consequentemente espaciais que as compõem, dão assim origem às mais variadas relações espaciais que são capazes de enriquecer uma infra-estrutura urbana desta dimensão como é o Metro do Porto, e onde o objectivo máximo é a leitura da respectiva Narrativa Visual que se encontra no segundo volume anexo à presente dissertação, através de um formato de livro de autor, sem criar uma dependência da leitura das descrições.

A Narrativa Visual surge como um objecto autónomo, produto da presente dissertação, no entanto, uma vez que até aqui foram analisados conceitos que tornam possível a criação de uma imagem fotográfica de arquitectura e posterior narrativa visual, torna-se adequada

173 NETO, Pedro; NETO, Maria. *Ibidem*, p. 34.

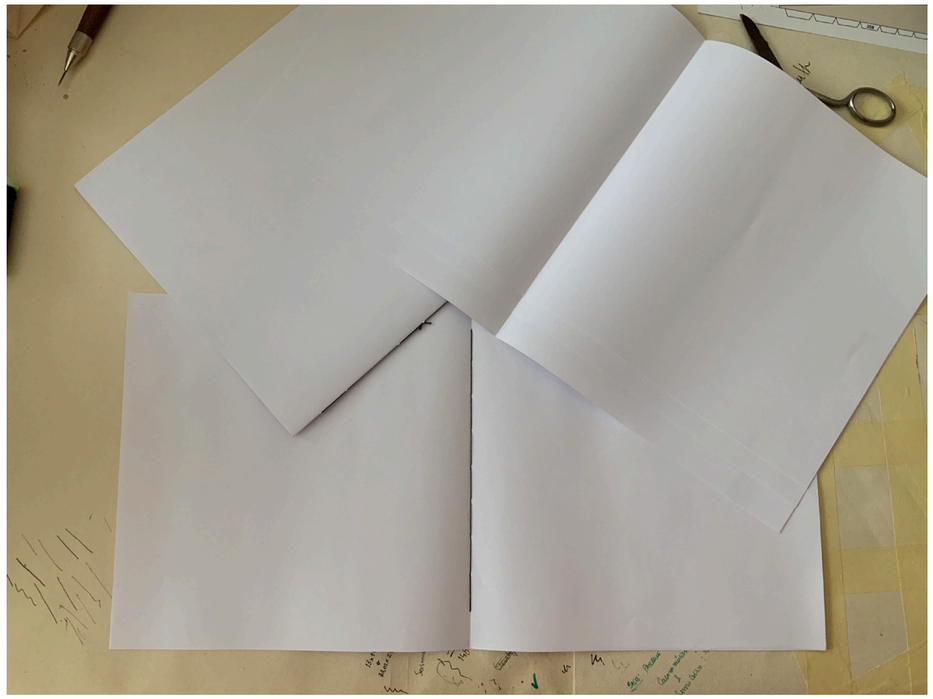
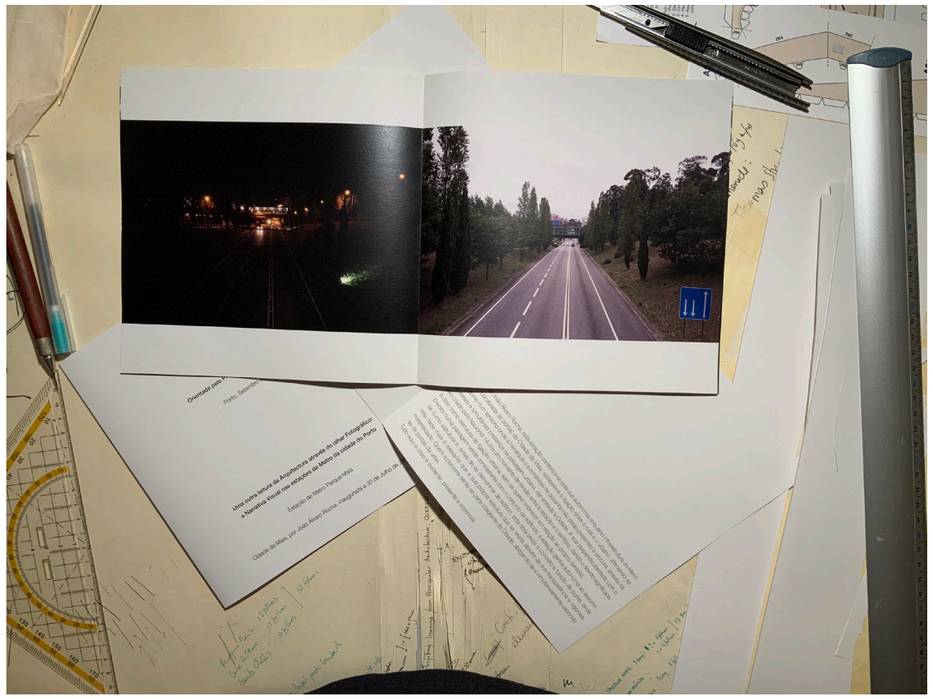




Fig. 108: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fig. 109: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.



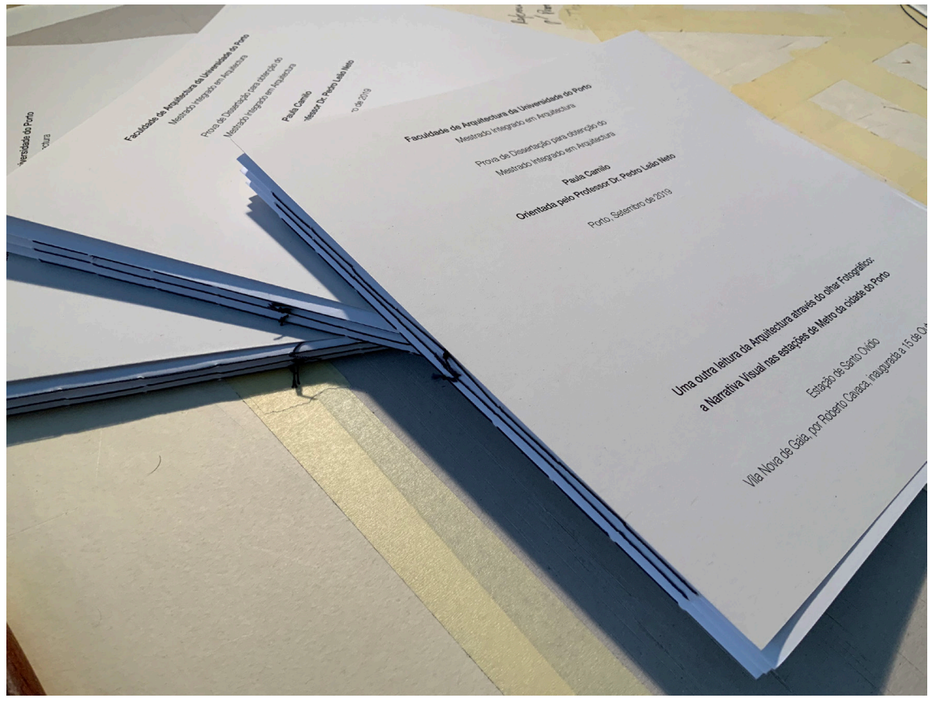




Fig. 110: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Fotografia da autora, 2019.
Fig. 111: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Fotografia da autora, 2019.

Fig. 112: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.

a descrição das estações seleccionadas como texto de apoio e não como suporte. As descrições resultam de um contacto quase diário com cada uma das estações, sendo que cada uma delas faz parte destes últimos anos que acompanharam a descoberta da Fotografia e de todo o seu potencial quando interligada com a Arquitectura enquanto dispositivo de criação de informação visual e posterior ferramenta cognitiva, quer no âmbito imagético como arquitectónico.

A descrição escrita das diferentes estações não está dependente das imagens produzidas, e vice-versa. Pretende-se através das descrições anteriores uma contextualização teórica e característica do seu percurso que leva à análise e descrição da estação por meio da palavra. Na verdade, é o mesmo processo que guia a presente dissertação: a análise de termos e características e posteriores relações entre eles, de forma a tornar este estudo fundamentado e pertinente, mas nunca dependente das imagens produzidas, assim como as Imagens em forma de Narrativa Visual que se apresentam como um objecto autónomo capaz de se expressar por si mesmo. A descrição das estações surge assim como complemento e de forma contínua.

As Narrativas Visuais que abordam as estações de metro anteriormente descritas surgem então como método de estimulação àquele que observa, que percorre e posteriormente se interroga. Como dispositivo visual, procuram narrar o Espaço através de diferentes perspectivas, detalhes, diferentes horas do dia, o que torna a justaposição de imagens estrategicamente selecionadas viável à leitura da narrativa, para que se torne ela própria provocadora de estímulos visuais e consequentemente intelectuais.

A abordagem às diferentes estações de metro surgiu após um contacto quase diário com os diferentes espaços ao longos dos últimos anos, tirando proveito do Metro enquanto transporte público, e tornando a análise espacial já por si natural, no entanto, beneficiando dessa naturalidade, procurou-se explorar os espaços das diferentes estações de metro com uma outra profundidade de forma a atingir o nível de informação aparentemente não visível. Para além do Espaço, a Materialidade, seja ela estrutural ou puramente estética, demonstrou-se também uma característica inerente à caracterização do Espaço, sendo um dos atributos arquitectónicos a ser abordado nas diferentes narrativas de uma forma presente e assumindo o seu papel enquanto parte integrante dos elementos caracterizadores e catalizadores do espaço.

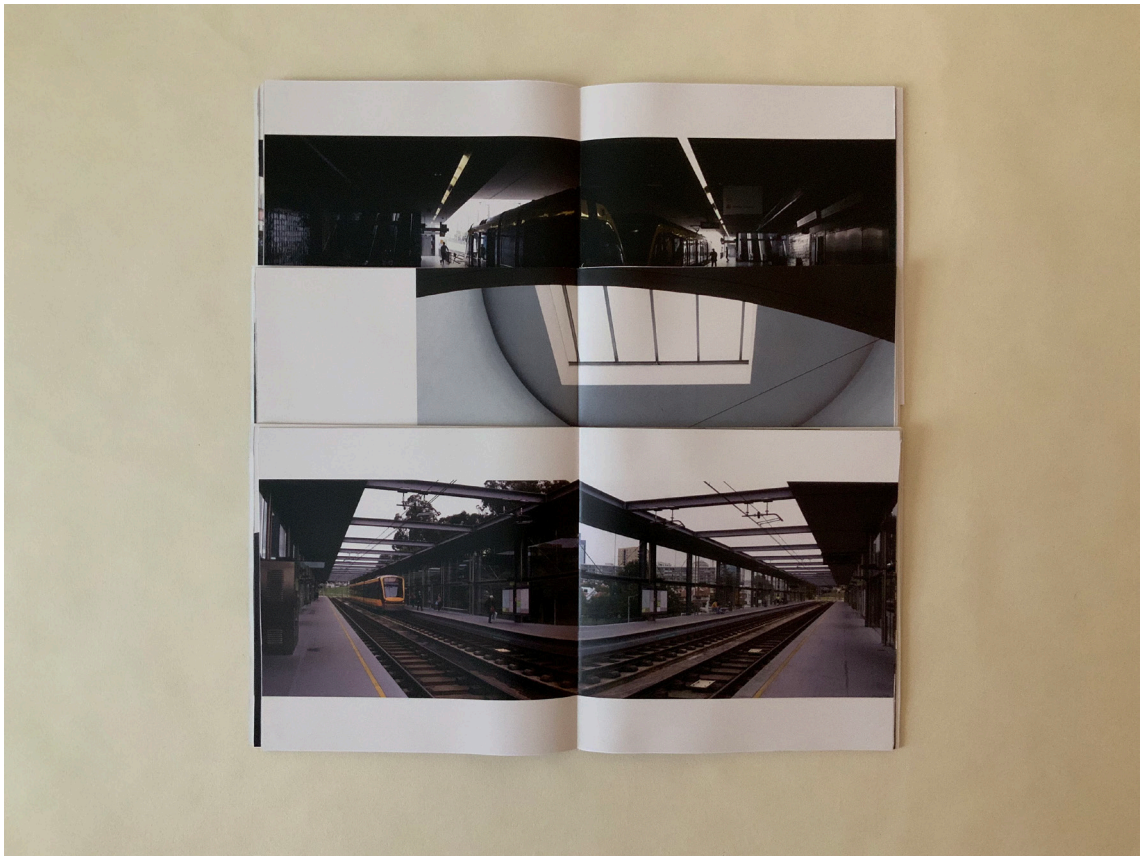


Fig. 113: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.

Neste enquadramento, a abordagem arquitectónica a partir da ideia de percurso, da Promenade Arquitectural, torna-se vital à construção da Narrativa Visual uma vez que se pretende demonstrar como, a partir da disposição estratégica das imagens, conseguimos também criar um percurso e leitura legíveis, comunicando espaços críticos destas arquitecturas e da sua apropriação ao ponto de entender que as estações de metro, sendo acima de tudo lugares de passagem, também são de paragem ocasional, e não de permanência. A Narrativa Visual baseia-se em quatro momentos distintos que compõem o percurso, sendo eles a aproximação à obra, a entrada, o percurso/promenade (composto por um momento de paragem, contemplação onde surgem elementos como os detalhes, a materialidade, as perguntas), e a saída onde nos encontramos de volta à Cidade sem nunca de lá termos saído na verdade.

A procura de referências espaciais torna-se natural a cada um que percorre o espaço e é aqui que o poder da Imagem pode comunicar e descrever os elementos e relações que criaram o carácter referencial que a Cidade convoca em nós. Desta forma, os enquadramentos onde as linhas compositivas da imagem têm uma presença muito forte é propositado e apelam à reflexão do Observador, tal como o exemplo referenciado da imagem de Aquitania (fig. 61) aquando da desconstrução do termo da Promenade Arquitectural, onde a percepção das linhas para além desse elemento se revelar de carácter memorizador. Tudo isto, na Imagem, demonstra a união e harmonia entre todos os elementos que a compõem, desde os materiais à proporção das suas dimensões, tornando assim o espaço prazeroso, atingindo o expoente máximo da Arquitectura perante quem o percorre.

Tirando proveito das caracterísitcas formais e espaciais que criam uma identidade única e reconhecível para todas as estações do Metro do Porto, a composição imagética das diferentes narrativas procurou utilizar sempre o mesmo discurso visual no sentido em que o percurso entre as três estações é composto pela mesma estratégia visual, mas, dada as suas diferenças a nível espacial e arquitectónico, foram necessárias diferentes abordagens de forma a potenciar as suas formas e características espaciais, materiais ou de contextualização urbana.

Apesar das diferentes abordagens fotográficas referidas, procurou-se a coerência no discurso visual de forma a tornar clara a intenção na comunicação das imagens das diferentes estações. Contudo, é de salientar que, embora as três estações se encontrem em contextos urbanos diferentes, reconhecemos que a linha (abstracta) que une a primeira estação do



Fig. 114: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.

presente estudo, Parque Maia, passando pela Casa da Música e com fim em Santo Ovídio, representa um eixo essencial à dinâmica de mobilidade da Área Metropolitana do Porto, por representar uma linha que transpõe áreas e núcleos essenciais ao entendimento da Cidade do Porto e aos seus fluxos de mobilidade, tendo-se tornado um factor essencial à selecção destas estações em específico, para além dos já referidos. Desta forma, o discurso criado através da Imagem procurou, através de diferentes abordagens fotográficas, retratar as estações de Metro seleccionadas de modo a comunicar os seus espaços e arquitecturas, dando origem ao discurso visual arquitectónico produzido e representado no segundo volume da presente dissertação.

A Comunicação através de um suporte físico, neste caso o livro de autor, partiu da experiência adquirida em unidades curriculares anteriores, como a de Comunicação Fotografia e Multimédia, que permitiu o reconhecimento do potencial deste suporte físico, admitindo o livro como um dispositivo de comunicação e expressão essencial à partilha de conhecimento e entendido como o principal suporte de escritos ou imagens, ou seja, informação. A representação do discurso visual em suporte de livro de autor representa também uma estratégia de comunicação para além das abordagens tomadas aquando da captura das imagens, ou seja, o livro de autor também é parte integrante do projecto fotográfico desenvolvido, onde a escolha do papel, da impressão e o encadrenamento através do método clássico de cozedura foram todos feitos pela autora da presente dissertação e representaram na altura da sua concepção uma parte muito importante à compreensão e ajustes da própria Narrativa Visual.

Tornou-se então pertinente gerir e participar em todas as etapas de produção da Narrativa Visual e de todo o seu conteúdo, seja a nível conceptual, estratégia de *layout* ou encadernação. Desta forma, para além do controlo absoluto sobre o conteúdo produzido, obrigou à aprendizagem de diversas técnicas, como o domínio dos programas para a criação do *layout* ou a própria técnica de cozedura, resultando num discurso visual em forma de livro de artista, mas que representa todo um processo de aprendizagem que vai desde a primeira imagem produzida ao último nó dado.

As questões que envolvem a problemática proposta nesta dissertação remetem para um conjunto de respostas materializadas na forma de Livro de Artista, ou *Photobook*, cada um composto por uma Narrativa Visual respeitante a cada uma das estações de metro seleccionadas. A fundamentação teórica da problemática surgiu da necessidade de querer desconstruir termos que já se apresentavam familiares à prática fotográfica, no entanto, pouco

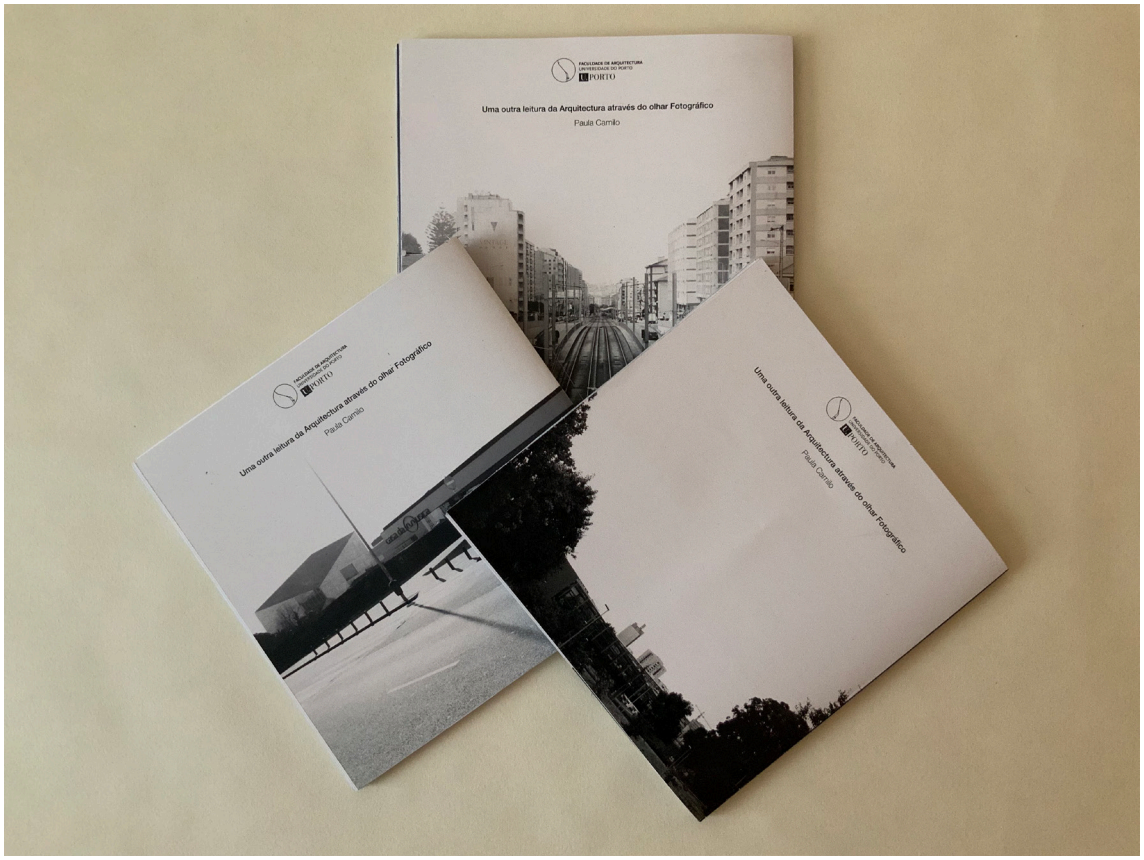


Fig. 115: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.

aprofundados. Assim, são abordadadas todas as vertentes inerentes à concretização de um discurso visual, utilizando a linguagem imagética como meio de comunicação da Arquitectura.

Para isso, como já foi referido, foi necessária uma atenção por parte da autora, enquanto produtora das imagens e utilitária do meio de transporte em questão, para que a informação recolhida diariamente através da experiência do Espaço passasse para o suporte imagético de forma a compor um discurso capaz de transmitir as mesmas questões e relações feitas aquando da experiência física arquitectónica.

Procurou-se através de determinados pontos de vista nas diferentes narrativas uma descrição da estrutura, do material, de detalhes que fossem capazes de criar uma unidade imagética representante da obra arquitectónica e da sua espacialidade, através das suas relações com a envolvente e das próprias estrutras compositivas do Espaço. Assim, representam-se as diferentes poéticas espaciais que compõem cada uma das estações, assumindo, dentro do conjunto de caracterísiticas formais e espaciais identitárias à linha arquitectónica do Metro do Porto, os desenhos por parte de diferentes autores em cada uma das, também diferentes, inserções urbanas.

"As fotografias tentam ensaiar uma leitura do espaço que evidencia, creio, estes aspectos de uniformização do espaço entre os diferentes edifícios." [174]

174 CATRICA, Paulo. Ver em <https://www.revarqa.com/content/1/725/paulo-catrica/>.

"Fazer uma imagem é antes de mais olhar, escolher, aprender." [175]

CONCLUSÃO

Desde o início de produção da presente dissertação que assumimos os limites da Fotografia perante a experiência arquitectónica, partindo assim para a intenção de explorar elementos sugestivos à tridimensionalidade como a profundidade criada através de linhas perspécticas, procurando transpor para o plano bidimensional de suporte como o livro, uma realidade fotográfica que vai para além da representação da Arquitectura e se prolonga na imaginação do Observador.

O conjunto de Narrativas Visuais propõe um discurso mais atento à infra-estrutura que hoje em dia tomamos como garantida, o Metro do Porto. Com a produção de imagens como elementos individuais, a posterior conjugação dessas mesmas imagens revelou a verdadeira dimensão de intervenção na Área Metropolitana do Porto. Para além das características que diferenciam as três estações, foi também objectivo das narrativas a comunicação das respectivas inserções urbanas e contextos envolventes de cada uma.

---

175 JOLY, Martine. *Ibidem,* p. 59.

A concepção do projecto fotográfico intitulado *A Narrativa Visual nas Estações de Metro da Cidade do Porto*, compreende a proposta de solução à problemática abordada na presente dissertação: a Fotografia como dispositivo de compreensão, análise e crítica da Arquitectura. A imagem fotográfica tornou-se assim o objecto de estudo que delineou o raciocínio da base teórico-referencial dos capítulos anteriores e, assumindo a sua subjectividade, procurámos a aproximação ao real arquitectónico através da criação de Narrativas Visuais que permitissem a representação e expressão da arquitectura em questão, o Metro do Porto.

O processo de investigação teórico-referencial acabou por se tornar uma investigação também ela visual uma vez que a quantidade de imagens e arquitecturas às quais tivemos acesso durante esse processo aumentaram o leque de referências artísticas, técnicas e conceptuais que permitiram a uma concepção mais fundamentada das imagens. Movimentos como o Movimento Moderno, quando associado à arquitectura fotografada, desvendou o potencial na Fotografia para a criação da Imagem Arquitectónica, dando-lhe a visibilidade que há tanto tempo procurava de forma a encontrar a sua liberdade de expressão enquanto arte e sem estar condicionada por toda a associação técnica e mecânica que até a este movimento estava associada.

A necessidade de expressão através das lentes fotográficas revelou como a percepção varia entre cada um de nós, o que também se verificou após o estudo das estratégias técnicas e visuais de fotógrafos contemporâneos no sub-capítulo *Imagem da Fotografia*. São casos de estudo de autores fotográficos que vão desde a fotografia autoral à fotografia por encomenda, no entanto cada um com os seus métodos de expressão fotográfica. Apesar de diferentes, revelam o mesmo objectivo: permitir a análise da Arquitectura através da representação dos seus espaços consoante a visão de cada um dos fotógrafos, tendo sempre a noção da limitação bidimensional a que estão sujeitos pela própria natureza da Fotografia. Ainda assim, procuram desenvolver os seus trabalhos a assumir esse facto não como um obstáculo, mas sim como um desafio à arte fotográfica enquanto dispositivo de expressão artística.

Reconhecendo o potencial da Cidade como objecto fotográfico, determinou-se a rede de Metro do Porto como ideal à valorização das suas arquitecturas e inserções urbanas através da imagem fotográfica. De forma a tornar coerente a representação da arquitectura em questão, procurou-se constituir uma estratégia fotográfica que permitisse uma abordagem conceptual e imagética fiel à realidade e essência arquitectónicas que pretendíamos representar. Assim, foi definida uma estratégia com base no conceito de Promenade Arquitectural e que permitiu

a concepção da Narrativa Visual nas Estações de Metro da Cidade do Porto, ao analisar e determinar o que estimula aquele que percorre o Espaço, permitindo assim a narração de um percurso que procura a exploração da respectiva estação de Metro consoante as suas características formais e espaciais.

Através do estudo de autores e as respectivas estratégias fotográficas perante a Cidade e a Arquitectura, formou-se uma base referencial que acompanhou a produção das Narrativas Visuais e permitiu abordar as estações de metro estabelecendo parâmetros de interesse à representação imagética tais como a contextualização urbana, a presença da luz nos diferentes espaços, a materialidade característica a cada uma das estações e detalhes que diferenciassem cada uma das estações e reforçassem o seu carácter de excepção dentro da linha de características formais e identitárias comuns a toda a rede de Metro da Área Metropolitana do Porto.

A opção de tornar o objecto fotográfico num objecto físico com o formato de livro partiu do princípio de que o livro representa um suporte de comunicação que potencia, por um lado, a sua divulgação aos mais diversos públicos, e por outro, a própria representação, uma vez que a definição do *layout* mais apropriado à conjugação e relação de todas as imagens incluídas em cada uma das narrativas, assim como o próprio manuseamento do livro também se revela parte integrante do processo de Comunicação, objectivo máximo da Narrativa Visual enquanto dispositivo de Comunicação. A própria decisão de conceber o livro desde a produção das imagens à sua encadernação, que incluiu processos como cortar, colar e cozer, partiu da decisão da autora de ter controlo total sobre o processo de produção das Narrativas Visuais, desde a investigação à sua concepção, procurando assim, com este conjunto de processos, desenvolver qualidades fotográficas, de análise arquitectónica e de produção artítica, qualidades essenciais ao desenvolvimento da presente dissertação.

> *"The true architectural photograph is primarily an instrument of communication between the architect and his audience – an audience with the capacity and desire to understand and appreciate, but lacking the opportunity to experience the work in question at first hand."* [176]

[176] STOLLER, Ezra. *Photography and the language of architecture*. In: Perspecta, Vol. 8. Cambridge: MIT Press. 1963, p. 43.

LIVROS:

ALVES, Luís Ferreira; coord. NETO, Pedro Leão. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016.

ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Congresso Internacional Inter-Fotografía y Arquitectura, Volume 4: Intersecciones*. Navarra: Gráficas Castuera, 2016.

ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Congresso Internacional Inter-Fotografía y Arquitectura, Volume 1: Interacciones*. Navarra: Gráficas Castuera, 2016

AUMOUNT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993, p. 80.

BACHELARD, Gaston. *La poètique de l'espace.* 2eme. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, LDA., 2018 (1980).

BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life*. London: Penguin Books, LTD, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade*. In: *Sobre Arte, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012 (1936).

BENTON, Tim. *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret: 1920-1930*. Basel: Birkhauser, 2007.

BERGERA, Iñaki. *Sobre Fótografia y Arquitetura*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 1ª Edição, 2016.

BERGERA, Iñaki. *Photography and Modern Architecture in Spain.* Porto: Scopio Editons, 2015.

BONAMI, Francesco. *Gabriele Basilico (55)*. New York: Phaidon Press, 2001.

BURGIN, Victor. *Thinking Photography.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1982

BURRI, René. *Le Corbusier: moments in the life of a great Architect*. Paris: Arthur Rüegg, 1999.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Porto: Livros do Brasil, 2016.

CATRICA, Paulo... [et. al.]. *#1 2/3 scopio international photography magazine.* Porto: Scopio Editions, 2011.

COLOMINA, Beatriz. *Architecture Production and Reproduction*. New York: Princeton Architectural Press, 1988.

COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: Assemblage nº4, Cambridge: MIT Press, 1987.

COLOMINA, Beatriz. *Media as Modern Architecture*. London: Mosel, 2006.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

COSTA, Nuno - Propaganda; Revista Nu #06

CUECO, Jorge Torres. *Le Corbusier: mise au point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012.

Dicionário da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2006.

ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele.*A Arquitectura do Metro: Obras e projectos na Área Metropolitana do Porto, Eduardo Souto de Moura*. Porto: Civilização Editora, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2015 (1980).

GERNSHEIM, Helmut and Alison. *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*. New York: Dover Publications, 1968.

GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli, 1955.

HAUSER, Sigrid; ZUMTHOR, Peter. phot. BINET, Hélène. *Peter Zumthor: Therme Vals* Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007.

HOLL, Steven ...[et.al.]. *Architectures of Herzog & De Meuron: portaits by Thomas Ruff*. 2nd ed. New York: Peter Blum, 1995.

LE CORBUSIER, Le. *Précisions: sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: Ed. Vincent, Fréal, 1960.

LE CORBUSIER. *Mise au Point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012.

LE CORBUSIER, Le. *Towards an Architecture*. Transl. John Goodman. London: Frances Lincoln, 2008, (1923).

CORBUSIER, Le. *Urbanisme*. Paris : Arthaud, 1980.

LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient: carnets*. New York; Milano: Rizzoli; Electa. 1988, Volume ?.

LE CORBUSIER, e JEANNERET, Pierre. *Ouvre Complète: Volume 2, 1929-1934*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1995.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 3ª Edição, 2019 (1999).

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace.* Paris: Anthropos, 1947.

MANGADO, Francisco ...[et.al]. *João Álvaro Rocha: 2001-2007.* In: *Arquitectura Ibérica #25.* Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.

MATEO, Josep Lluís. *Josep Lluís Mateo: 6 Obras, Proyectos, Escritos.* Barcelona: Polígrafa, 2005

MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, João Álvaro Rocha. Arquitectura 2002-2014, nº 114/115*. España: General Ediciones de Arquitectura.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, Fotografía, Cine.* trad. VÉLEZ Gonzalo, ZELICH, Cristina. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

PASSUTH, Krisztina. *A New Instrument of Vision*. In: Moholy-Nagy, Londres: Thames and Hudson, 1987.

PALLASMAA, Juhani. *The embodied image : imagination and imagery in architecture.* Chichester: John Wiley & Sons, 1982.

PLATÃO. *A República*. Silveira: Bookbuilders, 2017.

RATTEBURY, Kester. *This is not Architecture.* London: Routledge, 2005.

RÜEGG, Arthur; phot. BURRI, René. *Le Courbusier : moments in the life of a great architect.* Basel: Birkhäuser, 1999.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho, 12ª Edição, 2008 (1995).

SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.

SBRIGLIO, Jacques... [et al.]. *Le Corbusier & Lucien Hervé: A Dialogue Between Architect and Photographer*. Los Angeles: Getty Publication, 2011.

SCHULMAN, Julius. *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors and the Visual Arts*. New York: Whitney Library of Design and London: Architectural Press, 1977
SCHULZ, Adrian. *Archit*
ectural Photography. Santa Barbara: Rocky Nook, 3ª Edição, 2015

SCHULZE, Franz & STOLLER, Ezra. *The Seagram Building*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

SEOANE, Carlos ... [et.al]. *Souto de Moura. Metro Porto*. Espanha: Alva Gráfica, 2018.

SIZA, Álvaro... [et al.]; fot. GUERRA, Fernando. *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*. Vila Nova de Gaia: Casa d'Arquitectura, 2007.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 21.

STIERLI, Martino. *AA Files #61*. Londres: AA Publications Editor, 2010.

STOLLER, Ezra. *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*. New York: Harry N. Abrams, Inc. publishers, 1990.

TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996.

URBANO, Luís ... [et al.]. *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*. Porto: FAUP Publicações, 2008.

URSPRUNG, Philip. *I Make my Picture on the Surface: Visiting Thomas Ruff in Düsseldorf, Herzog & de Meuron — Natural History*. Baden: Lars Müller Publishers, 2002.

WRAY, Timothy & HIGGOT, Andrew. *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. London: Routeledge, 2012.

TESES:

BANDEIRA, Pedro Jorge Monteiro. *Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas.* Guimarães: Departamento de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007. Tese de Doutoramento.

DIAS, Jorge. *Arquitectura Fotografada.* Coimbra: Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2016.

MENDES, Alexandre. *A importância da fotografia sobre a prática, divulgação e reconhecimento da Arquitectura*. Portimão: Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, 2015.

NEVES, Ricardo Espinheira Neves. *Arquitectura e Fotografia: Relações, Interpretações e Aplicações*. Porto: Escola Superior Artística do Porto, 2016.

ARTIGOS:

BRANCA - Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior. Covilhã: Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, 2016.

SORABJI, Richard. *Aristotle on Demarcating the Five Senses*. In: *The Philosophical Review, Vol. 80, No. 1.* Durham: Duke University Press, 1971.

STOLLER, Ezra. *Photography and the language of architecture*. In: Perspecta, Vol. 8. Cambridge: MIT Press. 1963.

WEBSITES:

<https://www.artecapital.net/arq_des-32-fotografia-de-arquitectura-defeito-e-feitio>

<https://www.artecapital.net/entrevista-265-nuno-cera>.

<https://data.dre.pt/eli/lei/44/1991/08/02/p/dre/pt/html>

<https://www.lensculture.com/articles/photo-espana-spanish-modernity-architecture-photography>

<https://www.linguee.pt/portugues-frances/search?query=promenade>

<http://paulocatrica.pt/?p=124>

<https://www.revarqa.com/content/1/725/paulo-catrica/>

<https://www.scopionetwork.com/blog/estacoes-de-metro>

<https://www.scopionetwork.com/vsc-cover-pt>

<http://stephenshore.net/writing/formandpressure.pdf>

<http://vishymoghan.com/on-photography/straight-photography-essay>

CRÉDITOS DE IMAGENS

Fig. 1: *Point de vue du Gras*. Joseph N. Niépce, c. 1826.
Fonte: MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history.* London: Laurence King, 1st ed., 2002.

Fig. 2: *Temple of Jupiter, Baalbec.* Joseph-Philibert Girault de Prangey, c. 1842-45.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 3: *Vue de Propylaea de l'Acropole, Athènes.* Joly de Lotbinière, 1839.
Fonte: MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history.* London: Laurence King, 1st ed., 2002.

Fig. 4: *The Conservative Club-House, St James's Street.* William H. F. Talbot, c. 1845.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 5: *The Haystack.* William H. F. Talbot, 1844.
Fonte: MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history.* London: Laurence King, 1st ed., 2002.

Fig. 6: *Ramparts of Carcassone.* Gustav Le Gray e Mestral, 1851.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 7: *West Door, Church of Saint-Loup, Saint-Loupa-de-Naud.* Jean-Louis-Henri Le Secq, 1845.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 8: *Temple of Augustus and Livia, Vienne.* Edouard Baldus, 1851.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 9: *The Flatiron Building, New York.* Alfred Stieglitz, 1903.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 10: *Height and Light, Bourges Cathedral.* Frederick Henry Evans, 1904.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 11: *Westminster Abbey.* Frederick Henry Evans, 1904.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 12: *A Sea of Steps, Wells Catedral.* Frederick Henry Evans, 1903.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st ed., 2004.

Fig. 13: *Villa Shodan, Ahmedabad.* Lucien Hervé, 1955.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 14: *Sem título.* László Moholy-Nagy, c. 1925.
Fonte: MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, Fotografía, Cine.* trad. VÉLEZ Gonzalo, ZELICH, Cristina. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Fig. 15: *Bauhaus Balconies, Dessau.* László Moholy-Nagy, 1926.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 16: *Equitable Trust Building.* Eric Mendelsohn, 1926.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 17: *Gull Rock, Carlyon Bay.* Dell & Wainwright, 1936.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 18: *Unité d'Habitation, Marseille.* Lucien Hervé, 1949.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 19: *Villa Schwob.* Fotografia original. Le Corbusier, c. 1920.
Fonte: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

Fig. 20: *Villa Schwob.* Fotografia manipulada. Le Corbusier, c. 1920.
Fonte: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

Fig. 21: *Bismark Museum.* Fotografia manipulada. Mies van der Rohe, 1910.
Fonte: STIERLI, Martino. *AA Files #61*. Londres: AA Publications Editor, 2010.

Fig. 22: *Seagram Building.* Ezra Stoller, 1958.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 23: *Seagram Building's Offices.* Ezra Stoller, 1958.
Fonte: ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Congresso Internacional Inter-Fotografía y Arquitectura, Volume 4: Intersecciones*. Navarra: Gráficas Castuera, 2016.

Fig. 24: *Guggenheim Museum, New York.* Ezra Stoller, 1963.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 25: *Cine Barceló.* Luis Llado, 1930.
Fonte: BERGERA, Iñaki. *Photography and Modern Architecture in Spain.* Porto: Scopio Editons, 2015.

Fig. 26: *Kauffman House, Palm Springs, California.* Julius Shulman, 1947.
Fonte:ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 27: *Case Study Houses #22, Los Angeles.* Julius Shulman, 1960.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 28: *Sun-catch, House B, Bedfordshire.* Dwell & Wainwright, 1936.
Fonte: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

Fig. 29: *Office Building, São Paulo.* George E. Kidder Smitht, 1942.
Fonte: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

Fig. 30: *Fagus Factory, Germany.* Albert Reuger-Patzsch, 1928.
Fonte: STIERLI, Martino. *AA Files #61*. Londres: AA Publications Editor, 2010.

Fig. 31: *TWA Terminal entrance.* Ezra Stoller, 1962.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 32: *TWA Terminal walkway.* Ezra Stoller, 1962.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 33: *Scullery of the Gepparo Pavilion, Katsura, Kyoto.* Yasuhiro Ishimoto, 1960.
Fonte: ALCOLEA, Rubén A., TÁRRAGO, Jorge (eds.). *Congresso Internacional Inter-Fotografía y Arquitectura, Volume 4: Intersecciones*. Navarra: Gráficas Castuera, 2016.

Fig. 34: *Stadio Communate Giovanni Berta, Florence.* Ferdinando Barsotti, 1932.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 35: *Sprinkinhot, Hamburg.* Francis Rowland Yerbury, 1929.
Fonte:<https://www.lensculture.com/articles/photo-espana-spanish-modernity-architecture-photography>.

Fig. 36: *Thau School, Carretera d'Esplugues, Barcelona.* Francesc Català-Roca, 1975.
Fonte:ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1ª Edição, 2004.

Fig. 37: *John Deere and Company Administration Center, Moline, Illinois.* Ezra Stoller, 1936.
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 38: *Vitra Fire Station, Weil am Rhein, Germany.* Hélène Binet, 1983.
Fonte: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

Fig. 39: *Therme Vals.* Hélène Binet, 2006.
Fonte: HAUSER, Sigrid; ZUMTHOR, Peter. phot. BINET, Hélène. *Peter Zumthor: Therme Vals* Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007.

Fig. 40: *Therme Vals.* Hélène Binet, 2006.
Fonte: HAUSER, Sigrid; ZUMTHOR, Peter. phot. BINET, Hélène. *Peter Zumthor: Therme Vals* Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007.

Fig. 41: *Weissenhof Apartment House, 'Die Wohnung' Exhibition, Stuttgart.* Thomas Ruff, 2000
Fonte: ELWALL, Robert. *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merell Publishers Limited, 1st., 2004.

Fig. 42: *Signal Box, Basel.* Thomas Ruff, 1994.
Fonte: HOLL, Steven ...[et.al.]. *Architectures of Herzog & De Meuron: portaits by Thomas Ruff*. 2nd ed. New York: Peter Blum, 1995.

Fig. 43: *Dubai, Futureland.* Nuno Cera, 2009.
Fonte: <www.uncubemagazine.com/blog/13767781>.

Fig. 44: *Cairo, Futureland.* Nuno Cera, 2009.
Fonte: <www.uncubemagazine.com/blog/13767781>.

Fig. 45: *Pavilhão Multiusos, Gondomar, Portugal.* Fernando Guerra, 2007.
Fonte: SIZA, Álvaro... [et al.]; fot. GUERRA, Fernando. *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*. Vila Nova de Gaia: Casa d'Arquitectura, 2007.

Fig. 46: *Adega Mayor, Campo Mayor, Portugal.* Fernando Guerra, 2007.
Fonte: SIZA, Álvaro... [et al.]; fot. GUERRA, Fernando. *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*. Vila Nova de Gaia: Casa d'Arquitectura, 2007.

Fig. 47: *Equipamento Desportivo Ribera Serallo, Espanha.* Fernando Guerra, 2007.
Fonte: SIZA, Álvaro... [et al.]; fot. GUERRA, Fernando. *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*. Vila Nova de Gaia: Casa d'Arquitectura, 2007.

Fig. 48: *Silo Cultural Norteshopping.* Luís Ferreira Alves, 1999.
Fonte: ALVES, Luís Ferreira; coord. NETO, Pedro Leão. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016.

Fig. 49: *Edifício Burgo "Playtime", Porto.* Luís Ferreira Alves, 2007.
Fonte: ALVES, Luís Ferreira; coord. NETO, Pedro Leão. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016.

Fig. 50: *Centro Português de Fotografia, Porto.* Luís Ferreira Alves, 2008.
Fonte: ALVES, Luís Ferreira; coord. NETO, Pedro Leão. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016.

Fig. 51: *Casa em Nevogilde, Porto.* Luís Ferreira Alves, 2009.
Fonte: ALVES, Luís Ferreira; coord. NETO, Pedro Leão. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016.

Fig. 52: *Casa em Nevogilde, Porto.* Luís Ferreira Alves, 2009.
Fonte: ALVES, Luís Ferreira; coord. NETO, Pedro Leão. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016.

Fig. 53: *Pavilhão Multiusos, Gondomar, Portugal.* Fernando Guerra, 2007.
Fonte: SIZA, Álvaro... [et al.]; fot. GUERRA, Fernando. *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*. Vila Nova de Gaia: Casa d'Arquitectura, 2007.

Fig. 54: *Chapel of Mary Magdalene built into the side of the escarpment at La Sainte Baume.*
Flora Samuel.
Fonte: SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.

Fig. 55: *Villa Savoye.* Flora Samuel.
Fonte: SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.

Fig. 56: *Villa La Roche.* Tim Benton, c. 1930.
Fonte: CUECO, Jorge Torres. *Le Corbusier: mise au point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012.

Fig. 57: *Villa La Roche.* Flora Samuel.
Fonte: SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.

Fig. 58: *Notre Dame de Haut de Rochamp.* René Burri, 1955.
Fonte: BURRI, René. *Le Corbusier: moments in the life of a great Architect*. Paris: Arthur Rüegg, 1999.

Fig. 59: *Unité d'Habitation de Marseille, door from hall at piloti level.* Flora Samuel, 1955.
Fonte: SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.

Fig. 60: *Villa La Roche, the main hallway.* Lucien Hervé, 1923.
Fonte: SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.

Fig. 61: *"The Aquitania".* Le Corbusier, 1923.
Fonte: SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser, 2010.

Fig. 62: *Unité d'Habitation de Marseille.* René Burri, 1959.
Fonte: BURRI, René. *Le Corbusier: moments in the life of a great Architect*. Paris: Arthur Rüegg, 1999.

Fig. 63: *La Tourette, monastery courtyard.* René Burri, 1959.
Fonte: BURRI, René. *Le Corbusier: moments in the life of a great Architect*. Paris: Arthur Rüegg, 1999.

Fig. 64: *Notre Dame de Haut de Rochamp.* René Burri, 1955.
Fonte: BURRI, René. *Le Corbusier: moments in the life of a great Architect*. Paris: Arthur Rüegg, 1999.

Fig. 65: *La Tourette, path to the church.* René Burri, 1959.
Fonte: BURRI, René. *Le Corbusier: moments in the life of a great Architect*. Paris: Arthur Rüegg, 1999.

Fig. 66: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 67: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 68: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 69: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 70: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 71: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 72: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 73: *Pearl II.* Tiago Casanova, 2011.
Fonte: <http://www.tiagocasanova.com/pearl-ii/>.

Fig. 74: *Parks & Open Spaces.* Paulo Catrica, 2005.
Fonte: <http://paulocatrica.pt/?p=275>.

Fig. 75: *Parks & Open Spaces.* Paulo Catrica, 2005.
Fonte: <http://paulocatrica.pt/?p=275>.

Fig. 76: *The World is a Vampire.* Paulo Catrica, 2009.
Fonte: <http://paulocatrica.pt/?p=124>.

Fig. 77: *The World is a Vampire.* Paulo Catrica, 2009.
Fonte: <http://paulocatrica.pt/?p=124>.

Fig. 78: *Beirut.* Gabriele Basilico, 1991.
Fonte: <www.themammothreflex.com/mostre-fotografiche/2016/02/13/beirut-negli-scatti-gabriele-basilico/>.

Fig. 79: *Beirut.* Gabriele Basilico, 1991.
Fonte: <www.themammothreflex.com/mostre-fotografiche/2016/02/13/beirut-negli-scatti-gabriele-basilico/>.

Fig. 80: *Holden Street, Massachusetts. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1974.
Fonte: <http://stephenshore.net/photographs.php>.

Fig. 81: *Room 125, Westbank Motel, Idaho Falls. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1973.
Fonte: <http://stephenshore.net/photographs.php>.

Fig. 82: *South of Klamath Falls, U.S. 97. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1973.
Fonte: <http://stephenshore.net/photographs.php>.

Fig. 83: *Sha-Mar Beauty Salon, Pennsylvania. Uncommon Places.* Stephen Shore, 1973.
Fonte: <http://stephenshore.net/photographs.php>.

Fig. 84: *Beirut.* Gabriele Basilico, 2011.
Fonte: <www.themammothreflex.com/mostre-fotografiche/2016/02/13/beirut-negli-scatti-gabriele-basilico/>.

Fig. 85: *Beirut.* Gabriele Basilico, 2008.
Fonte: <www.themammothreflex.com/mostre-fotografiche/2016/02/13/beirut-negli-scatti-gabriele-basilico/>.

Fig. 86: *Metro do Porto.* Carlos Seoane, Paula Pérez. c. 2005.
Fonte: SEOANE, Carlos ... [et.al]. *Souto de Moura. Metro Porto*. Espanha: Alva Gráfica, 2018.

Fig. 87: *Ponte D. Luís.* Francisco Pinheiro.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 88: *Metro do Porto.* Francisco Pinheiro.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 89: *Metro Salgueiros.* Francisco Pinheiro. c. 2005.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 90: *Metro Aliados.* Francisco Pinheiro.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 91: *Metro Trindade.* Francisco Pinheiro.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 92: *Metro Campo 24 de Agosto.* Luís Ferreira Alves, 1997.
Fonte: ALVES, Luís Ferreira; coord. NETO, Pedro Leão. *Luís Ferreira Alves, Fotografias em Obras de Eduardo Souto de Moura.* 2016.

Fig. 93: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves, c. 2005.
Fonte: MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, João Álvaro Rocha. Arquitectura 2002-2014, nº 114/115*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 94: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves, c. 2002..
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 95: *Metro Santo Ovídio.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 96: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.
Fonte: MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, João Álvaro Rocha. Arquitectura 2002-2014, nº 114/115*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 97: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.
Fonte: MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, João Álvaro Rocha. Arquitectura 2002-2014, nº 114/115*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 98: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.
Fonte: MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, João Álvaro Rocha. Arquitectura 2002-2014, nº 114/115*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 99: *Metro Parque Maia.* Luís Ferreira Alves.
Fonte: MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, João Álvaro Rocha. Arquitectura 2002-2014, nº 114/115*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 100: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 101: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 102: *Metro Casa da Música.* Luís Ferreira Alves.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 103: *Avenida da República.* Francisco Pinheiro.
Fonte: CORREIA, Graça; MAZA, Ricardo Merí de la. *TC Cuadernos, Eduardo Souto de Moura. Tomo II, Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138/139*. España: General Ediciones de Arquitectura.

Fig. 104: *Metro Santo Ovídio.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 105: *Metro Santo Ovídio.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 106: *Metro Santo Ovídio.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 107: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 108: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 109: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 110: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 111: *Processo. A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 112: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 113: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 114: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 115: *A Narrativa Visual na Estação de Metro da Cidade do Porto.* Paula Camilo, 2019.
Fonte: Fotografia da autora.

AGRADECIMENTOS

À Sara. Por me ensinar a equilibrar a sua racionalidade com a minha emoção, pelo apoio incondicional e por me fazer acreditar.
Ao Roman. Pelo companheirismo, pela sua coragem a enfrentar o mundo, seja de maneira for, a rir, a chorar, e pela inspiração diária.
Ao Davide. Pela palavra certa a todas as horas, pelo companheirismo e presença incondicional, independentemente da distância.
À Cátia. Por ser capaz de, no meio de uma tempestade em alto-mar, trazer-me a calmaria essencial a este período da minha vida, sem eu saber que a precisava.
Obrigada a vocês, do fundo do coração.

Ao Professor Doutor Pedro Leão Neto. Pelo apoio e orientação não só à presente dissertação, mas também nos últimos anos. Agradeço-lhe todas as oportunidades que me deu e obrigada pela confiança que depositou no decorrer deste trabalho.

Aos meus pais e ao meu irmão. Por quem vivo e viverei. Nada disto teria sido possível sem nenhum de vocês. Obrigada pelo vosso apoio incondicional em tudo o que faço, e principalmente pela confiança, por chegarem a acreditar mais do que eu.

U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITECTURA

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico:
A Narrativa Visual nas Estações de Metro da Cidade do Porto

Ana Paula Duarte Camilo

M
2019

Uma outra leitura da Arquitecura através do olhar Fotográfico:
A Narrativa Visual nas Estações de Metro da Cidade do Porto

Paula Camilo

FACULDADE DE ARQUITETURA

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO
U.PORTO

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico: a Narrativa Visual nas estações de Metro da cidade do Porto

Paula Camilo



Estação de Metro Parque Maia
Cidade da Maia, por João Álvaro Rocha

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico

Paula Camilo



Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Mestrado Integrado em Arquitectura

Prova de Dissertação para obtenção do
Mestrado Integrado em Arquitectura

Paula Camilo
Orientada pelo Professor Dr. Pedro Leão Neto

Porto, Setembro de 2019

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico: a Narrativa Visual nas estações de Metro da cidade do Porto

Estação de Metro Parque Maia

Cidade da Maia, por João Álvaro Rocha, inaugurada a 30 de Julho de 2005



Parque Maia.

Da autoria de João Álvaro Rocha, esta estação carateriza-se pela sua autonomia enquanto infraestrutura do Metro do Porto. Localizada às portas da Cidade da Maia, estabelece a ligação entre o rural e o urbano, afirmando-se como ponte num território onde a hierarquia e a estratégia de desenho não estão presentes e procura, através da sua leveza e simultânea presença na paisagem urbana, dar entrada à Cidade. A sua perpendicularidade com o eixo criado pela Nacional 14 cria um momento de tensão entre a estrutura e o território, dando o devido significado à obra como estrutura de ligação urbana, sem se querer sobrepôr em relação ao próprio território.
Envolta numa paisagem verde contrastante com o conjunto de edifícios, a estação ganha autonomia ao se assumir como estrutura e, antes de se demoninar de edifício, esta obra preza o conceito e função de ponte, onde nela nada mais é relevante que a sua própria estrutura que se revela através da sua transparência e vigorosa materialidade. Quem a percorre sente-se parte integrante da Cidade, abrigando-se mas simultaneamente expondo-se às portas da urbe.
Tudo aqui é claro e evidente, presente e essencial.





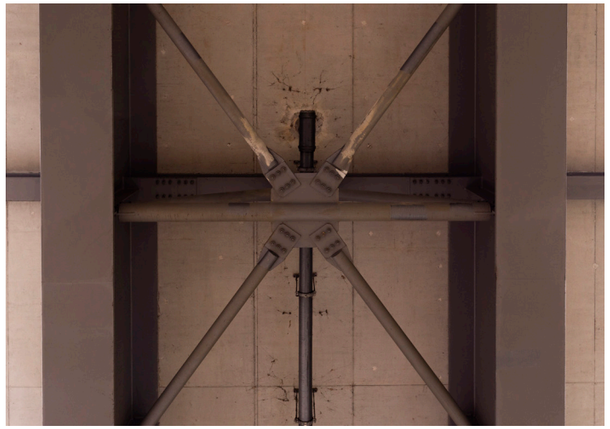













Maia
Maia
Parque Maia
ISMAI


Títulos Tickets



























FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO
U.PORTO

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico: a Narrativa Visual nas estações de Metro da cidade do Porto

Paula Camilo

Estação de Metro Casa da Música
Porto, por Eduardo Souto de Moura



Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico
Paula Camilo



Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Mestrado Integrado em Arquitectura

Prova de Dissertação para obtenção do
Mestrado Integrado em Arquitectura

Paula Camilo
Orientada pelo Professor Dr. Pedro Leão Neto

Porto, Setembro de 2019

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico: a Narrativa Visual nas estações de Metro da cidade do Porto

Estação de Metro Casa da Música

Porto, por Eduardo Souto de Moura, inaugurada a 07 de Dezembro de 2002


casa da música
UM MUNDO
CABE NA
AMIGOS
DE TODAS
AS ESPÉCIES

Casa da Música.

Homónima da obra mais significativa no entanto contorversa da iniciativa “Porto 2001 Capital Europeia da Cultura”, a estação de Metro da Casa da Música revela-se o reflexo do arquitecto a quem devemos sua autoria, Eduardo Souto de Moura. Reconhecendo a dimensão e presença da obra de Rem Koolhas, procurou um desenho discreto e sem protagonismo no entanto capaz de se servir a interface de densos fluxos urbanos que caracterizam as periferias da Rotunda da Boavista.
A pala tão característica desta obra responde a uma anterior ocupação ferroviária e a um território denso e acelerado. O traço simples revela-se calmo, sereno e capaz de tornar esta estação um ponto de refúgio da malha urbana desta área. A dicotomia entre a superfície e o subterrâneo procura valorizar a arquitectura que, através das entradas de luz natural tão características que se presenciam no cais, provoca um espaço naturalmente tenso e desprovido de interação ao ponto de trazer calmaria a quem aguarda a próxima carruagem.
A configuração desta primeira grande estação de Metro da Cidade do Porto revela a maneira como a própria cidade quer viver: reconhecendo a azáfama, depende e necessita de momentos de serenidade iluminados quer pelo sol, quer pelas linhas estilizadas de Eduardo Souto de Moura.









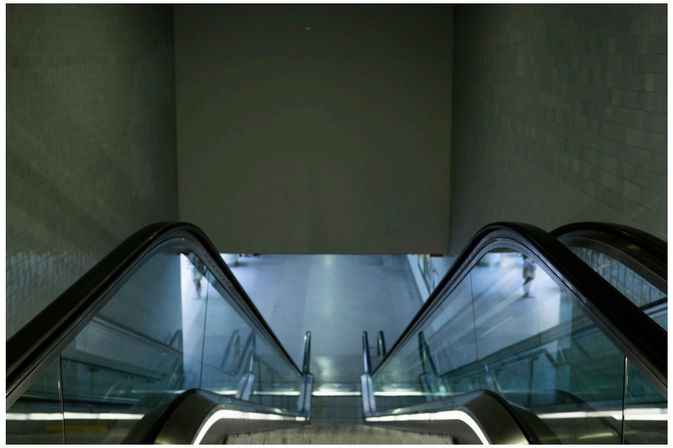



Senhor de Matosinhos
Pinheiro de Varzim
ISMAI
Aeroporto
Senhora da Hora
Estádio do Dragão
Campanhã
Ermesinde
café


Saída Exit
Interface
andante
Títulos Tickets


Valide aqui o seu título
Validate your ticket here
Destak


Senhora da Hora




Casa da Música
Casa da Música




DANGER. DON'T CROSS















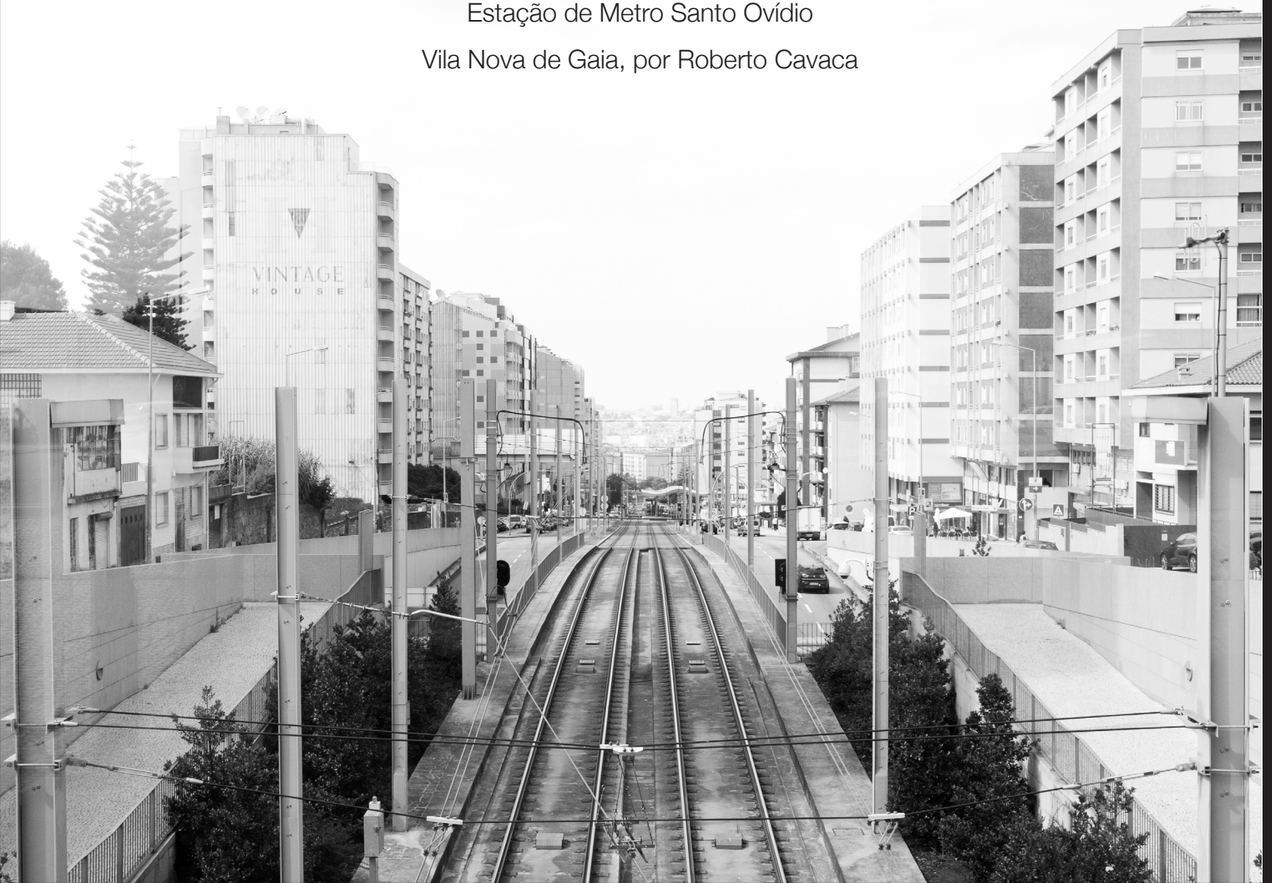

dourogás
a energia do norte
MOBILIDADE INTELIGENTE
WWW.STCP.PT
TCHARAN

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO
U.PORTO

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico: a Narrativa Visual nas estações de Metro da cidade do Porto

Paula Camilo

Estação de Metro Santo Ovídio
Vila Nova de Gaia, por Roberto Cavaca



Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico

Paula Camilo



Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Mestrado Integrado em Arquitectura

Prova de Dissertação para obtenção do
Mestrado Integrado em Arquitectura

Paula Camilo
Orientada pelo Professor Dr. Pedro Leão Neto

Porto, Setembro de 2019

Uma outra leitura da Arquitectura através do olhar Fotográfico: a Narrativa Visual nas estações de Metro da cidade do Porto

Estação de Santo Ovídio
Vila Nova de Gaia, por Roberto Cavaca, inaugurada a 15 de Outubro de 2011


Santo Ovídio
Santo Ovídio
BASTA
CHEGA DE ROUBALHEIRA

Santo Ovídio.

Parte integrante de um eixo urbano de extrema relevância como a Avenida da República, a obra de Rogério Cavaca revela-se apta para responder aos desafios propostos pela cidade de Vila Nova de Gaia, mais propriamente a zona de Santo Ovídio. Uma peça arquitectónica que remata um fluxo automóvel incessante, colocando-se sob a rotunda que compõe a sua denominação e dá início a um outro fluxo, de maior escala, como são os acessos às autoestradas e que dão continuidade ao gesto linear com origem na portuense Ponte D. Luís I.
Composta pela simplicidade e frontalidade, deparamo-nos com dois pontos de entrada dispostos de uma forma que torna a rotunda um elemento inerente a este projecto, conseguindo criar um espaço subterrâneo onde a movimentação tão característica e até pertubadora desta rotunda nos consegue dar alguma liberdade. Porém, a soturnidade do seu cais faz-nos procurar a luz e o frenezim, o que nos leva ao exterior, e, no entretanto, entre o soturno e o luzidio, encontramos momentos de serenidade compostos por diferenças de cotas que nos isolam quer do movimento quer da paz.
Não nos tornamos no isolado, mas no mínimo tornamo-nos no abstraído.




NO TUNEL
35-EM-55


Saída Exit
Rua Soares dos Reis / Avenida da República
Millennium
bcp
Giorgios
CLÍNICA DENTÁRIA STª OUIDEO
Santo Ovídio

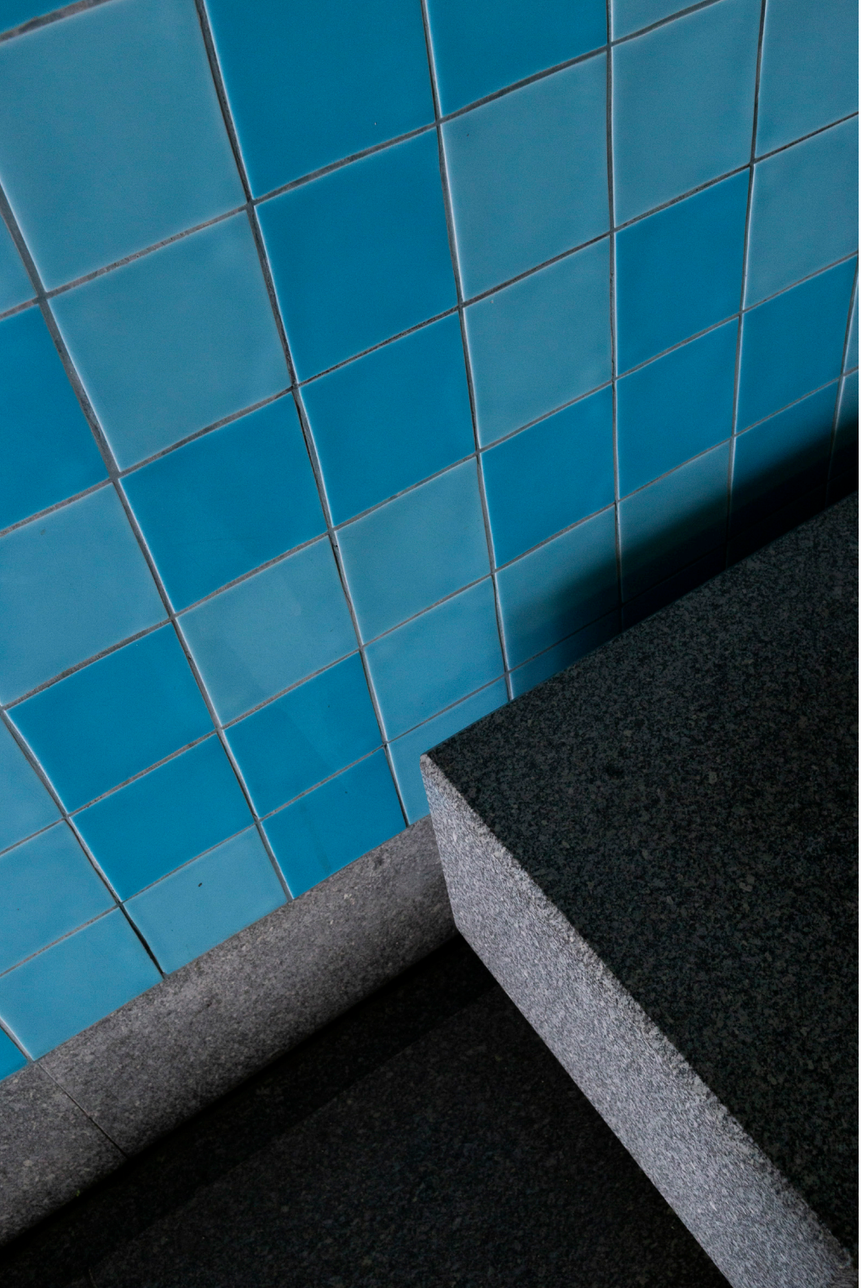

Saída Exit
Rua Conceição Fernandes / Avenida da República
APP
anda
NÃO FIQUES
NA FILA!

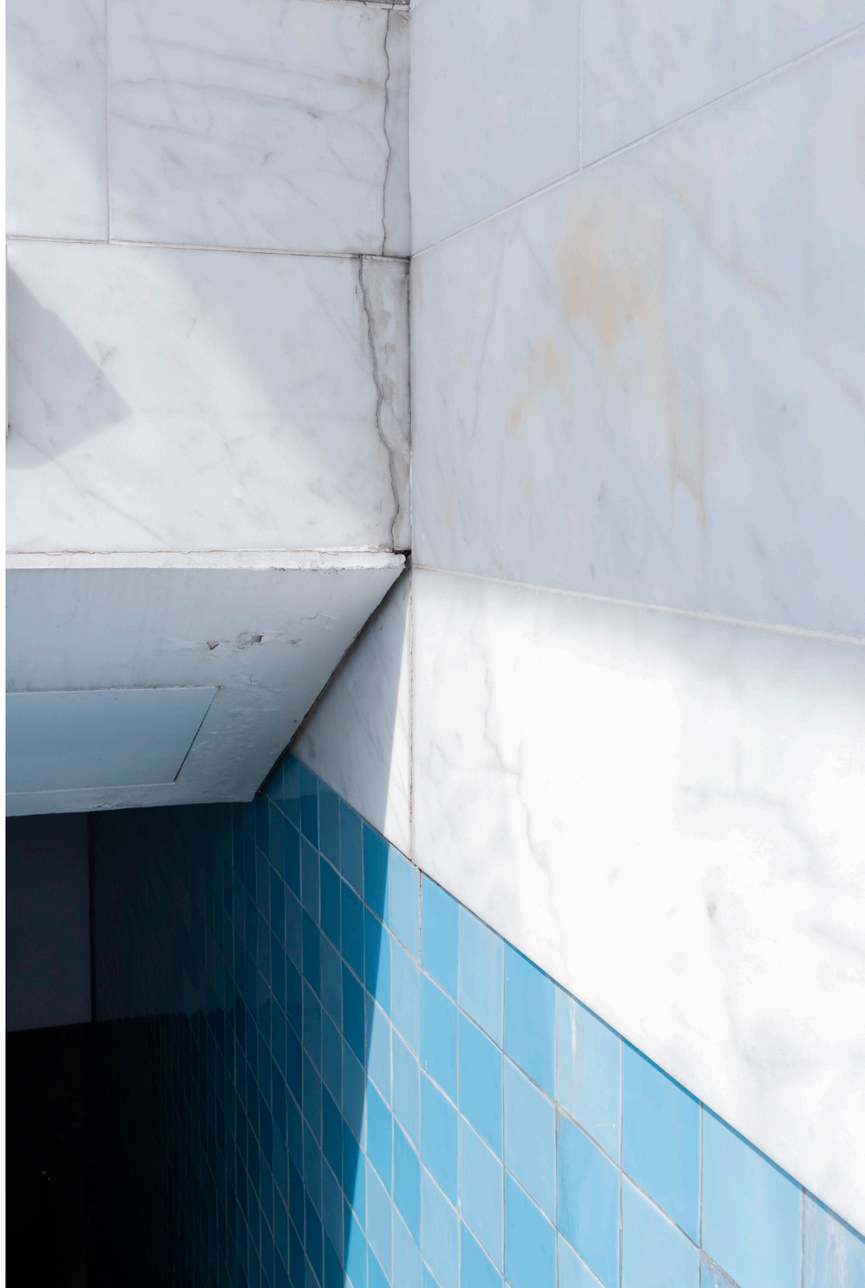

SAMBA NA GRELHA
TAKE AWAY - CHURRASQUEIRA


Santo Ovídio
Hospital São João




Saída Exit








Santo Ovídio




A1 Lisboa
A29 Espinho
(Carvalhos)
A1 Porto
A44 Valadares
Gaia (Devesas)


Santo Ovídio


Santo
Ovídio


Santo
Ovídio




CABELEIREIRO
ESTÉTICA








VINTAGE