U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu Amadeo de Souza-Cardoso

Jéssica Pinto Teixeira

M

2024

U.PORTO

Jéssica Pinto Teixeira. Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu Amadeo de Souza-Cardoso

M.FAUP **2024**

Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu Amadeo de Souza-Cardoso

Jéssica Pinto Teixeira

FACULDADE DE ARQUITETURA

FOGRAFIA E(M) ARQUITETURA

uma narrativa visual do museu de amadeo de souza-cardoso

Jéssica Filipa Pinto Teixeira



dissertação de mestrado integrado em arquitetura

professor orientador

Professor Doutor Pedro Leão Neto

faculdade de arquitetura da universidade do porto

2024

NOTA PRÉVIA

A presente dissertação foi redigida de acordo com o novo Acordo Ortográfico. Com o objetivo de garantir uma continuidade na leitura do documento, as citações originais em línguas estrangeiras foram traduzidas livremente pelo autor. Algumas imagens foram editadas ou recortadas pelo autor, podendo, portanto, apresentar diferenças em relação às versões originais.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Pedro Leão Neto, pela orientação, dedicação e incentivo.
Aos meus pais, por toda a paciência e sacrifício. Por tudo.
À minha irmã, pelo apoio silencioso mas constante.
À Paula e ao Rui, por acreditarem em mim e por serem família.
Ao Alex, por seres tu e por estares sempre presente.
À Sofia e à Joana, pela amizade sincera que trouxe luz e conforto.

RESUMO | ABSTRACT

Palavras-chave: *Arquitetura, Fotografia, Fotografia documental, Fotografia artística, Narrativa visual*

'Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso' propõe uma reflexão sobre fotografia de arquitetura, sobre a sua conceção, produção, significado e aceitação. O trabalho visa explorar a interseção entre a fotografia e a arquitetura, tendo como caso de estudo o Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, produzindo uma narrativa visual que pretende contribuir para a compreensão e apreciação do espaço arquitetónico, com um enfoque específico no Museu.

Partindo de uma compreensão abrangente sobre a prática e disciplina da arquitetura, este estudo explora diversas dimensões em volta da fotografia e da sua importância no universo arquitetónico, em particular, quando a imagem fotográfica transcende o estrito registo técnico e documental, incorporando uma capacidade crítica e interpretativa sobre o espaço de arquitetura. Tendo como base estas premissas, este estudo esclarece os diversos usos possíveis da fotografia em volta da arquitetura, com enfoque na fotografia documental artística, que proporciona um olhar exploratório, crítico e poético sobre esta prática e disciplina, resultando numa nova compreensão do espaço em função da estratégia artística adotada. Fotografias que são documentos visuais capazes de comunicar as múltiplas dimensões da arquitetura, sem os constrangimentos associados à sua construção no território.

É argumento, nesta dissertação, que a interseção da fotografia com a arquitetura tem um potencial imenso para comunicar de uma forma diferenciada as obras de arquitetura e os seus espaços, seja a um público vasto, seja a especialistas. Este potencial, acrescido pelas capacidades tecnológicas e pela cultura digital da contemporaneidade, permite uma comunicação da arquitetura com uma maior riqueza e profundidade, distanciando-se assim do que Nuno Grande apelidou de *"imagofilia"*[1].

Para além da sua experiência comunicativa, esta dissertação explora como a fotografia se integra no processo de produção do projeto arquitetónico. Neste contexto, a fotografia comunica, mas também influencia e molda a prática arquitetónica, oferecendo novos modos de perceção e interpretação do espaço. A fotografia surge como um componente ativo e essencial no processo e na materialização de projetos de arquitetura.

Através do caso de estudo do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, procura-se criar uma narrativa visual, a partir da fotografia, que confirme o potencial deste instrumento de representação visual para um reconhecimento diferenciado da obra e capaz de uma comunicação poética e crítica da arquitetura. Em suma, *'Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso'* é um ensaio que explora as possibilidades e a responsabilidade da fotografia de arquitetura na construção da consciência, comunicação e apreciação da obra arquitetónica.

[1] Grande, Nuno. "Somos todos fotógrafos?:Reflexões em torno da edição fotográfica da obra de Álvaro Siza" In Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza. Porto: Scopio Editions, 2022. p.7.

RESUMO | **ABSTRACT**

Keywords: *Architecture, Photography, Documentary Photography, Artistic Photography, Visual narrative*

'Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso' proposes a reflection on architectural photography, focusing on its conception, production, meaning, and acceptance. The work aims to explore the intersection between photography and architecture, using the Museu Amadeo de Souza-Cardoso as a case study, and to produce a visual narrative that contributes to the understanding and appreciation of architectural space, with a specific emphasis on the Museum.

Starting from a comprehensive understanding of architectural practice and discipline, this study explores various dimensions surrounding photography and its importance in the architectural universe, in particular, when the photographic image transcends strict technical and documentary function, incorporating a critical and interpretative capacity regarding the architectural space. Based on these premises, this study clarifies the various possible uses of photography in the context of architecture, with a focus on artistic documentary photography, which provides an exploratory, critical, and poetic view of this practice and discipline, resulting in a new understanding of space according to the adopted artistic strategy. Photographs are visual documents capable of communicating the multiple dimensions of architecture, without the constraints associated with its construction on site.

This thesis argues that the intersection of photography and architecture has immense potential to communicate architectural works and their spaces in a differentiated way, whether to a broad audience or to specialists. This potential, enhanced by technological capabilities and contemporary digital culture, allows for a richer and deeper communication of architecture, thus distancing itself from what Nuno Grande referred to as *"imagophilia"*[1].

Beyond its communicative experience, this thesis explores how photography integrates into the architectural project production process. In this context, photography not only communicates but also influences and shapes architectural practice, offering new modes of perception and interpretation of space. Photography emerges as an active and essential component in the process and materialisation of architectural projects.

Through the case study of the Museo de Amadeo de Souza-Cardoso, this work seeks to create a visual narrative, through photography, that confirms the potential of this visual representation tool for a differentiated recognition of the work and the ability for a poetic and critical communication of architecture. In summary, *'Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso'* is an essay that explores the possibilities and responsibilities of architectural photography in the construction of awareness, communication, and appreciation of architectural works.

[1] Grande, Nuno. "Somos todos fotógrafos?:Reflexões em torno da edição fotográfica da obra de Álvaro Siza" In Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza. Porto: Scopio Editions, 2022. p.7.

SUMÁRIO

RESUMO | ABSTRACT

ABERTURA__15

objetivos | motivações e desafios | metodologia | estrutura | inquietações

CAPÍTULO I

FOTOGRAFIA NA INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO_23

reflexos da fotografia e(m) arquitetura__23
o documento da paisagem construída__29
do documento ao olhar artístico__39
fotografia na experiência de comunicação__43
fotografia na arte de projetar__49

CAPÍTULO II

A CONSTELAÇÃO DE OLHARES NA FOTOGRAFIA E(M) ARQUITETURA__54

lucien hervé, (des)construção da realidade__56
luís ferreira alves, o 'arquiteto' da fotografia__60
gabriele basilico, lugares de arquitetura__64
hélène binet, atmosferas__68
paulo catrica, (in)visibilidades__72
iwan baan, a experiência dos contextos__76
o alinhamento de uma missão__80

CAPÍTULO III

ENTRE O ANTIGO E O NOVO: UMA NARRATIVA VISUAL DO MUSEU DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO__85

da cidade ao museu__85
a missão__88

FOCO__110

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | ÍNDICE DE IMAGENS | ANEXOS



IMG001_ Bord de mer, 1984. Por Gabriele Basilico



ABERTURA

CAPÍTULO I

FOTOGRAFIA NA INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO

CAPÍTULO II

A CONSTELAÇÃO DE OLHARES NA FOTOGRAFIA E(M) ARQUITETURA

CAPÍTULO III

ENTRE O ANTIGO E O NOVO: UMA NARRATIVA VISUAL DO MUSEU DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

FOCO



IMG002_ Pavillon Colbert, Nouveau Louvre, Paris 1855. Por Édouard Baldus.



IMG003_ Lieux communs nº35, 1987. Por Dominique Auerbacher.

ABERTURA

O reconhecimento da fotografia como uma forma legítima de representar a arquitetura é o resultado de um extenso processo iniciado em meados do século XIX e que perdura até os dias de hoje. Durante este processo, a arquitetura e a fotografia são dois mundos que evoluíram paralelamente, estabelecendo-se como práticas no campo artístico.

Efetivamente, a fotografia de arquitetura simboliza uma simbiose entre dois domínios profissionais que se influenciam e se transformam reciprocamente. Sendo assim, é importante considerar que a fotografia interseta o mundo arquitetónico em vários momentos com destaques e objetivos diferentes e a *"relação umbilical entre o advento da arquitetura moderna e a fotografia"*[2] é um tema atual de discussão na análise e na compreensão da fotografia de arquitetura.

No século XIX, a fotografia trazia consigo a ideia de grande rigor na representação e documentação da realidade e do espaço, sendo utilizada para registar diversos monumentos e transformações urbanas. A *Mission Héliographique* de 1851 marca o início da legitimação da fotografia como meio de representação arquitetónica. Passado pouco mais de um século, o lançamento da *Mission photographique de la DATAR* reforçou, ainda mais, a credibilidade desta forma de expressão visual. Ambas as *Missions* são amplamente reconhecidas como fontes inegáveis de inspiração e levantam questões sobre o seu impacto na consolidação da fotografia como ferramenta de representação da arquitetura, enfatizando o seu papel crucial na evolução e na disseminação desta disciplina e prática. Com o advento do Movimento Moderno, a fotografia passou a integrar de forma mais presente a comunicação da arquitetura. Apesar da procura pela autenticidade na representação objetiva do real, o uso da fotografia na divulgação da arquitetura Moderna não conseguia escapar totalmente da subjetividade e das interpretações pessoais dos fotógrafos[3], revelando assim a dificuldade intrínseca de alcançar a suposta *"invisibilidade"* ou *"grau zero da escrita"* da fotografia *"sem efeito"*[4].

Se a fotografia emerge como um meio para representar a arquitetura, torna-se evidente que as questões que permeiam esse meio são diversas e amplas. Contrariamente aos desenhos técnicos, a fotografia não é sistematicamente objetiva e, além do seu papel documental, é frequentemente reconhecida como uma ferramenta de comunicação. Portanto, os fotógrafos de arquitetura e, por vezes, os arquitetos manipulam a realidade e exploram os múltiplos usos da fotografia, seja para atender a um propósito pessoal, refletindo a sua própria perceção do espaço, seja para responder a encomendas feitas pelos seus clientes, ou ainda porque determinados protocolos visuais respondem melhor a certos objetivos disciplinares de arquitetura.

[2] Figueira, Jorge. "Apresentação" In *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 22.

[3] Esta questão da suposta "invisibilidade" já tinha sido colocada na altura de Mission Héliographique: *"To carry out the project, known as Mission Héliographique, five photographers – Hippolite Bayard, Henri Le Secq, Auguste Mestral, Gustave Le Grey and Édouard Baldus – were sent to the different regions of the country in order to document its monuments with the intent to compile a body of precise information for their preservation. Upon the return of the photographers to Paris, the commissioners of the Mission were taken aback when they realized that each photographer had a completely different technique and approach to the subject matter, therefore rendering the effort to create a homogeneous body of work utterly useless."*. Fernández, Jesús Vassallo. "Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura", Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid, 2014. pp. 28-29.

[4] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 65.

A relação entre arquitetura e fotografia, bem como entre arquitetos e fotógrafos, tem sido crucial para a forma como a arquitetura é concebida e apresentada. Esta interação torna-se uma parte integrante do processo criativo e concetual da disciplina da arquitetura, onde a colaboração entre ambos os profissionais permite não só documentar o processo, como também interpretar e enriquecer a compreensão e a perceção dos espaços arquitetónicos. A fotografia é muito mais do que um mero registo visual, transformando-se numa ferramenta essencial para comunicar a visão e a intenção dos arquitetos, ao mesmo tempo que permite aos fotógrafos incorporar as suas próprias perspetivas e sensibilidades na representação da arquitetura.

Objetivos

O desenvolvimento desta dissertação orienta-se pelos seguintes objetivos: a) compreender a dinâmica da relação *Fotografia e(m) Arquitetura* e abordar a questão da subjetividade nas imagens fotográficas de arquitetura; b) identificar os modelos e estratégias visuais através da análise do trabalho de diferentes fotógrafos; c) avaliar a fotografia como uma prática e disciplina que permite explorar diversas estratégias de representação do espaço e aprimorar a comunicação de obras arquitetónicas. A concretização do último objetivo tem como resultado uma narrativa visual, que é uma forma de registo e de expressão da cultura arquitetónica do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, intercetando o domínio artístico e documental.

Motivações e desafios

A motivação para explorar a representação do espaço arquitetónico através da fotografia vai para além do simples interesse pessoal por este dispositivo, na medida em que esta vontade é impulsionada pelo desejo de preservar e reviver, através de imagens, as emoções e as experiências associadas a um lugar. As fotografias, sejam produzidas por arquitetos ou por outros profissionais, sejam apresentadas em papel ou no digital, tornam-se testemunhas visuais das nuances e significados que ligam o observador ao espaço arquitetónico, proporcionando uma reconexão valiosa com as memórias e sentimentos que moldaram a experiência durante a visita à obra arquitetónica.

Nesta perspetiva, a opção pelo Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, de autoria do Arquiteto Alcino Soutinho surge como um desafio, na medida em que a imagética da sua narrativa visual é obrigatoriamente multidimensional (dimensão arquitetónica, construtiva, museológica e urbanística). Assim, recorre-se à fotografia para delinear a articulação entre o indivíduo, o Museu e a cidade de Amarante, na medida em que esta ferramenta é um motor viável para uma leitura multidimensional da obra e da sua integração no espaço urbano envolvente.

Através da composição fotográfica, evidencia-se e reforça-se a existência de uma linha invisível de conexão entre a fotografia e a arquitetura, constituindo um meio e não um fim para a interpretação prática e mediatização da disciplina de arquitetura.

Metodologia

A dissertação desenvolve-se a partir de uma pesquisa e análise bibliográfica aprofundada, com o objetivo de compreender a fotografia como um dispositivo visual artístico capaz de comunicar poética e criticamente a arquitetura. Nesse sentido, o livro de Pedro Leão Neto *'Um outro olhar sobre as obras de Álvaro Siza'* foi considerado para este estudo uma referência importante para a compreensão da complexa relação entre fotografia e arquitetura.

A metodologia desta dissertação passa também por adotar uma abordagem específica para o tratamento e exploração da fotografia *per se*, destacando a importância da procura, referência e identificação de autores e fotógrafos para o desenvolvimento do estudo e para a construção da narrativa visual. Além disso, para alcançar o discurso visual desejado, que prescinde do uso da palavra e do desenho técnico, são utilizadas sequências de imagens capazes de traduzir movimento. Assim, a narrativa visual é concebida como o resultado de uma sucessão de fotografias organizadas pelo percurso experienciado no ambiente e nas características próprias do Museu, permitindo um seguimento de leitura mais delineada do percurso, e desta forma, o observador obtém uma perceção mais favorável do espaço, como se de facto o percorresse. A construção da narrativa visual é, assim, abordada à luz do conceito da *Promenade Architectural*[5], uma vez que esta abordagem sequencial enriquece a experiência, promovendo a reflexão e a introspeção do observador. A este respeito, pode-se acrescentar que a noção de *Promenade Architectural* inclui conceitos como espaço, movimento e tempo que se inter-relacionam e manipulam o modo como percecionamos o mundo exterior. Neste seguimento, a *Promenade* exemplifica uma abordagem dinâmica da arquitetura, contrastando com uma perspetiva estática, proporcionando possibilidades para a elaboração de percursos diferentes, cada uma refletindo diferentes princípios da estrutura arquitetónica e do contexto em que está inserida.

Importa referir que a dissertação aborda a interseção da *Fotografia e(m) Arquitetura* através de uma componente teórico-prática, ou seja, um estudo que tem como fundamento uma revisão literária com o objetivo da dar suporte ao caso de estudo prático desenvolvido. Esta importância que é dada ao caso de estudo na dissertação revela a preocupação de pensar a fotografia de arquitetura não apenas como um conceito teórico ou abstrato, mas como uma temática do estudo capaz de apoiar objetivamente o trabalho de projeto fotográfico: a narrativa visual.

[5] *The 'promenade architecturale' – the observer's pathway through the built space – is a central element of Le Corbusier's architectural and city planning designs. It is the sequence of images that unfolds before the eyes of the observer as he or she gradually advances through the structure."* Samuel, Flora, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Birkhauser, 2010.

Estrutura

'Fotografia e(m) Arquitetura: Uma narrativa visual do Museu de Amadeo de Souza -Cardoso' compreende assim uma pesquisa que visa a exploração e a produção final de uma narrativa visual, através da fotografia, do Museu Municipal de Amadeo de Souza-Cardoso. O trabalho resulta na produção de dois documentos, a saber: a dissertação e a narrativa visual, resultante do projeto fotográfico desenvolvido.

Cruzando a componente teórica e prática, a presente dissertação está estruturada em três partes: a primeira remete para uma revisão teórica focada na relação da fotografia com a arquitetura, permitindo compreender e justificar a fotografia como um instrumento de registo, exploração e comunicação de diversas dimensões da disciplina e prática de arquitetura; a segunda parte analisa o trabalho desenvolvido por fotógrafos de referência, explorando modelos e estratégias visuais fotográficas consideradas pertinentes para este estudo da relação entre fotografia e arquitetura. Estas referências são fundamentais para a construção da narrativa visual do Museu de Amadeo Souza-Cardoso, denominada *'Missão'*, desenvolvida na terceira parte. Por último, é apresentada uma reflexão final, que procura responder às inquietações expostas, visando incentivar e contribuir para futuros estudos sobre as múltiplas problemáticas da relação *Fotografia e(m) Arquitetura*.

Através da composição fotográfica, evidencia-se e reforça-se a existência de uma linha invisível de conexão entre a fotografia e a arquitetura, constituindo um meio e não um fim para a interpretação prática e mediatização da disciplina de arquitetura.

Inquietações

Antes e ao longo da pesquisa desenvolvida surgiram diversas inquietações que mereceram consideração, tendo como resultado o aprofundar do estudo e da investigação. Inquietações que se traduziram pelas seguintes questões/ interrogações: (i) Como é que a fotografia de arquitetura contribui para a construção de novas interpretações e perceções sobre as obras arquitetónicas, ainda que não substitua a experiência direta do espaço? (ii) De que maneira a fotografia de arquitetura pode funcionar como um território crítico e pedagógico, influenciando tanto a compreensão do público quanto a relação entre fotógrafo e arquiteto? (iii) Qual o papel da fotografia de arquitetura na comunicação e divulgação de obras arquitetónicas, e como é que a mesma pode ampliar ou transformar a perceção dos princípios e valores intrínsecos ao projeto?

Estas são algumas das questões que emergem da interseção entre fotografia e arquitetura neste estudo, e que direcionam a investigação e a produção da narrativa visual do referido Museu.



IMG004_ Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève 1898. Por Eugène Atget.

ABERTURA

CAPÍTULO I
FOTOGRAFIA NA INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO

CAPÍTULO II
A CONSTELAÇÃO DE OLHARES NA FOTOGRAFIA E(M) ARQUITETURA

CAPÍTULO III
ENTRE O ANTIGO E O NOVO: UMA NARRATIVA VISUAL DO MUSEU DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

FOCO



IMG005_Vista da Piazza del Popolo, por Giambattista Piranesi (em cima). Piazza del Popolo, por Gabriele Basilico (embaixo).

FOTOGRAFIA NA INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO

Reflexos da Fotografia e(m) Arquitetura

"A fotografia, acabando o barroco, libertou as artes plásticas da sua obsessão da semelhança. Porque a pintura, no fundo, se esforça em vão por nos fazer acreditar, sendo essa ilusão suficiente à arte, enquanto que a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem, definitivamente e na sua essência, a obsessão do realismo [...]."[6]

[6] Dubois, Philippe, *O Acto Fotográfico.* Lisboa: Vega , 1992. p. 25.

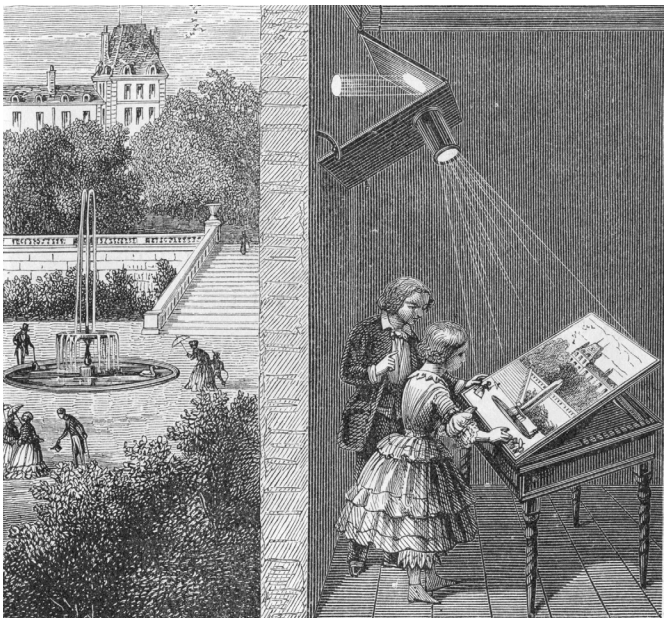
A distinção é evidente: à fotografia cabe a função documental, a referência e o concreto; à pintura, a arte e o imaginário. Esta dualidade reflete uma oposição clara entre a suposta objetividade da tecnologia e a subjetividade humana. Sob esta perspetiva, a fotografia é vista como o resultado objetivo da neutralidade de uma máquina, enquanto a pintura é considerada o produto subjetivo da sensibilidade e do talento do artista. Ao longo da história da arte, a procura por uma representação fiel, verdadeira e objetiva da existência humana tem sido uma constante, manifestando-se em formas como o desenho e a pintura. Contudo, estas formas artísticas sempre foram marcadas por um elevado grau de subjetividade. Com o avanço da ciência e da tecnologia, surgiu o anseio por desenvolver um método mecânico que pudesse produzir imagens com rigor científico e objetividade, isentas de interferências humanas. Conforme Alan Trachtenberg descreve, a fotografia emergiu como um avanço notável no domínio da representação, produzindo imagens experimentais ao refletir a luz dos objetos numa superfície química.[7]

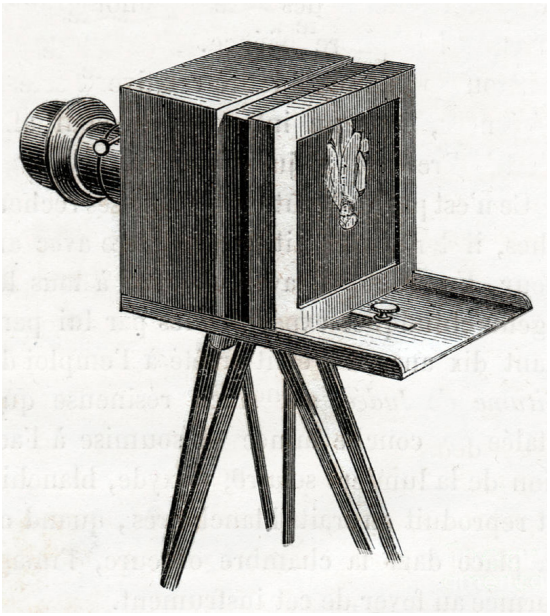
[7] Trachtenberg, Alan. *Classic essays on photography.* New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.3

A técnica fotográfica tem origem nas conceções de representação visual e nos dispositivos desenvolvidos durante o Renascimento para simular o espaço tridimensional numa superfície bidimensional. Diz Leonardo da Vinci, em 1490, no seu Tratado da Pintura, que *"para ver se a tua pintura está [...] conforme com a coisa que representas, toma um espelho e faz com que nele se reflita o modelo, compara este reflexo com a tua pintura e vê bem, em toda a superfície, se as duas imagens do objecto se assemelham."*[8] Pierre-Jean Amar refere-se a estes dispositivos como máquinas de desenhar, que foram progressivamente adotados e aprimorados, que auxiliaram os artistas e alguns cientistas a alcançar resultados mais precisos e rigorosos nas suas representações visuais. Estas máquinas de desenhar eram, muitas vezes, constituídas por um caixilho e por um "visor" no qual o olho pode permanecer fixo sobre o objeto.[9]

[8] Amar, Pierre-Jean, História da Fotografia. Traduzido por Vítor Silva. Lisboa: Edições 70, 2001. p. 12.

[9] Ibid. p. 12.





IMG006_"Máquina de desenhar" - *Camera Obscura.*

IMG007_Cena exterior através da *Camera Obscura*

Embora o desenvolvimento destes dispositivos tenha auxiliado na representação mais precisa da realidade, um dos passos fundamentais para a invenção da fotografia foi a descoberta de um sistema ótico conhecido como *Camera Obscura,* que se baseava no princípio da propagação retilínea da luz, *"[...] constituído, frequentemente, por uma lente convergente e equipadas, por vezes, com um espelho com uma inclinação de 45º, para reenviar a imagem para um plano horizontal, mais fácil de copiar do que na vertical. Estamos em presença do antepassado directo das nossas máquinas reflex actuais."*[10] Este sistema reproduzia de forma exata os objetos ou vistas através do seu reflexo, facilitando a criação de desenhos geométricos e perspéticos. No entanto, restringia a expressão criativa e a imaginação do artista, enfatizando a precisão e a fidelidade na cópia da imagem projetada.

[10] Amar, Pierre-Jean, História da Fotografia. Traduzido por Vítor Silva. Lisboa: Edições 70, 2001. . pp. 14-15.



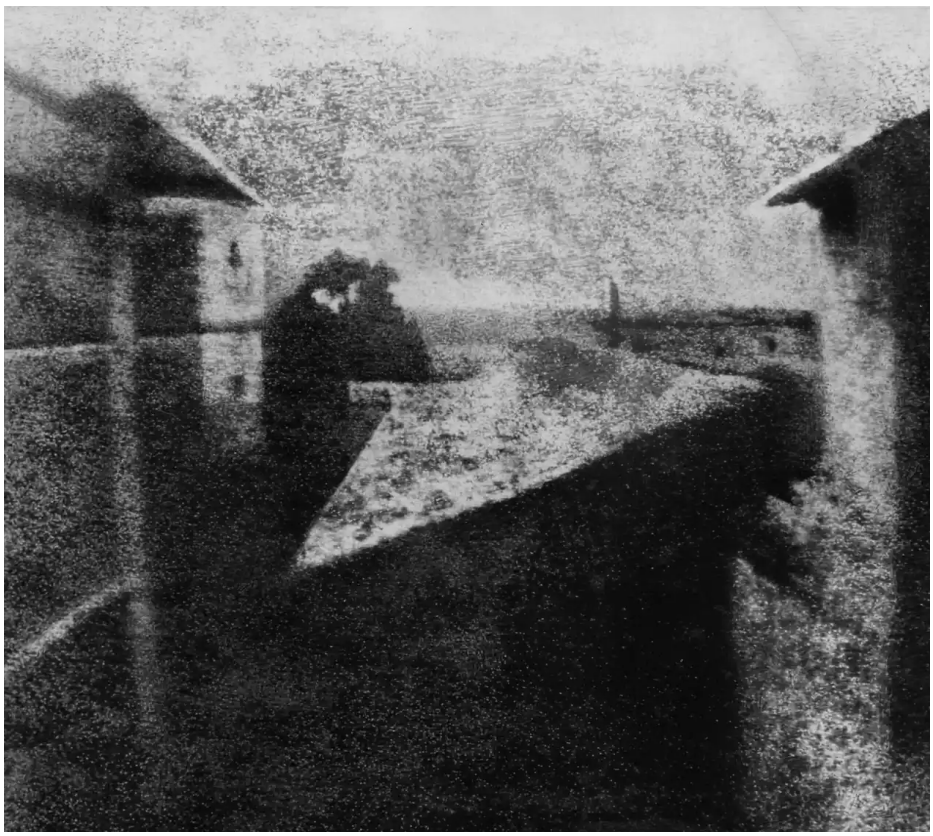
IMG008_Ilustração da *Camera Lucida.*

No século XVII, ocorreram avanços significativos na *Camera Obscura*, com o desenvolvimento de versões menores e portáteis do sistema. Estas versões foram equipadas com lentes convergentes e um espelho refletor, permitindo a projeção da imagem num plano horizontal, o que facilitava a sua cópia. Em 1804, William Wollaston desenvolveu uma nova máquina de desenhar, denominada *Camera Lucida*, que apresentava maior portabilidade em comparação às suas antecessoras e que foi aperfeiçoada pelo ótico Charles Chevalier, aprimorando a sua funcionalidade e precisão. *"Este instrumento é constituído por um prisma-visor que permite ver, em simultâneo, o objecto e a superfície sobre a qual se desenha, tendo-se a impressão de que a imagem já está no papel e que nada mais há a fazer do que voltar a copiá-la."*[11] As condições instrumentais necessárias para a fotografia estavam estabelecidas, no sentido em que a máquina fotográfica existia na sua essência antes da sua materialização.

[11] Ibid. p. 15.

Embora o termo fotografia tenha sido introduzido mais tarde, é possível argumentar que a Camera Obscura se transformou na primeira câmera[12] fotográfica, quando as superfícies químicas sensíveis substituíram o papel ou vidro inicialmente empregues no sistema ótico mencionado[13]. Esta transição marcou um avanço crucial ao viabilizar a captura e a preservação de imagens mediante a interação da luz com materiais sensíveis. No domínio da química, a observação de fenómenos físico-químicos induzidos pela luz em materiais específicos remonta à Antiguidade. Ao longo dos séculos, estes conhecimentos foram progressivamente refinados e acumulados, estabelecendo a base científica essencial para o subsequente desenvolvimento da fotografia[14].

A fotografia de arquitetura teve a sua origem concomitantemente com o advento da própria fotografia, uma vez que as primeiras imagens, do francês Joseph Nicéphore Nièpce (1765-1833) e do inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), representaram as suas próprias casas[15]. A primeira fotografia bem-sucedida foi obtida por Joseph Nicéphore Niépce em 1826, utilizando um processo chamado heliografia. Na verdade, *"Niépce criou o que hoje é chamado de imagem positiva direta, que, como o nome sugere, produz uma fotografia sem um negativo separado. [...] Embora não completamente estável, a obra de Niépce, View from the Window at Gras (c. 1826), é considerada a primeira fotografia permanente do mundo."*[16]



IMG009_Primeira fotografia. Por Joseph Nicéphore Niépce.

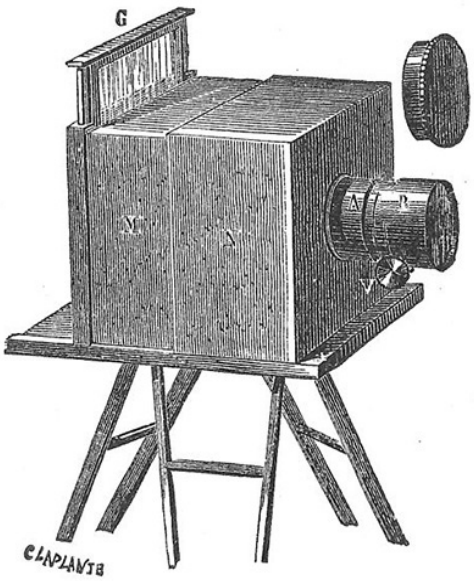
[12] Sarmento, Augusto, e António Morais. "Máquina, câmara ou câmera fotográfica: qual a expressão correcta?" Instituto Português de Fotografia. Acedido a 13 de Agosto 2024. https://ipf.pt/maquina-camara-ou-camera-fotografica-qual-a-expressao-correcta/

[13] Sarmento, Augusto. "Da "Camera Obscura" à Câmera Fotográfica: Descoberta, Evolução e Técnica." Instituto Português de Fotografia. Acedido a 20 de junho 2024. https://ipf.pt/da-camera-obscura-a-camera-fotografica-descoberta-evolucao-e-tecnica/

[14] No século XVII, Johann H. Schulze realizou os primeiros ensaios que utilizavam películas impregnadas com cloreto de prata e ácido nítrico, demonstrando que a prata escurecia quando exposta à luz solar. Amar, Pierre-Jean, *História da Fotografia*. Traduzido por Vítor Silva. Lisboa: Edições 70, 2001. pp. 15-18.

[15] Falguière, Mathilde. "La photographie d'architecture en Europe." Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe. Acedido a 30 de junho 2024. https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/les-collections-d%27images-europ%C3%A9ennes/la-photographie-d%E2%80%99architecture-en-europe

[16] Marien, Mary Warren, Photography: A Cultural History. Laurence King Publishing, 2006. p.11



IMG010_Ilustração do Daguerreótipo.

Posteriormente, Niépce colaborou com Louis-Jacques-Mandé Daguerre para aprimorar a técnica, o que culminou na criação do Daguerreótipo. Este processo foi oficialmente apresentado por Daguerre, em 1839, e utilizava uma chapa de cobre revestida com prata sensibilizada com vapores de iodo, que, após a exposição à luz e tratamento com vapores de mercúrio, produzia uma imagem visível. No entanto, o Daguerreótipo não permitia a duplicação das imagens. Desconhecendo o trabalho de Niépce bem como de Daguerre, William Henry Fox Talbot desenvolveu o Calótipo, um processo que permitia a produção de múltiplas cópias a partir de um único negativo, utilizando papel sensibilizado com sais de prata. Embora o Daguerreótipo produzisse imagens mais detalhadas, o Calótipo permitia a reprodução ilimitada de imagens. Enquanto que a invenção de Daguérre apresentava limitações ao captar apenas uma única imagem, a técnica de Talbot abriu as portas para a existência de múltiplas cópias da primeira imagem, viabilizando assim a divulgação da informação visual e o surgimento da fotografia em massa.[17]

A relação entre a fotografia e a arquitetura é, pois, intrínseca desde a *"invenção da fotografia. A arquitetura, e em particular o monumento, pela sua capacidade estática no espaço sob a luz, é o sujeito ideal para a fotografia."*[18] A arquitetura, o espaço urbano e a paisagem foram os objetos que demonstraram ter a "paciência" requerida para suportar os longos períodos de exposição[19], especialmente nos primeiros registos fotográficos desprovidos da presença humana em movimento que não era captada na imagem.

Nesse sentido, é *"comum os historiadores da fotografia referirem-se à arquitetura como o primeiro objeto 'temático' a ser captado […] devido aos longos tempos de exposição e à pouca maleabilidade dos químicos, a imobilidade do objeto fotográfico era indispensável."*[20]

[17] Amar, Pierre-Jean, História da Fotografia. Traduzido por Vítor Silva. Lisboa: Edições 70, 2001. p. 23

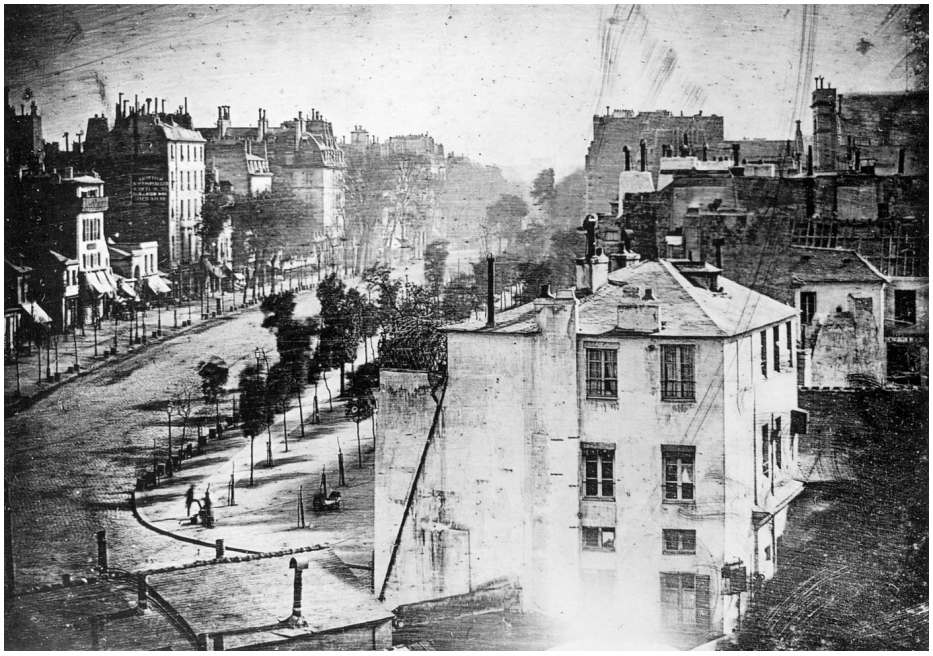
[18] Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*. Editori Laterza, 2009. p. 19

[19] Em 1826, Nicéphore Niépce registou a vista da janela do seu estúdio, capturando os edifícios e a paisagem circundante. Em 1835, William Henry Fox Talbot fotografou uma janela na galeria sul de Lacock Abbey, residência própria. Em 1838, Louis Daguerre capturou a Boulevard du Temple, em Paris.

[20] Bandeira, Pedro (2007). 'Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas', Universidade do Minho. p. 54



IMG011_Janela na galeria sul de Lacock Abbey, residência própria. Por William Henry Fox Talbot.



IMG012_Boulevard du Temple, Paris. Por Louis Daguerre.

Com a emergência da fotografia, surgiram hesitações sobre a necessidade das artes plásticas perseguirem a representação fiel da realidade: *"Por que é que o artista continuaria a tratar temas que podem ser obtidos com precisão por uma objetiva de uma máquina fotográfica?"*[21] Uma vez que a fotografia podia retratar o mundo com mais exatidão do que a pintura, esta última teve de se reinventar. Por essa razão, o foco dos pintores passou da representação da realidade para a representação de emoções e impressões. A fotografia pode, por isso, ser vista como um grande motor da reinvenção da pintura que ocorreu no final do século XIX e ao longo do século XX.

[21] Dubois, Philippe, *O Acto Fotográfico.* Lisboa: Vega , 1992. p. 25.

Na verdade, este meio revelou-se capaz de reproduzir a realidade com um nível de precisão até então inédito, introduzindo a ideia de rigor e veracidade documental. Inicialmente concebida como uma ferramenta técnica e documental, a fotografia contrastava com as artes plásticas, que eram valorizadas como expressões subjetivas da sensibilidade e habilidade artística. Desempenhava predominantemente o papel de documentação de edifícios ou de arquivo de património arquitetónico, constituindo uma espécie de inventário que acompanhava a transformação da paisagem - consciência patrimonial, crescimento urbano, danos de guerra. No entanto, a fotografia rapidamente evoluiu em termos técnicos e temáticos, demonstrando a capacidade de refletir a essência da realidade dos objetos retratados.

Ao mencionar as palavras de Pedro Bandeira, *"os fotógrafos pareciam depender dos edifícios e da arquitetura na mesma proporção que hoje os arquitetos parecem depender da fotografia e dos fotógrafos"*[22], ressalta-se a interdependência entre os fotógrafos do século XIX e os edifícios que fotografavam, equiparando-a à atual relação entre arquitetura e fotografia. Em suma, fica neste subcapítulo sublinhada a interdependência histórica e contemporânea entre a fotografia e a arquitetura. Esta constatação de dependência destaca a centralidade da *Fotografia e(m) Arquitetura*, enriquecendo significativamente a representação do espaço construído através dos múltiplos papéis que esta pode adquirir.

[22] Bandeira, Pedro (2007). 'Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas', Universidade do Minho. p.54



IMG013_Salles des Cariatides, Musée du Louvre, 1851. Por Charles Marville.

O documento da *paisagem construída*

A fotografia desempenhou um papel crucial nos finais do século XIX e inícios do século XX, momento da história marcado por transformações no paradigma social e arquitetónico. O surgimento destas transformações exigiu a produção de registos que documentassem e preservassem a história da arquitetura. Como já referido, a fotografia, na sua conceção inicial, era amplamente associada à noção de verdade, devido ao seu processo aparentemente mecânico que permitia a criação de imagens de maneira automática e objetiva, conforme descrito por Phillippe Dubois. Esta característica, que aparentemente excluía a subjetividade do artista, conferia à fotografia um caráter documental, visto que não interpretava, selecionava ou hierarquizava o que estava a ser registado.[23] Esta natureza da fotografia, associada à arquitetura, desempenhou um papel crucial na exposição de obras e monumentos históricos, servindo como meio de documentar património arquitetónico e garantindo a precisão e a fidelidade necessárias para futuras obras de restauração. Segundo Pedro Bandeira, *"Dizer 'monumento' ou 'património' começava a querer dizer preservar e tentar resistir ao desgaste natural, uma luta contra o tempo que a fotografia parecia vencer. A arquitetura iria usar o mesmo conceito do fixador fotográfico para preservar as suas obras."*[24] A objetividade presumida da fotografia como um meio mecânico e automático contribuiu para a sua credibilidade como testemunha visual fiel dos eventos históricos e das mudanças na paisagem urbana e arquitetónica.

Neste contexto, a pioneira *Mission Héliographique* de 1851, lançada pela *Comission des Monuments Historique*s, é considerada o marco inicial da fotografia de arquitetura. A Mission tinha como objetivo *"reproduzir fotograficamente os mais belos monumentos"*[25] franceses, explorando as capacidades técnicas da heliografia e estimulando o debate sobre as melhores formas de representar edifícios. Nesse sentido, opta-se pelo uso da técnica fotográfica, pois *"prometia um registo que seria produzido com mais rapidez e precisão do que os desenhos arquitetónicos utilizados até então"*[26], ou seja, prometia traduzir a realidade com um alto nível de objetividade e rigor, algo que técnicas como o desenho não podiam alcançar. O seu valor testemunhal era inquestionável para atestar a veracidade dos acontecimentos.

> *"A fotografia é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. […] Essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira 'automática', 'objetiva', quase 'natural' […] sem que a mão do artista intervenha diretamente."*[27]

[23] Dubois, Philippe, *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega , 1992. p. 25.

[24] Bandeira, Pedro (2007). 'Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas', Universidade do Minho. p. 60.

[25] Mondenard, Anne de. "La Mission héliographique : mythe et histoire." Open Edition Journals. Acedido a 11 de junho 2024. http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127

[26] Daniel, Malcolm. " Mission Héliographique, 1851." The Met. Acedido a 12 de junho 2024. https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/heli/hd_heli.htm

[27] Dubois, Philippe, O Acto Fotográfico. Lisboa: Vega , 1992. p. 27.



IMG014_Mission Héliographique. Castelo e muralhas de Carcassonne, 1851. Por Gustave Le Gray e Auguste Mestral.



IMG015_Mission Héliographique. Portail milieu d'Aubeterre, 1851. Por Gustave Le Gray.

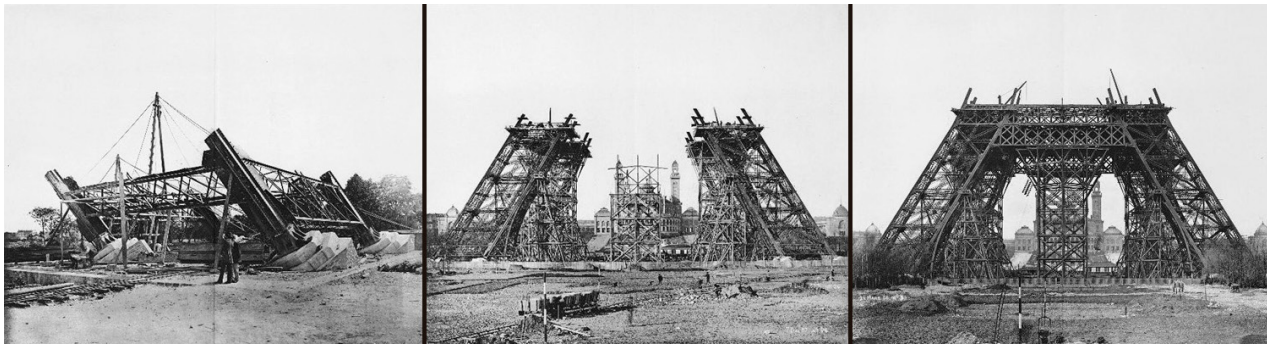
O objetivo desta Mission não era preservar o presente, mas documentar como qualquer momento presente certamente se tornará parte do passado. Este registo fotográfico criou uma ligação com a realidade, captando a existência de obras arquitetónicas num momento específico do tempo. Como afirma Vassallo, *"a fotografia surgiu como uma oportunidade para congelar o tempo, para preservar o rápido desaparecimento destes lugares, numa só imagem".*[28]

O património arquitetónico, tão abalado durante a Revolução Francesa, fazia parte da consciência de um passado por isso, era importante capturá-lo para deixar vestígios e arquivos. Foram selecionados cinco fotógrafos[29] com o propósito de criar um inventário fotográfico do património arquitetónico francês, servindo como prelúdio para a restauração historicamente rigorosa de qualquer monumento.[30] Este acervo de imagens visava criar um arquivo que permitisse comparações e orientasse futuros trabalhos de restauração e reconstrução. Para implementar a *Mission Héliographique*, foi necessário selecionar os monumentos em avançado estado de degradação que precisavam ser documentados, destacando principalmente as regiões Este e Sul da França. Os itinerários individuais atribuídos aos fotógrafos correspondiam às regiões já previamente estudadas e incluíam instruções detalhadas, rotas e condições de entrega do trabalho realizado. Dessa forma, os fotógrafos selecionados receberam uma lista com o número e a natureza das fotografias a serem tiradas, para garantir que todos os edifícios fossem documentados.

[28] Vassallo, Jesús. Seamless: *Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurique: Park Books, 2016. p. 144

[29] Henri Le Seq (1818-1882), Édouard Baldus (1813-1889), Gustave Le Gray (1820-1884), Hippolyte Bayard (1801-1887) e Auguste Mestral (1812–1884).

[30] Elwall, Robert, Building with light: the international history of architectural photography. Londres: Merrell, 2004. pp. 15-16.



IMG016_Construção da Torre Eiffel (1887-1888). Sem autor.

A *Mission Héliographique* estabeleceu o reconhecimento oficial da fotografia como um meio legítimo de representação arquitetónica e introduziu o formato de encomendas institucionais de fotografias de arquitetura e paisagem. Este formato passou a ser recorrente e teve ambições e expectativas diferentes consoante o seu tempo histórico[31], ajudando a construir um arquivo que edifica a história da sociedade e da arquitetura. Ao longo do tempo, a fotografia desvincula-se do foco exclusivo no património arquitetónico e procura documentar novos temas (técnicas de engenharia[32], transformações urbanas e intenções sociais, etc.) renovando o seu discurso fotográfico.

Esta transição tornou-se particularmente evidente no final do século XIX, com o aumento acelerado do tecido urbano das cidades industriais. Durante este período, foram vários os fotógrafos contratados para registar as áreas de destruição e a subsequente renovação urbana. Expedições fotográficas extensas e sistemáticas, como as realizadas por Charles Marville (1813-1879) em Paris, Thomas Annan (1829-1887) em Glasgow e Georg Koppmann (1842-1909) em Hamburgo refletiram o papel crescente da fotografia na documentação e análise das dinâmicas urbanísticas.[33] Segundo Robert Elwall, as fotografias destes fotógrafos *"foram concebidas para serem interpretadas não individualmente, mas como parte de uma sequência contínua que proporcionava uma visão única do processo de renovação urbana."*[34]

Neste contexto, destaca-se a cidade de Paris como exemplo de uma grande metrópole industrial em contínuo processo de renovação urbana e alvo de interesse pelas suas múltiplas transformações arquitetónicas e sociais. Foi neste cenário, que o fotógrafo Eugène Atget (1857-1927), um dos pioneiros da fotografia de rua, definiu o projeto de documentação urbana como uma missão pessoal, criando um arquivo visual de Paris, focado nos vestígios da antiga cidade que resistiram às transformações urbanísticas. Atget descrevia as suas fotografias de ruas vazias, montras de lojas e parques de Paris como *"documentos, nada além de documentos"*.[35] Porém, o seu conceito de fotografia como 'documento' anuncia já a possibilidade de um tratamento criativo do real.

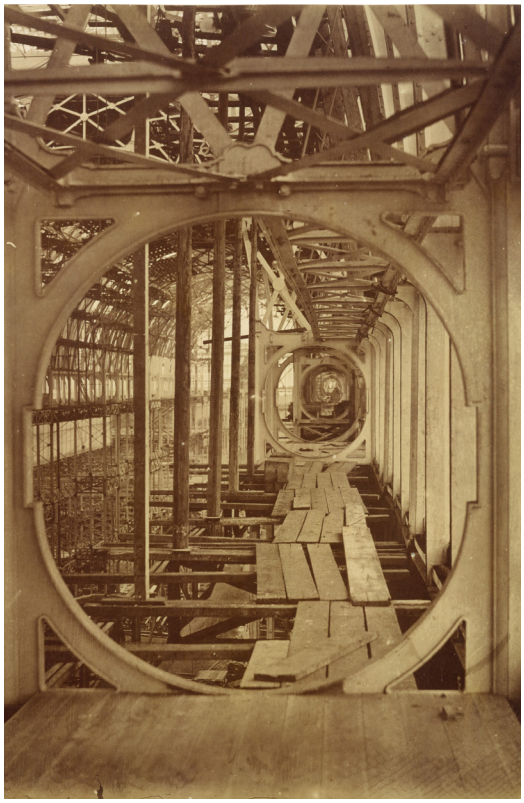
[31] Catrica, Paulo e Pedro Bandeira. *Missão Fotográfica, Paisagem Transgénica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012. p. 201.

[32] Não querendo estender o registo escrito, serão associadas imagens de referência para este tema, com a respetiva legenda.

[33] Fernández, Jesús Vassallo (2014). 'Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura', Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid. p. 27.

[34] Elwall, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography*. Londres: Merrell, 2004. p. 53.

[35] Ibid. p. 91.



IMG017_Galeria superior do Crystal Palace, 1854. Por Philip Henry Delamotte



IMG018_Passagem Saint-Guillaume para a rua Richilieu (Primeiro Arrondissement), 1863-65. Por Charles Marville.

IMG019_*"The Old Closes and Streets of Glasgow"*, 1868. Por Thomas Annan.





IMG020_Boulevard Sébastopol, 1853–70. Por Charles Marville.

"Enquanto Marville registava ruas inteiras, Atget trabalhava numa escala menor, demonstrando o seu fascínio pelos detalhes da existência quotidiana, como os elementos arquitetónicos de fachadas de lojas, aldrabas e ferragens decorativas. Marville expôs a rede axial dos boulevards de Haussmann, mas Atget ignorou-os completamente, deleitando-se nas complexidades visuais e incongruências da cidade. Se a visão de Marville era a do planeador urbano, [...], a perspectiva de Atget era a do habitante observador, fragmentada e curiosa."[36]

Apesar do arquivo fotográfico realizado por Atget ter sido tardiamente reconhecido, o fotógrafo estabeleceu-se como figura central no desenvolvimento da fotografia documental de arquitetura, influenciando uma nova geração de fotógrafos americanos como Berenice Abbott (1898-1991)[37] e Walker Evans (1903-1975).[38]



IMG021_Rue du Figuier, 1924. Por Eugène Atget.



IMG022_"Moda Masculina", 1925. Por Eugène Atget.

[36] Elwall, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography.* Londres: Merrell, 2004. p. 91

[37] Berenice Abbott selecionou e publicou postumamente, em 1930, fotografias de Atget na monografia *Atget, Photographe de Paris*, que influenciaram significativamente Walker Evans, cuja obra se assemelha à de Atget. Ibid. p. 91.

[38] Fernández, Jesús Vassallo (2014). 'Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura', Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid. p. 27.

O formato de expedições fotográficas teve repercussões nos Estados Unidos da América, tornando-se uma prática frequente com objetivos e contextos históricos distintos. Os exemplos que se salientam incluem as expedições científicas com levantamentos topográficos ao Oeste Americano (1867-1879) sob a direção de Clarence King (1842-1901), do United States Geological Survey, e o grande projeto da Farm Security Administration (FSA, 1935-1943) com *"o propósito de documentar os efeitos na paisagem da primeira grande crise do capitalismo"*[39] - Crash da bolsa de Nova Iorque em 1929. Walker Evans foi um dos fotógrafos envolvidos no projeto da FSA e desempenhou um papel crucial na promoção da fotografia documental.[40] A fotografia destas expedições fotográficas era percebida como meio eficaz para autenticar teorias e posicionar-se em questões culturais, sociais e ideológicas.

[39] Catrica, Paulo e Pedro Bandeira. *Missão Fotográfica, Paisagem Transgénica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012. p. 201.

[40] Fernández, Jesús Vassallo (2014). 'Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura', Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid. p. 46.



IMG023_Fachada de uma loja. Selma, Alabama, 1935. Por Walker Evans.

À semelhança do trabalho fotográfico pioneiro produzido nestas expedições, *"a modernidade de Eugène Atget, [...] e a infinita capacidade de apropriação de Walker Evans constituíram na primeira metade do século XX os momentos de transição e de consolidação da herança fotográfica do século anterior."*[41] Deste modo, a tradição da fotografia de paisagem tornou-se significativa para a geração de artistas da segunda metade do século XX. Na verdade, esta nova geração impactou profundamente as práticas fotográficas, legitimando a paisagem como tema visual e perpetuando uma abordagem fotográfica caracterizada por um interesse renovado nas ruínas e na deterioração das estruturas arquitetónicas. Estas ruínas, vestígios da Segunda Guerra Mundial, passaram a ser vistas como portadoras de um significado envolto em mitos históricos e funcionais. Também o rápido crescimento urbano das áreas urbanas em direção às zonas rurais, leva os artistas a voltar a sua atenção para a materialidade deste novo ambiente em constante mutação.

[41] Catrica, Paulo. "Um certo modo de ver." In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico*. Porto: Dafne Editora, 2006. p. 7.

Neste contexto, a exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, de 1975, apresentou uma variedade de perspetivas sobre o impacto da indústria na paisagem e na cultura.[42] A exposição destacou a ideia de tempo cristalizado, com ênfase na escolha do tema e do espaço físico. A ausência do elemento humano nas imagens sublinhou a presença humana apenas por meio de artefatos, refletindo paisagens alteradas pelo homem, conforme indica o próprio subtítulo da exposição: *Man-altered landscapes*. A fotografia documental voltada para a exploração do real, especificamente no tema da paisagem, pressupunha uma neutralidade autoral na criação da imagem, capturando a paisagem de forma isenta de julgamentos ou críticas. A exposição contou com a participação de dez fotógrafos, incluindo Bernd e Hilla Becher, cujo trabalho se foca numa objetividade quase científica, neutralizando as especificidades do contexto e as suas próprias tentações de interpretação e composição enquanto fotógrafos.

[42] Fernández, Jesús Vassallo. "Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura", Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid, 2014. p. 49.

> *"As fotografias a preto e branco dos Bechers são, em última análise, citações alienadas da realidade, com a sua dimensão objetiva desenvolvida principalmente pela insistência dos artistas em registar motivos com precisão prosaica. Objetividade, neste contexto, significa abster-se de imagens sugestivas, simbolismo ou metáfora. A intenção dos artistas não é retratar respostas subjetivas, mas descrever o mundo exterior nos termos mais precisos possíveis."*[43]

[43] Lange, Susanne. "History of Style - Industrial Buildings: The Photographs of Bernd and Hilla Becher" In *Basic forms of industrial buildings*. Göteborg: Hasselblad Center, 2004. p. 7.

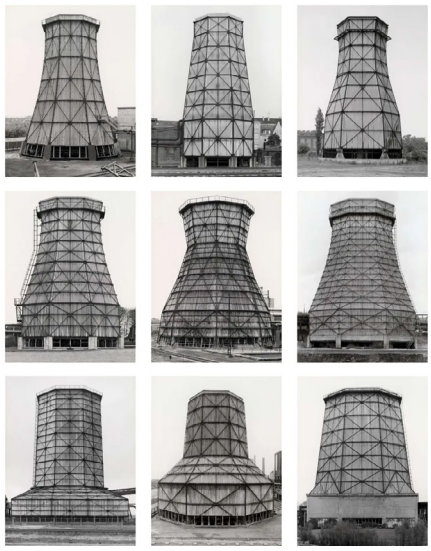
Apesar das controvérsias concetuais, a *New Topographics* contribuiu significativamente para a reinvenção da linguagem fotográfica clássica da paisagem. É de notar, que durante o período em que se levaram a cabo as várias missões/expedições fotográficas referenciadas, o pressuposto que estava na sua génese era o de arquivo do património da arquitetura ou de determinados territórios. No entanto, este enfoque sacrificava, por vezes, a dimensão poética da imagem, que ainda não era plenamente reconhecida como uma forma de arte.



IMG024_Reservatórios de Água, 1968-80. Por Bernd e Hilla Becher



IMG025_Reservatório de Água, 1979. Por Bernd e Hilla Becher



IMG026_Torres de Refrigeração,1983. Por Bernd e Hilla Becher

Inicialmente documentando arquitetura e ambientes construídos de forma objetiva e científica, a fotografia começou a incorporar uma dimensão poética e artística ao longo do século XX, refletindo as transformações sociais e culturais da época. Esta evolução não só se refletiu pela mudança nas técnicas fotográficas, mas também pela transformação da forma como a fotografia capturava e interpretava as realidades sociais e culturais da época. Com o tempo, a fotografia deixou de ser vista unicamente como um meio de documentação, para se tornar um veículo de expressão de subjetividade e das interpretações pessoais do fotógrafo. O pictorialismo desempenhou um papel significativo nesta transição ao promover a fotografia como uma forma de arte interpretativa. Este movimento artístico enfatizava o aspeto subjetivo e estético da fotografia, muitas vezes através de técnicas que manipulavam a imagem para criar efeitos artísticos. Como resposta a essa abordagem, surgiram os movimentos *Straight Photography* (1904) e *New Objectivity* (Neue Sachlichkeit - inícios da década de 20). A *Straight Photography* procurava valorizar a clareza e a precisão da imagem fotográfica, afirmando que a fotografia deveria capturar a realidade de forma objetiva e autêntica, mas ainda assim reconhecia a importância da visão do fotógrafo na seleção e composição da imagem. O movimento *New Objectivity* enfatizava uma abordagem objetiva e desapaixonada, destacando a observação precisa e a documentação detalhada da vida urbana e dos ambientes contemporâneos. A *New Objectivity* distanciava-se das práticas do pictorialismo ao procurar restituir a realidade com exatidão, oferecendo uma visão clara e direta do impacto desses movimentos na fotografia. Conforme descrito: *"A fotografia da Nova Objetividade produz visibilidades singulares. Enquanto o pictorialismo concedia um valor artístico supremo ao desfocado, à sombra, à consistência, enquanto multiplicava as telas, os efeitos e as distâncias entre as coisas e as imagens (...) O pictorialismo queria interpretar a realidade; a Nova Objetividade fixa para si, como projeto, "restituir a magia da realidade" com exatidão. De um lado, o contínuo afastamento das coisas e sua transfiguração; do outro, a tentativa de aproximar-se o máximo possível das coisas e de restituí-las com respeito, tal como nelas mesmas."*[44]

A *Mission photographique de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale)*, de 1984, reflete uma síntese desses movimentos ao procurar uma representação contemporânea da *paisagem construída*[45] alterada e abalada pelo Homem. Esse projeto refletiu os esforços realizados ao longo dos séculos XIX e XX, integrando tanto a precisão documental quanto uma nova sensibilidade artística. Esta mudança na abordagem fotográfica evidenciou a capacidade da fotografia de questionar e refletir sobre a realidade que representa, transcendendo a mera documentação factual e registo histórico para oferecer uma interpretação mais profunda e complexa da arquitetura. Resumindo, a fotografia transcende a sua função inicial de registo histórico e patrimonial, consolidando-se como um meio sofisticado de análise e reflexão sobre a paisagem construída e as suas transformações ao longo do tempo.

[44] Roullié, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea.* Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 265.

[45] A Missão Fotográfica DATAR insere-se num contexto de reflexão política mais abrangente sobre o território francês, centrando-se no conceito de paisagem no início da década de 1980. No final da década de 1970, surgiu um movimento interdisciplinar que revisitou este conceito, em resposta ao esmorecimento da euforia associada ao desenvolvimento industrial e social do pós-guerra. Este movimento focou na análise das mudanças ambientais e na procura de uma identidade territorial mais consolidada. Bertho, Raphaël. "La question du paysage." La Mission Photographique de la DATAR. L'Agence au service des collectivités et de leurs projets de territoire. Acedido a 13 de agosto 2024. https://missionphotodatar.anct.gouv.fr/mission



IMG027_Um nó estrutural da ponte treliçada de Duisburg-Hochfeld, 1928. Por Albert Renger-Patzsch (New Objectivity).

Do documento ao olhar artístico

"A Fotografia nasce de um registo, torna-se documento; e com o tempo autonomiza-se, libertando-se […] do seu objetivo".[46]

Ao longo do século XX, a fotografia sofreu uma significativa transformação[47], como já referido no subcapítulo anterior, alinhando-se com novos discursos que passaram a valorizar a subjetividade da interpretação autoral em detrimento da simples classificação ou ilustração de temas específicos. *"[...] transformou-se, desterritorializou-se, estendeu-se em direções inéditas. Teceu ligações renovadas com a arte, os procedimentos culturais sucederam amplamente os usos práticos, e, sobretudo, a fotografia-documento cedeu amplo lugar à fotografia-expressão."*[48] Passa a ser interpretada como portadora de um caráter próprio e subjetivo, abandonando a visão de que seria uma forma de representação imune à subjetividade e defendendo *"que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas sim um utensílio de transposição, de análise, de interpretação, de transformação do real."*[49] Neste novo contexto, a fotografia é concebida como uma ferramenta de mediação entre a realidade física e a sua representação artística. Robert Frank, importante figura da Street Photography, destaca-se por ser um dos que melhor compreendeu e acolheu os primeiros sinais desta transformação.[50]

O périplo de Robert Frank pelas estradas americanas, realizado entre 1955 e 1956, culmina a longa expedição fotográfica do Oeste Americano, iniciada no século XIX. A afirmação *"A América nunca mais será a mesma depois dele. A fotografia também não."*[51] evidencia a profunda transformação que ele induziu na perceção da sociedade americana e na prática fotográfica. Frank coloca a sua subjetividade no centro da sua abordagem, transformando os modos de ver e representar predominantes na fotografia documental até então. O fotógrafo introduz a força de um 'eu' entre o objeto referenciado e a imagem, ou seja, coloca a imagem sob o domínio exclusivo da sua subjetividade, *"da sua inspiração e da sua alma"*[52]. Como ele próprio afirma *"não se fotografa porque se tem uma câmara, fotografa-se porque se tem olhos e algo para dizer."*[53] Inova assim a nível concetual mas também a nível formal quando introduz nas suas imagens enquadramentos pouco convencionais, granulação, deformações e fortes contrastes que representavam, nos finais da década de 50, uma rutura com os padrões estabelecidos. Frank liberta a fotografia do seu caráter documental, mas também das suas regras, e mostra que as mesmas não são nem obrigatórias, nem invariáveis, mas facultativas, em permanente mudança. Na sua obra, Frank demonstrou particular interesse sobre a vida quotidiana e a paisagem urbana, promovendo, na década de 1960, uma revisão estética da fotografia que viria a validar a sua dimensão artística.

[46] Souto de Moura, Eduardo, "... Sobre o Luís Ferreira Alves (L.F.A.)" In *Luís Ferreira Alves: fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura.* Porto: Scopio Editions, 2016. p. 9.

[47] Roullié, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea.* Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 22.

[48] Ibid. p. 27.

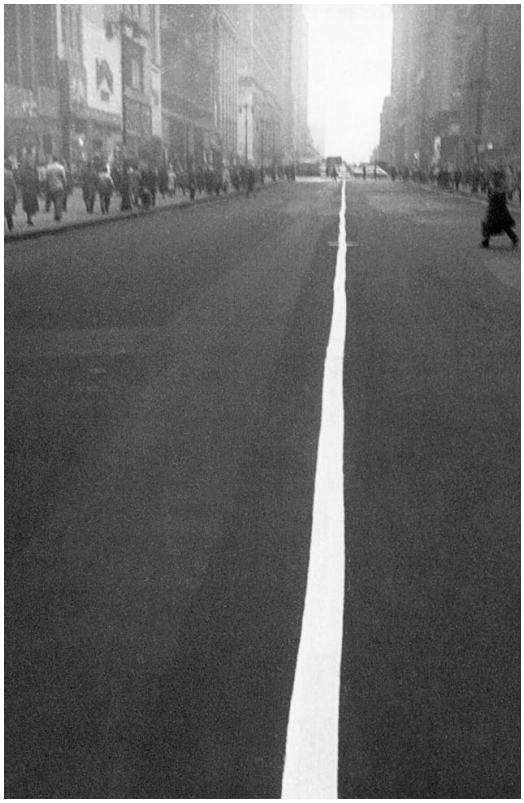
[49] Dubois, Philippe, O Acto Fotográfico. Lisboa: Vega , 1992. p. 25.

[50] Roullié, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea.* Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 169.

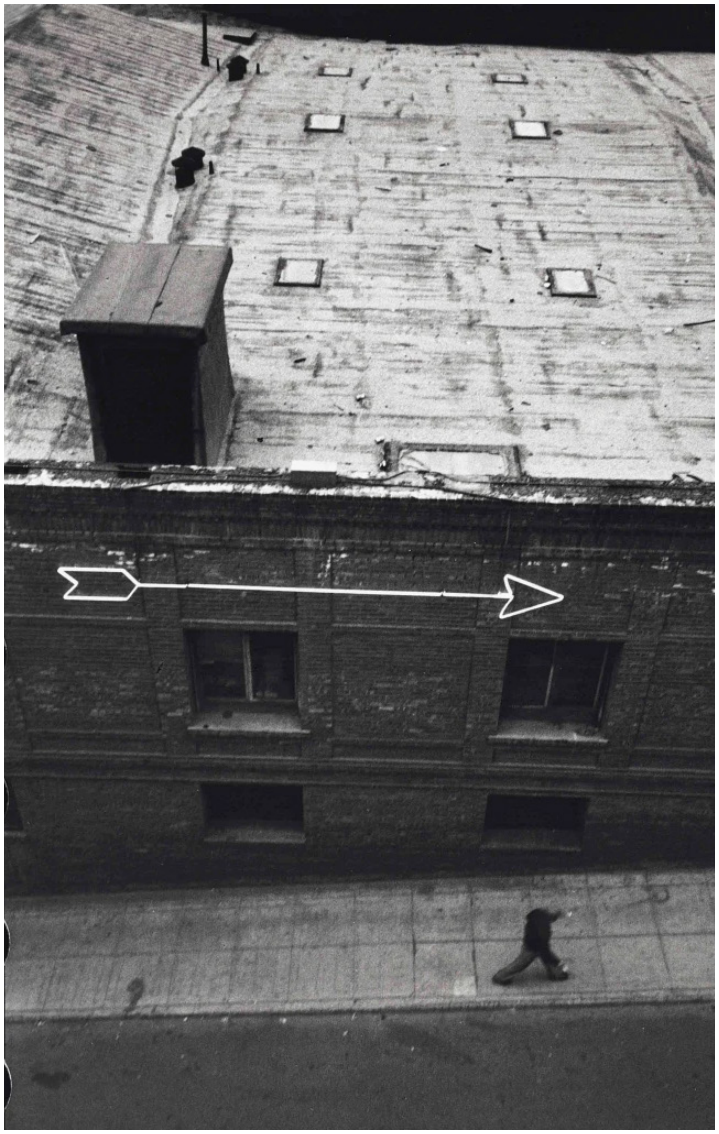
[51] Kempf, Jean."Robert Frank : frontière et point aveugle." *Frontières* 4, n°3 (1992): p. 79-94

[52] Roullié, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea.* Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 171

[53] Bennett, Edna, "Black and White Are the Colors of Robert Frank", *Aperture,* nº911 (1961): pp. 20-23.



IMG028_New York, 1949.
Por Robert Frank À esquerda.



IMG029_Los Angeles, 1956.
Por Robert Frank. Superior
direita.

IMG030_Vista da janela de um
hotel. Butte, Montana, 1956.
Por Robert Frank. Inferior
esquerda.



A questão da fotografia como arte tem sido debatida desde o século XIX, focando-se em expandir o seu campo de ação para além da sua técnica, enquanto mera ferramenta mecânica de produção de imagens. A natureza positivista e documental da fotografia foi vista como um limite à expressão autoral e às potencialidades simbólicas da imagem. Isso motivou o surgimento de missões/projetos fotográficos que reivindicam uma nova dimensão estética e artística.

A *Mission photographique de la DATAR* serve de poderoso indicador acerca do estado da fotografia no início dos anos 80. Contratada em 1984 para representar a paisagem francesa, a expressão artística tornou-se, explicitamente, uma das condições do documento. O seu principal objetivo não era descrever nem registar, mas sim (re)imaginar e representar o território de forma inovadora, descobrindo novos pontos de referência no espaço contemporâneo.[54] Além disso, a *Mission* tinha como intuito abordar questões sociais contemporâneas, destacando a importância da paisagem e da sensibilidade artística na discussão territorial. *A Mission photographique de la DATAR* contou com a colaboração de vinte e oito fotógrafos[55], cujas contribuições representaram uma variedade de olhares artísticos e considerações ligadas ao ordenamento territorial. Os fotógrafos foram incumbidos de representar conceitos que lhes permitiam uma liberdade interpretativa. De facto, os diretores da *Mission*, Bernard Latarjet e François Hers, já consideravam a fotografia uma arte por direito próprio:

> *"A fotografia [...] tornou-se precisamente uma arte e a sua função de representação é agora inseparável da sua utilização para fins de expressão".*[56]

Esta iniciativa fotográfica desempenhou um papel crucial na redefinição do papel do fotógrafo no contexto artístico e na consolidação da fotografia como uma modalidade artística legítima.[57] O exemplo mais emblemático, pela sua radicalidade, é o do trabalho realizado para esta Mission pelo fotógrafo Tom Drahos. A coloração monocromática das suas imagens rompe o realismo das cores e o layout das fotografias (em grade) suprime um único ponto de vista ou perspetiva. Além disso, as montagens desorganizadas, muitas vezes parcialmente danificadas, transmitem uma forte impressão de desordem. Ao contrário dos princípios da fotografia documental, Drahos não representa *"a ruína da paisagem unitária de outrora: ele exprime-a. Inscreve-a nas próprias formas do seu trabalho, na estrutura das suas imagens."*[58] Assim, Drahos redefine a questão da objetividade na fotografia e deixa de se concentrar no registo fiel da realidade para focar a sua inscrição na estrutura formal da obra, isto é, a ênfase é colocada na expressão artística e na maneira como a imagem se integra à obra como um todo. As suas fotografias, apesar de enigmáticas e geradoras de sensações de *"fracionamento, rutura* e *fragmentação"*[59], inserem-se em estruturas formais como séries ou sequências que criam uma narrativa ou expressão artística.

[54] Roullié, André. A fotografia: entre o documento e arte contemporânea. Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 162.

[55] Alain Ceccaroli, Albert Giordan, Bernard Birsinger, Christian Meynen, Christian Milovanoff, Despatin & Gobeli, Dominique Auerbacher, François Hers, Frank Gohlke, Gabriele Basilico, Gilbert Fastenaekens, Hervé Rabot, Holger Trulzsch, Jean-Louis Garnell, Josel Koudelka, Lewis Baltz, Marc Deneyer, Philippe Dufour, Pierre de Fenoyl, Richard Pare, Robert Doisneau, Sophie Ristelhueber, Suzanne Lafont, Tom Drahos, Vincent Monthiers, Werner Hannappel e Yves Guillot.

[56] DATAR dirigido por Bernard Latarjet and François Hers. *Paysages photographies - En France les années quatre-vingt*. Hazan, 1989. p.17

[57] Conésa, Héloïse e Raphaële Bertho. "Introduction." (Paysages français: Une aventure photographique, 1984-2017, Novembro 2017) Vimeo, 6 min. Acedido a 28 de junho 2024. https://expositions.bnf.fr/paysages-francais/#introduction

[58] Roullié, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea.* Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 164.

[59] Ibid. p. 164.





IMG031_Chevreuse (Seine-et-Oise), 1986. Por Tom Drahos. À esquerda.

IMG032_Noisy-le-Sec (Seine-Saint-Denis), 1986. Por Tom Drahos. À direita.

A partir da *Mission photographique de la DATAR*, a fotografia passa a ser reconhecida e compreendida como meio de expressão artística, numa abordagem mais livre e individualista, e passa a ser avaliada com critérios semelhantes aos de outras formas de representação. As vinte e oito abordagens fotográficas individuais da *Mission* ofereceram uma visão diversificada e dinâmica da paisagem e do espaço contemporâneo.[60]

> *"Em resumo, a prática das produções fotográficas migraram do restrito território do útil para o da cultura e da arte."*[61]

A transição gradual de um valor estritamente documental dado à fotografia para uma abordagem mais próxima da expressão artística traz reflexos na relação intrínseca desta com a arquitetura. Na verdade, esta relação resulta de uma crescente dependência da representação e interpretação do espaço.

Em suma, a fotografia, ao combinar a representação fiel da realidade com o caráter criativo das novas abordagens, revelou-se um poderoso meio de expressão. A transição da fotografia de um mero registo documental para uma forma de expressão artística reflete uma transformação significativa que ocorreu no século XX. *A Mission photographique de la DATAR* é um exemplo claro dessa mudança, demonstrando que a fotografia pode ser, simultaneamente, uma representação fiel da realidade e uma interpretação subjetiva e criativa. Neste contexto, a fotografia de arquitetura vem exercer significativo impacto durante o período moderno, ao consolidar-se como um influente veículo de exposição e comunicação da disciplina e prática arquitetónica. A popularização da fotografia de arquitetura aliada à difusão acelerada de revistas e livros da especialidade possibilitaram a (re)descoberta de arquitetos e a valorização imagética das suas obras como elementos culturais. Consolida-se, deste modo, a imagem fotográfica como um meio essencial na promoção e comunicação da arquitetura.

[60] Conésa, Héloïse e Raphaële Bertho. "Introduction." (Paysages français: Une aventure photographique, 1984-2017, Novembro 2017) Vimeo, 6 min. Acedido a 28 de junho 2024. https://expositions.bnf.fr/paysages-francais/#introduction

[61] Roullié, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea.* Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 15.

Fotografia na experiência de comunicação

A fotografia estabeleceu-se como uma ferramenta essencial de comunicação e propaganda, sendo amplamente difundida através de jornais, revistas e exposições. A proliferação de revistas ilustradas e a crescente presença de imagens na imprensa resultaram numa significativa procura por fotógrafos comerciais, de estúdio e fotojornalistas. As encomendas fotográficas seguiram princípios estéticos que priorizavam a síntese visual, a força gráfica, a clareza e a simplicidade na transmissão de informações. Desta forma, a fotografia desempenhou um papel fundamental na reafirmação de "novas utopias" manifestadas em disciplinas como arquitetura, planeamento urbano e paisagem.

O crescente interesse pela fotografia demonstrado pelos arquitetos, aliado à proliferação de clubes de fotografia de arquitetura, deu frutos tanto no período entre guerras, quanto posteriormente. As fotografias menos formais e mais experimentais de arquitetos de fotografia amadora, foram fundamentais para alargar e diversificar o campo da fotografia de arquitetura. Embora os arquitetos tivessem a capacidade e o interesse de fazer os seus próprios registos fotográficos, a profissionalização da fotografia levou-os a contratar fotógrafos de arquitetura especializados que assumiram um papel fundamental na criação e na interpretação da imagem arquitetónica. Este contexto antecipou a ascensão de uma nova geração de fotógrafos de arquitetura, pós-Segunda Guerra Mundial, cuja formação residia não só na fotografia, mas também na arquitetura.[62]

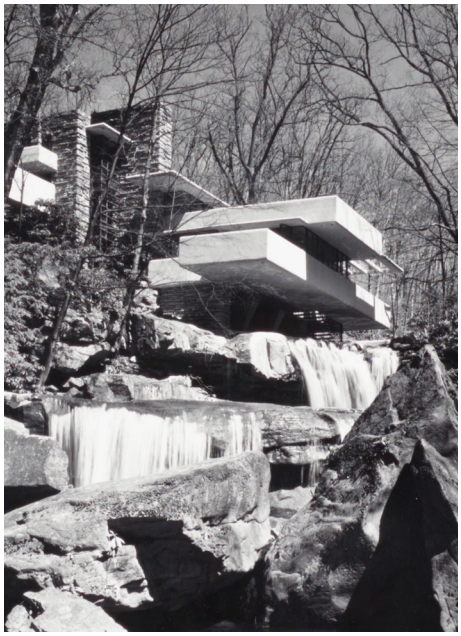
A valorização imagética da arquitetura contribuiu para que determinadas obras se tornassem verdadeiros ícones, não apenas pela qualidade intrínseca dos projetos, mas também pela sua representação fotográfica. Um exemplo notável é a Fallingwater de Frank Lloyd Wright, cuja ampla notoriedade se deve em grande parte às fotografias que a retratam, apesar de ser raramente visitada *in loco*.[63] Este fenómeno estabeleceu uma relação de profunda dependência entre a arquitetura e a fotografia, tornando a imagem fotográfica essencial para a compreensão e valorização do objeto arquitetónico. Contudo, nem todos os arquitetos compartilhavam esta visão. Adolf Loos, por exemplo, valorizava a natureza não fotogénica das suas obras, acreditando que isso as protegia da comercialização superficial, inevitável com a sua divulgação mediática.[64] No entanto, aceitou, ocasionalmente, que alguns dos seus espaços fossem fotografados.[65] Ainda assim, esta dependência entre arquitetura e a fotografia, iniciada na era moderna, permanece relevante até à atualidade, influenciando a maneira como a arquitetura é observada, interpretada e reconhecida.

[62] Elwall, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography.* Londres: Merrell, 2004. p. 91.

[63] A reputação de Frank Lloyd Wright foi significativamente fortalecida pela publicação em 1910 do renomado portfólio Ausgeführte Bauten, que, apesar de ser composto exclusivamente por desenhos, ainda dependia da fotografia. Várias representações de Wright, incluindo a Casa Tomek em Riverside, Illinois, foram cuidadosamente adaptadas a partir de fotografias, especialmente das vistas de nível da rua que ele particularmente apreciava. Wright, Frank Lloyd. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright.* Berlim: Ernst Wasmuth, 1910. p. 70-71.

[64] Elwall, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography.* Londres: Merrell, 2004. p. 90.

[65] *"Apesar de ter pontualmente fotografado alguns dos seus espaços, como a Villa Müller ou a Casa Steiner, Loos não considerava a fotografia como uma forma rigorosa de representar o espaço arquitetónico."* Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza.* Porto: Scopio Editions, 2022. p. 62.





IMG033_Fallingwater, Pensilvânia, 1937. Por Bill Hedrich. À direira.

IMG034_Fallingwater, Pensilvânia, 1963. Por Ezra Stoller. À esquerda.

Reconhecidos fotógrafos de arquitetura, como Ezra Stoller e Julius Shulman, acompanharam a evolução do modernismo arquitetónico ao longo do século XX, mas somente no final da década de 80 obtiveram o merecido reconhecimento. A obra de Ezra Stoller, em particular, destaca-se por comunicar a arquitetura através de projetos autorais, onde exercia plena liberdade artística. Stoller, um arquiteto que se especializou em fotografia, afirmou que havia lido declarações de três fotógrafos de arquitetura que categorizavam as imagens arquitetónicas em dois tipos: *"um tipo preocupa-se com a afirmação factual e o outro com o tipo de imagem 'criativa' ou 'de arte'. Sem menosprezar os seus trabalhos ou a validade da chamada fotografia "de arte"*[66], acredito que só existe um tipo de fotografia de arquitetura, e é aquela que transmite a ideia do arquiteto." Acreditando que o seu papel como fotógrafo de arquitetura reside em destacar e ampliar o propósito do arquiteto através da fotografia, Ezra Stoller procurava primeiro compreender a essência do espaço a ser capturado. O fotógrafo enfatizava os pontos fortes da Arquitetura através da simplicidade e do equilíbrio, visando revelar a narrativa do edifício de modo a facilitar e aprimorar a compreensão do espaço. Ele acreditava na real habilidade da fotografia em revelar a estrutura, função e qualidade dos materiais de um edifício, pelo que o seu compromisso com o visual transcendia a necessidade de palavras, *"se alguém pudesse olhar para uma imagem, então o texto era redundante. E se as fotografias ficavam em segundo plano em relação à presença física no espaço, as descrições verbais estavam ainda mais distantes da experiência arquitetónica."*[67]

A sua abordagem meticulosa envolveu uma relação entre a parte e o todo: em vez de confiar no poder de uma imagem individual, considerou fotografias em conjuntos ou grupos, organizando-as em sequência e conectando visualmente elementos de uma imagem à próxima, criando um *framework* que facilitava a exploração e a compreensão do espaço.[68]

[66] Stoller, Ezra. "Photography and the Language of Architecture." *Perspecta* 8 (1963): p. 44.

[67] Stoller, Erica. "Preface" In *Ezra Stoller, Photographer*. Reino Unido: Yale University Press, 2012. p. 7

[68] Ibid. p. 7

Altamente controlada e meticulosamente planeada, a sua obra era caraterizada por imagens a preto e branco nítidas, precisas e contidas, capazes de transmitir relações espaciais, muitas vezes capturadas em pontos de vista elevados. Não se tratava apenas de capturar o espaço, mas sim de integrar-se nele, uma subtileza facilmente distorcida por ângulos estranhos, composições exageradas, perspetivas forçadas e iluminação excessivamente dramática.[69]

[69] Elwall, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography.* Londres: Merrell, 2004. p. 160.

Ezra Stoller teve uma carreira de sucesso notável marcada pela sua autonomia e liberdade autoral, não se relacionando exclusivamente com nenhum dos arquitetos da época. Ainda assim, o seu trabalho foi requisitado e admirado por mestres como Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, Eero Saarinen e Richard Meier. O fotógrafo construiu um arquivo extenso, composto por mais de cinquenta mil imagens, incluindo fotografias icónicas de edifícios como o Seagram Building de Mies van der Rohe e Philip Johnson, o Museu Guggenheim e a Fallingwater de Frank Lloyd Wright, o Salk Institute de Louis Kahn e o Terminal de passageiros da TWA, de Eero Saarinen. Todavia, Stoller lançou a sua carreira através de publicações em revistas influentes na época como a *Architectural Forum* e a *Fortune*, permitindo que o seu trabalho alcançasse uma ampla audiência que incluía desde arquitetos até o público comum.[70]

[70] Dixon, John. "Architectural Photography" In *Ezra Stoller, Photographer.* Reino Unido: Yale University Press, 2012. p. 20.



IMG035_Fachada do Seagram Building. New York, 1958. Por Ezra Stoler



IMG036_Museu Guggenheim, New York, 1959. Por Por Ezra Stoler



IMG037_TWA Terminal, New York, 1964. Por Ezra Stoller.



IMG038_Salk Institute, La Jolla, 1977. Por Ezra Stoller.

No contexto de encomendas de fotografias de arquitetura, por revistas especializadas ou por pedido de arquitetos, o fotógrafo Julius Shulman desempenhou um papel crucial na divulgação e de obras de destaque, diferenciando-se de Stoller pela sua abordagem de caráter mais publicitário. Através das suas imagens, o fotógrafo sintetizava as informações necessárias para comunicar e vender a ideia do arquiteto. Esta técnica fotográfica carregava consigo um alto potencial de manipulação visual e interpretativa, permitindo diferentes perspetivas do objeto a retratar, dependendo da mensagem a transmitir através da imagem. Neste sentido, o próprio sustenta que: *"o fotógrafo deve levar em conta os arranjos de trabalho para a fotografia e publicidade de um edifício. [...] Portanto, antes da construção ser concluída, deve-se estabelecer alguma ligação entre todas as partes envolvidas, tornando possível organizar a fotografia e a publicidade de maneira eficiente; isso também envolve um acordo geral sobre como as fotografias serão utilizadas."*[71] A imagem 'perfeita' de um espaço, frequentemente utilizada na estratégia publicitária, privilegiava fotografias altamente estilizadas, como as de Shulman, com o objetivo de promover um estilo de vida moderno em que a arquitetura desempenha um papel central. Shulman estava consciente do risco de sedução que a fotografia de arquitetura pode adquirir.

"Uma das queixas ocasionais a propósito da fotografia de arquitectura é que glamoriza os edifícios; mas isto não tem de ser necessariamente verdade [...], às vezes a câmara consegue revelar um olhar mais criterioso e mais crítico do que o do próprio espectador."[72]

[71] Shulman, Julius. *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors, and the Visual* Art'. Whitney Library of Design, 1977. p. 212.

[72] Shulman, Julius. *Photographing Architecture and Interiors.* Los Angeles: Balcony Press, 2000. p. 47.



IMG039_Case Study House #21, Los Angeles, 1959. Por Julius Shulman



IMG040_Case Study House #22, Los Angeles, 1960. Por Julius Shulman

A prática de encomendas fotográficas enriqueceu o campo da fotografia de arquitetura ao estabelecer novos padrões estéticos, técnicos e artísticos. A fotografia de arquitetura dominada pelo preto e branco, promovia uma exploração mais profunda das formas e dos contrastes de luz, realçando a obra arquitetónica e evitando distrações formais e visuais que a cor poderia introduzir. *"O preto e branco reforça as formas, os tons e as texturas; por seu lado, a cor pode distrair o olhar"*.[73] Julius Shulman produzia fotografias tanto a preto e branco quanto a cores, adaptando-se aos diferentes contextos de publicação. As fotografias a preto e branco eram preferidas por revistas exclusivamente dedicadas à arquitetura, enquanto as fotografias a cor eram mais comuns em publicações como *House & Garden* ou *Architectural Digest*, nas quais a arquitetura servia como pano de fundo para a promoção de estilos de vida específicos. A introdução da cor na fotografia de arquitetura representa uma mudança concetual no sentido em que o seu discurso fica mais próximo do público comum, ao mostrar os edifícios de forma mais realista e menos focada em técnicas elaboradas de luz, sombra e composição. Isto traduz-se numa representação arquitetónica menos estilizada e mais acessível.

[73] Maré, Eric. *Architectural Photography.* Londres: B. T. Batsford, 1975. p. 10.

Concluindo, a arquitetura utilizou a fotografia aproveitando assim as suas potencialidades - rapidez, facilidade de produção e arquivo e representação autêntica da realidade - para comunicar conceitos e destacar qualidades, levando os arquitetos modernos a usá-la sistematicamente na representação das suas obras. Na verdade, o reconhecimento crescente do potencial de comunicação da fotografia influencia significativamente todo o processo envolvido no pensamento, produção e divulgação de uma obra arquitetónica.

Fotografia na experiência de comunicação

Fotografia na arte do *projetar*

> *"A Fotografia é também entendida como um instrumento de pensamento e de imaginação e não só uma mera ilustração da ideia e do design da arquitetura ou do arquiteto".*[74]

A fotografia altera fundamentalmente a maneira como se percebe a prática da arquitetura e a sua relação com o mundo.[75] O arquiteto, geralmente dotado de uma inclinação visual por natureza, foi e é rapidamente cativado pela fotografia. Nesse sentido, projeta a sua maneira distinta de ver o mundo e as suas convenções sobre como representar cidades e edifícios através desta disciplina.[76] Como Andrea Oldani observa, *"uma das responsabilidades dos arquitetos é entender os lugares antes das transformações"*.[77] O arquiteto pode, assim, através da fotografia compreender de forma mais aprofundada o que o rodeia, influenciando e interferindo com o panorama de soluções arquitetónicas. A fotografia contribui para a prática da arquitetura como uma ferramenta de documentação e autenticidade da realidade, coexistindo constantemente com o pensamento arquitetónico. Esta abordagem está, também, ligada à documentação do processo criativo do desenho de arquitetura, registando os desenhos, maquetas e experiências. Assim, esta parceria com a fotografia, tem proporcionado à arquitetura uma capacidade de adaptação multifacetada, levando ainda os arquitetos a reconhecerem a sua relevância como uma metodologia essencial na apreensão do ato de criar arquitetura. Em suma, não se trata apenas de registar o resultado final de uma obra, mas também de utilizar a fotografia como uma ferramenta capaz de sustentar questões fundamentais de pesquisa e criação de projetos.

Ao longo do processo arquitetónico, as experiências são frequentemente registadas através da fotografia, sendo a captura de maquetas uma das metodologias empregues para documentar e analisar as fases do desenvolvimento do projeto.[78] Ao fotografar as maquetas, os arquitetos têm a oportunidade de registar a forma física da futura construção e de testar perspetivas que se assemelham à escala real, fornecendo uma visão mais tangível e compreensível do projeto em desenvolvimento.[79] Além disso, ajudam a construir uma narrativa visual que enriquece a compreensão do processo criativo e das intenções por detrás de cada obra arquitetónica.

[74] Durden, Mark. "Arquitetura, Fotografia e o Mundo-da-Vida" In *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 19.

[75] Ibid. p. 19

[76] Fernández, Jesús Vassallo. "Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura", Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid, 2014. p. 27.

[77] Oldani, Andrea. "Photography, Territorial Description and Design Proposal for a Methodological Use of Medium". In *Photography and Modern Architecture*. Porto: ESAP, 2015. p. 250.

[78] Por exemplo, o site ArchDaily é uma referência notável neste contexto que, frequentemente, publica artigos e fotografias que destacam o uso de maquetas em projetos arquitetónicos, evidenciando a importância desta prática na documentação e visualização de projetos.

[79] Fernández, Jesús Vassallo. "Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura", Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid, 2014. p. 27.

A combinação da fotografia com o desenho, na prática arquitetónica, tem múltiplas finalidades desde a criação de fotomontagens até à documentação do processo em desenvolvimento. Isso permite ao arquiteto antecipar o resultado da obra, explorar novas ideias e identificar possíveis falhas. Assim, apesar de serem dispositivos distintos, a fotografia e o desenho complementam-se na criação de fotomontagens, não apenas como uma forma de comunicar o produto final, mas também como um registo do pensamento do arquiteto. Neste contexto, Galofaro sustenta que: *"A montagem é o princípio ordenador que me ajuda a construir anotações. [...] É importante estabelecer um diálogo visual entre o espaço que se deseja representar, a ideia que lhe tenta dar forma e o contexto que se tenta construir como pano de fundo. É necessário demonstrar uma habilidade para recriar um espaço mensurável, uma estrutura geométrica precisa. Isso não forma, mas estrutura o espaço."*[80]

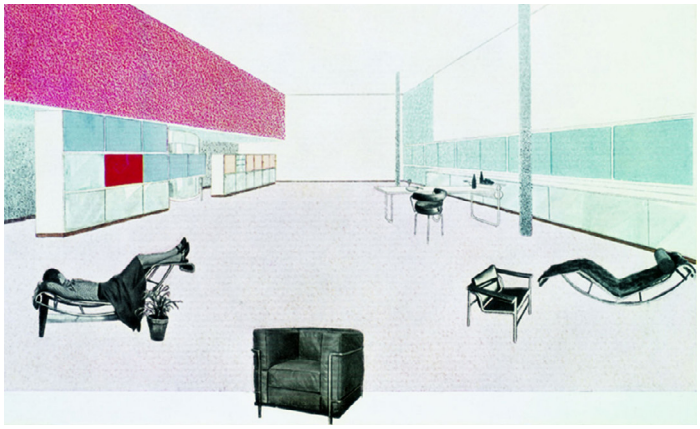
O exercício de Mies van der Rohe, para o projeto Friedrichstrasse em Berlim, de 1921 exemplifica o uso da fotomontagem na exploração do pensamento arquitetónico. Nesta obra, a manipulação do desenho sobreposto à fotografia demonstra o seu conhecimento técnico, ressaltando a relação de contraste entre o novo edifício e a cidade que o rodeia. Outro exemplo relevante é a *collage* por Le Corbusier para o projeto Salon d'Automne, 1929. Estes casos ilustram a utilização pioneira da fotomontagem na arquitetura, evidenciando como estes arquitetos, à sua época, exploravam essa técnica para expressar ideologias e experimentar novas conceções espaciais.

[80] Galofaro, Luca. "On the Idea of Montage as Form of Architecture Production". *Proceedings* 1, nº9 (2017): p .5

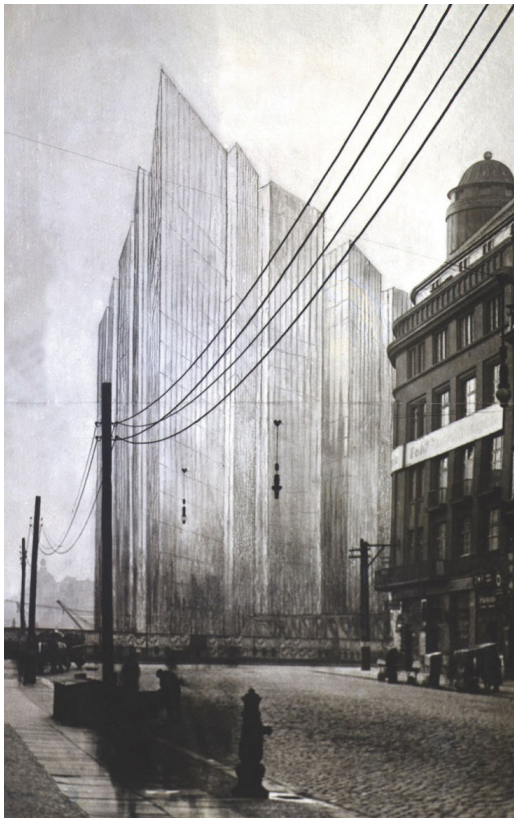
IMG041_Versão opaca da fotomontagem, Projeto Friedrichstrasse, Berlim, 1921. Por Mies van der Rohe. À direita.

IMG042_Fotomontagem do Salon d'Automne, 1929. Por Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriant. Superior esquerda.

IMG043_515 Autobahnkirche, Andeer, Suíça, 2019. Por Herzog & de Meuron. Inferior esquerda.







Um exemplo contemporâneo é o trabalho de Rem Koolhaas, no qual utiliza a fotografia como parte do processo de pesquisa e conceção. Koolhaas emprega imagens fotográficas para analisar contextos urbanos, explorar espaços existentes e visualizar futuros projetos arquitetónicos. A combinação da factualidade da imagem com a liberdade do desenho permite ao arquiteto repensar e reinventar diversos componentes arquitetónicos, criando condições para a reflexão e o debate sobre o espaço urbano e o projeto de arquitetura. Portanto, a fotografia atua como um dispositivo crítico e exploratório na disciplina, possibilitando uma nova perceção do espaço e contribuindo para uma reflexão mais profunda sobre o projeto arquitetónico.[81]

[81] Tavares, André et al., "Arquitetura em Portugal, um roteiro fotográfico" In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico*. Porto: Dafne Editora, 2006. pp. 24-25.

Importa ainda dar destaque a Herzog & de Meuron que desde o início das suas carreiras demonstravam uma preocupação com a representação mais áspera e realista dos seus projetos, utilizando a fotografia e o vídeo. De facto, estes arquitetos defendem que o uso da fotografia e do vídeo desempenha um papel fundamental na definição de uma abordagem fenomenológica da arquitetura referindo que: "Temos interesse pelas imagens porque elas são abertas; elas não transmitem uma linguagem concetual, transmitem uma linguagem universal por isso, podem ir diretamente para a imaginação. […] Trabalhar com estas imagens é um trabalho arquitetónico, o pensamento acontece em imagens arquitetónicas".[82]

[82] Fernández, Jesús Vassallo. "Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura", Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid, 2014. pp. 279-280.

Esta abordagem foi fundamental para a evolução do pensamento arquitetónico em diversas frentes. A fusão entre imagem e arquitetura resultou numa experiência espacial mais dinâmica e envolvente, representando uma rutura significativa com as práticas convencionais e criando novas perspetivas criativas e conceptuais para a disciplina. O legado de Herzog & de Meuron nesse sentido é indiscutível, influenciando tanto a criação e o pensamento da sua própria obra, como também deixando uma marca duradoura no campo da arquitetura.[83]

[83] Ibid. pp. 281-284.

Na realidade moderna e contemporânea, a fotografia é amplamente reconhecida como uma ferramenta fundamental no campo da arquitetura. Este subcapítulo assinala como a fotografia, além de documentar e ilustrar projetos arquitetónicos, atua como uma ferramenta crítica e exploratória, influenciando profundamente a conceção, a comunicação e a reflexão sobre o espaço arquitetónico. A interação entre fotografia e arquitetura permite a exploração de novas ideias, a antecipação de resultados e a criação de narrativas visuais que enriquecem o entendimento do processo criativo e das intenções por trás de cada obra.



IMG044_I3S - Instituto de Investigação e Pesquisa em Saúde, Porto. Por Luís Ferreira Alves.

ABERTURA

CAPÍTULO I
FOTOGRAFIA NA INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO

CAPÍTULO II
A CONSTELAÇÃO DE OLHARES NA FOTOGRAFIA E(M) ARQUITETURA

CAPÍTULO III
ENTRE O ANTIGO E O NOVO: UMA NARRATIVA VISUAL DO MUSEU DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

FOCO

A CONSTELAÇÃO DE *OLHARES* NA FOTOGRAFIA E(M) ARQUITETURA

> *"Fotógrafos e arquitetos têm uma relação simbiótica. Por um lado, os fotógrafos aproveitaram o mediatismo da arquitetura para expandir e promover o seu trabalho, por outro lado, os arquitetos já não se limitam a encomendar aos fotógrafos imagens apenas para encher os seus arquivos ou páginas pessoais (que ninguém vê); os arquitetos ambicionam fazer circular os seus projetos."*[84]

[84] Bandeira, Pedro. "Imagem da Arquitetura, Arquitetura das Imagens", In Pixel, Brick, Pixel. Guimarães: Lab2PT/EAUM/Pierrot le Fou, 2015. p. 12.

A dupla Arquiteto e Fotógrafo é uma relação de confiança, pelo que é importante fazer aqui uma reflexão, ainda que sintética, sobre o trabalho de alguns dos fotógrafos que marcam a interseção da fotografia com a arquitetura. Importa realçar que o *olhar* do fotógrafo é significativo, não como o autor e compositor da circunstância de uma obra arquitetónica, mas como um crítico que observa, seleciona e filtra situações específicas de um espaço.

> *"[…] a fotografia nunca é neutra, pois a implantação de códigos estéticos e fotográficos reflete as decisões tomadas pelo fotógrafo."*[85]

[85] Silva, Olívia Marques da Silva. "A fotografia para além do documento" In *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. pp. 11

Desde os seus primórdios, a prática da fotografia tem sido caracterizada pela independência dos seus profissionais que trabalham geralmente de forma individual e independente uns dos outros. Atuam, muitas vezes, com total autonomia criativa, seguindo os seus próprios interesses e objetivos, sendo alguns guiados pelo seu livre-arbítrio, enquanto outros são influenciados pela dinâmica das suas relações profissionais. As relações mantidas com os seus clientes, maioritariamente arquitetos, acabam por ser colaborações mais ou menos estreitas e diversas ao longo do tempo, resultando em duplas fotógrafo/arquiteto com visões compartilhadas do mundo da arquitetura. Surge, assim, uma relação de confiança e sintonia entre estes dois protagonistas: o arquiteto confia no fotógrafo para elevar o seu trabalho ou, no mínimo, representá-lo conforme a sua visão. Por sua vez, o profissional da imagem, munido da sua própria perceção, também se ajusta à maneira como o arquiteto concebe a sua criação, estabelecendo assim uma correlação entre as visões dos dois artistas.

[86] Coelho, João. "Simulacro: arquitectura e imagem fotográfica". Prova Final de Licenciatura. Universidade de Coimbra, 2001. p. 14.

A fotografia de arquitetura percebe-se como uma forma de representar a realidade entre muitas outras, daí se poder afirmar que os arquitetos e os fotógrafos *"são os construtores da 'realidade' e da 'verdade fotográfica' da arquitetura"*[86]. A fotografia é uma realidade, mas não A realidade.[87] Se o arquiteto observa e desenha, explorando mudanças na forma, o fotógrafo analisa e (re) constrói o espaço, recompondo uma imagem.

[87] Ozdoba, Marie-Madalene. "Stéphane Chalmeau, la photographie d'architecture comme pratique de l'espace". *Magazine d'architectures*. nº 249 (Novembro, 2016): pp. 20-21.

Se o arquiteto analisa o contexto e a circunstância no qual deve mencionar a sua intervenção, o fotógrafo vê, procura e direciona o *olhar* nesse mesmo lugar, como se o mesmo tentasse intervir sobre a mesma envolvente. Deste modo, a interpretação e a construção dos espaços pode acontecer através de dois registos: criativo e imagético. Por um lado, o registo criativo que explica o princípio de um projeto arquitetónico, por outro, o registo imagético que explica o princípio da realidade (o da fotografia), em que ambos criam e transformam a arquitetura.[88]

[88] Tavares, André et al., "Arquitetura em Portugal, um roteiro fotográfico" In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico.* Porto: Dafne Editora, 2006. pp. 26-27.

Esta interação entre arquiteto e fotógrafo ressalta a importância da fotografia na construção mediática e imagética da arquitetura. Publicamente, o reconhecimento da singularidade ou da originalidade de uma obra arquitetónica está, frequentemente, associado à sua representação fotográfica. Isso implica que, para alcançar um nível mais significativo de comunicabilidade, a arquitetura depende consideravelmente de quem a fotografa e, principalmente, da maneira como é capturada nas imagens. A este propósito Luís Urbano afirma:

> *"[...] uma imagem de um qualquer objecto arquitetónico, ou simplesmente de um objeto, é sempre a imposição de um ponto de vista. De quem fotografa, de quem escolhe o enquadramento, de quem escolhe a luz, o tempo de exposição, o tipo de lente, a máquina. É um olhar que implica uma escolha, ou infinitas escolhas, é por definição subjectivo."*[89]

[89] Urbano, Luís. *Mundo Perfeito*. Porto: FAUP, 2008. p. 5.

[90] Milheiro, Ana Vaz, "Mundo Perfeito" In *Mundo Perfeito*. Porto: FAUP, 2008. pp. 20-21.

Capturar arquitetura através da fotografia tem de ser um gesto ponderado, isto é, imergir na obra alheia e capturar aquilo que é essencial, sem comprometer a integridade da sua conceção. Muitos dos fotógrafos de arquitetura percebem a fotografia não como um fim em si mesma, mas como um meio de expressão. Intencionalmente, não abordam a arquitetura meramente como um tema artístico, embora as suas imagens sejam meticulosamente calculadas.[90] Essa parceria entre fotógrafo e arquiteto pode resultar num corpo de trabalho que enriquece a compreensão e a apreciação da arquitetura, oferecendo novas perspetivas e revelando a profundidade e a complexidade dos espaços construídos.[91]

[91] *"Tenho trabalhado com muitos fotógrafos e quase sempre todos com qualidade, e por isso descubro sempre coisas novas que desconhecia. Com o L.F.A. é diferente, há uma empatia, em que as imagens confirmam aquilo onde hesitei, o que faltou fazer, o que é excessivo e devia ser retirado. Apesar do olhar ser diferente, não é só o documento, a fotografia que me interessa, mas também a crítica velada ao meu trabalho como arquitecto, e isso o Luís fá-lo melhor do que ninguém."*. Souto de Moura, Eduardo, "... Sobre o Luís Ferreira Alves (L.F.A.)" In *Luís Ferreira Alves: fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura.* Porto: Scopio Editions, 2016. p. 9.



IMG045_Le Corbusier e Lucien Hervé. India, 1953.

Lucien Hervé, (des)construção da realidade

> *A fotografia serenamente bela de Lucien Hervé ocorre exatamente no momento da criação de uma imagem, congelada, mas fluída, numa nova versão da realidade"*[92]

Ao longo da história da fotografia de arquitetura, formaram-se inúmeras colaborações entre fotógrafos e arquitetos, cuja visão do mundo arquitetónico era comum. Um exemplo notável é a colaboração entre Lucien Hervé (LH) e o arquiteto Le Corbusier, que trabalharam juntos durante mais do que uma década. Foi o encontro com este arquiteto que, em 1949, orientou LH definitivamente para a fotografia de arquitetura, afastando-o da sua vocação pela pintura. *"Entrei no mundo da fotografia por acaso. Nunca quis ser fotógrafo."*[93] LH nunca abandonou completamente as suas raízes artísticas, pelo contrário, ele encontrou na fotografia de arquitetura uma nova forma de expressar a sua sensibilidade estética, tal como o próprio confessa: *"A minha visão tende a ser tão rigorosa com uma pintura. Tenho critérios de um pintor."*[94]

A parceria entre LH com Le Corbusier surgiu do fascínio que a personificação do modernismo e a genialidade do arquiteto despertaram em LH.[95] As obras de Le Corbusier inspiraram-lhe o desejo de se tornar ele próprio um 'construtor' no campo da imagem, utilizando as suas próprias ferramentas, a sombra e a luz. LH, com o seu olhar atento para a geometria e a luz, e Le Corbusier, com a sua visão inovadora da arquitetura, conseguiram juntos criar imagens que não apenas documentam os edifícios, mas também expressam as suas ideias e filosofias. Até então, nenhum outro fotógrafo tinha conseguido registar de forma tão marcante os espaços construídos por Le Corbusier, evidenciando com precisão as características estruturais e construtivas das obras e proporcionando uma nova perspetiva que enriqueceu consideravelmente a compreensão e apreciação do seu trabalho. *"Le Corbusier previa o efeito do espaço, mas não os efeitos criados por aquele espaço em particular, e isso era precisamente o que eu conseguia fazer bem, naturalmente, sendo fotógrafo."*[96] Por sua vez para Le Corbusier, *"transformar a arquitetura em imagens era 'um elemento operacional formidável': uma forma de explorar as suas próprias criações, de acrescentar complementos à sua arquitetura, de interpretar e criticar a sua própria obra, de representar as suas convicções numa declaração visual de princípios."*[97]

LH marcou a sua linguagem, logo nas primeiras fotografias, com composições geométricas e frequentemente minimalistas, que tendem à abstração. As suas imagens alicerçam-se na tensão entre formas e volumes e no equilíbrio entre sólidos e vazios, oferecendo mais uma interpretação do que uma descrição dos elementos arquitetónicos.

[92] "Lucien Hervé's serenely beautiful photography occurs at the very moment of the creation of an image, frozen yet fluid, into a new version of reality." "Lucien Hervé". Michael Hoppen Gallery. Acedido a 13 de maio 2024. https://michaelhoppen.viewingroom.com/viewing-room/17-lucien-herve-the-photographer-with-the-soul-of-an-architect/

[93] Naegele, Daniel. "Una entrevista con Lucien Hervé". *Architecture Publications*. nº 60. Iowa State University, 2015. p. 47.

[94] "Sombra é luz". Architecture De Collection. Acedido a 23 de maio 2024. https://www.architecturedecollection.fr/regards-photographiques/lucien-herve/

[95] *"that he brought to bear on his coverage of Le Corbusier's Unité d'Habitatión, Marseilles. Here in 1949 (...) he took a staggering 650 pictures with his Rolleflex in a single day"*. Elwall, Robert, Building with light: the international history of architectural photography. Londres: Merrell, 2004. p. 159.

[96] Naegele, Daniel. "Una entrevista con Lucien Hervé". *Architecture Publications*. nº 60. Iowa State University, 2015. p. 52.

[97] Ibid. p. 45.

Um dos elementos diferenciadores do trabalho de LH é, sem dúvida, a sua habilidade de (des)construir, na sua fotografia, a "massa" da arquitetura, criando amplos espaços de coexistência visual que residem entre a realidade e a abstração. As suas complexas composições transcendem a representação imediata da realidade, incentivando a reflexão e a interpretação poética.[98]

[98] Beer, Olivier. *Lucien Hervé: Building Images.* Los Angeles: Getty Research Institute, 2004. pp. 32-34.



IMG046_Catedral Metropolitana, Brasilia, 1961. Por Lucien Hervé.

De acordo com a descrição de Robert Elwall, as fotografias de LH são marcadas pela sua construção geométrica intransigente e pelos seus contrastes intensos.[99] Utilizando perspetivas oblíquas e posições de câmera reduzidas, LH conseguia criar uma abstração distintiva que o diferenciava dos seus contemporâneos, combinando assim a sua visão concetual com um olhar analítico de arquiteto.[100] O fotógrafo justificava, deste modo, a sua técnica *"Muitas vezes exponho fotografias oblíquas precisamente porque, dessa maneira, evito reforçar a deformação da perspetiva."*[101] Para LH, a luz oferecia a oportunidade única de trazer fluidez e movimento às construções estáticas. O fotógrafo via na interação entre a luz e a sombra uma forma de infundir dinamismo nas estruturas arquitetónicas, uma vez que esta permite delinear formas, criar profundidade e destacar texturas.

[99] Elwall, Robert, Building with light: the international history of architectural photography. Londres: Merrell, 2004. p. 159.

[100] Naegele, Daniel. "Una entrevista con Lucien Hervé". *Architecture Publications.* nº 60. Iowa State University, 2015. pp. 47-51.

[101] Ibid. p. 51.





IMG047_ Knossos, Crète, 1956. Por Lucien Hervé. À esquerda.

IMG048_Abbaye du Thoronet, França, 1951. Por Lucien Hervé. À direita

As linhas e os volumes são moldados, multiplicados e metamorfoseados sob o sol, transformando o espaço construído em composições bidimensionais que beiram a abstração. Como observa a arquiteta Zaha Hadid:

> *"As imagens de Hervé são marcadas pela escuridão das sombras contra vastos espaços brancos. […] Como consequência desta troca mútua de luz e escuridão, lugares reconhecíveis ou familiares são lançados num estado de desfamiliarização e deslocamento abstratos."*[102]

A fotografia de LH é uma combinação de expressividade e rigor, jogando com a luz e a sombra, utilizando contrastes exagerados a preto e branco para realçar a geometria e criar composições que transcendem a realidade. As imagens destacam-se pela oposição do negro das sombras e do branco das superfícies. A captura rigorosa dos volumes e das distâncias, que os separam, cria um espaço vazio onde a sombra às vezes domina, seja para impor certos elementos em primeiro plano, seja (na medida em que é ausência de luz) para se apoderar da imagem.

> *"Muitas vezes peço ao impressor [...] que acentue um aspecto específico da foto, escurecendo-o ou clareando-o. Às vezes escureço um pouco os pretos para que funcionem como pretos e não como um elemento casual."*[103]

Os valores humanistas que, comumente, se associam a este fotógrafo estão claramente evidentes na forma cuidadosa como o mesmo expõe a presença humana nas suas fotografias. Dentro da sua obra fotográfica, encontram-se inúmeras imagens nas quais estão presentes pessoas, entre elas crianças.[104] No entanto, esta presença humana é muito mais nítida no início da sua colaboração com Le Corbusier do que nas suas obras posteriores, em que o Homem serve mais como referência de escala na composição do espaço fotografado.[105] Tal não invalida o seu objetivo de capturar a essência da vida através do movimento e da ocupação do espaço pelos corpos humanos, normalmente sob a forma de sombras.

[102] "Lucien Hervé". Michael Hoppen Gallery. Acedido a 13 de maio 2024. https://michaelhoppen.viewingroom.com/viewing-room/17-lucien-herve-the-photographer-with-the-soul-of-an-architect/

[103] Naegele, Daniel. "Una entrevista con Lucien Hervé". *Architecture Publications*. nº 60. Iowa State University, 2015. p. 57.

[104] Gebauer, Imola. "Lucien Hervé et l'Italie", *RELIEF - Revue Électronique de littérature française 12*. nº 2 (2018): p. 91.

[105] Beer, Olivier. *Lucien Hervé: Building Images*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004. pp. 16-22.

"Quando fotografei este trabalhador a carregar um balde em Marselha, quis mostrar instintivamente como o seu corpo toma posse do espaço. Estou à procura da expressão da vida, sendo sensível à estrutura. O que me conecta a este homem não é o que ele é intimamente no dia a dia, mas sim o que o seu corpo exprime. Ele é esta sombra: a silhueta de um homem que carrega um fardo pesado. Talvez seja por isso que, para mim, esta imagem simboliza a condição de trabalho."[106]

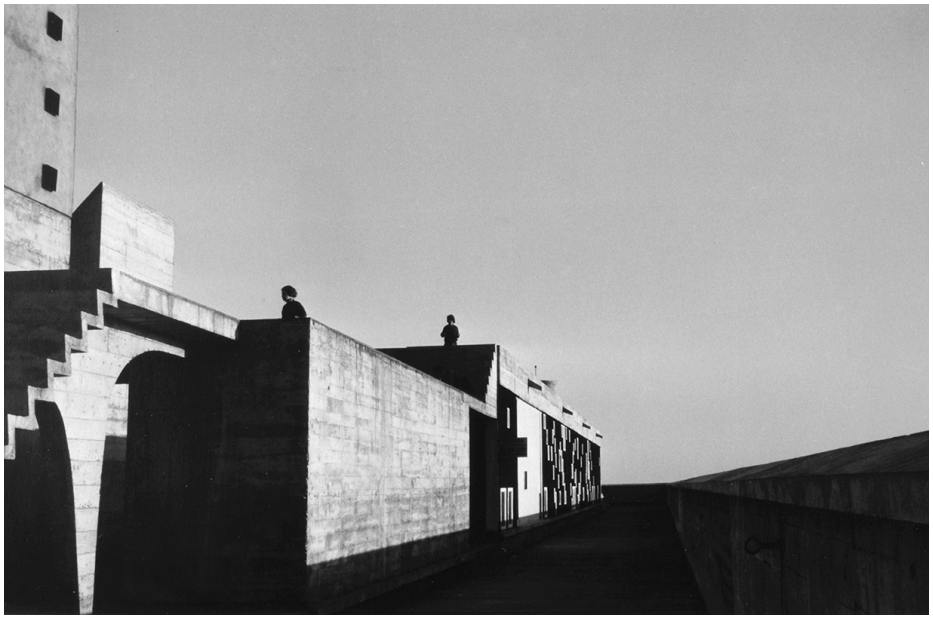
[106] Borhan, Pierre et Noël Bourcier. "Lucien Hervé: entretien avec Noël Bourcier". In *Amis inconnus*. Trézélan: Filigranes, 2002. pp. 3-7.

O ser humano raramente - ou indiretamente - é o tema central das composições de LH. Quando presente, o Homem, normalmente anónimo, é na sua maioria portador de uma dimensão simbólica que misteriosamente habita e anima o espaço construído. A experiência física do espaço é também alcançada através da captura e exploração dos vários pontos de vista que LH realizava ao percorrer as diferentes obras de arquitetura. Por outras palavras, LH construía uma narrativa visual que possibilita uma imersão completa na experiência do ambiente arquitetónico. Além disso, deu o papel principal ao detalhe, nunca hesitando em isolar um fragmento do corpo acreditando que este exprimia melhor o todo, do que o todo em si. Estes fragmentos procuravam expressar a essência da obra de arquitetura, muitas vezes resultando em composições abstratas e provocativas.[107]

[107] Maestripieri, Eduardo. "Encuadres. Lucien Hervé y Le Corbusier". *Sociedad de Arquitectos del Uruguay*. nº 269 (2013): p. 33.

Com uma expressão plástica marcante, LH 'construía' imagens conceptuais e analíticas, desafiando os padrões convencionais de representação da arquitetura. Longe de ser um exercício prosaico de arquivo e documentação, todo o trabalho e colaborações de LH foram uma (re)interpretação e (des)construção criativa de uma nova realidade da arquitetura. LH 'construía' imagens nas quais combinava a sua visão humanista e concetual com a visão analítica do arquiteto, representando de forma exemplar a vivência espacial da obra arquitetónica.[108]

[108] Beer, Olivier. *Lucien Hervé: Building Images*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004. pp. 34.



IMG049_Unité d'Habitation de Nantes-Rezé, Nantes, 1954. Por Lucien Hervé.

Luís Ferreira Alves, o 'arquiteto' da fotografia

> *"Imagem a imagem, surge a meditação, o apelo à análise, pois a fotografia não é só sobre a obra em si, mas também sobre a experiência sensorial que nos envolve ao percorrê-la. As fotografias de Luís Ferreira Alves têm esse dom. Levam-nos à experiência do espaço sem lá estarmos […]."*[109]

[109] Rodrigues, Anabela Veloso. "Alves, L. F. (ed) (2016). Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura. Matosinhos: Scopio Editions". *Comunicação e Sociedade 31*. (junho, 2017): p. 407.

Em Portugal, no panorama dos fotógrafos de arquitetura que estabeleceram projetos diferenciadores sobre o espaço construído, nutrindo uma sólida cumplicidade com os arquitetos e as suas obras, destaca-se Luís Ferreira Alves (LFA). A fotografia de arquitetura, que inicialmente não passou de um passatempo, veio a tornar-se o foco do seu percurso profissional, aquando do reconhecimento obtido com a proposta de trabalho lançada pelo arquiteto Pedro Ramalho em 1983. Assim, estava aberto o caminho, para LFA emergir então como um dos profissionais mais intimamente ligado, cultural e afetivamente, aos principais arquitetos da Escola do Porto, destacando-se o trabalho dedicado à obra de Álvaro Siza Vieira e, especialmente, à obra de Eduardo Souto Moura, com quem colaborou por mais de 30 anos.

> *"Todos nós temos um tipo de formação. E eu apaixonei-me pelos Mondrian's. E acontece que, quer o Eduardo, quer o João Álvaro Rocha usam muito esse tipo de linguagem. É realmente um jogo interessante que se propõe ao fotógrafo. Julgo que tenho muito mérito nisso porque comecei a chamar-lhe Mondrian's com o Eduardo na Casa das Artes. Ele está cheio de Mondrian's, a obra dele…"*[110]

[110] Gonçalves, Ricardo. "Luís Ferreira Alves: Um Olhar Construído." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], janeiro de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 13 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11311/e668420/luis-ferreira-alves-um-olhar-construido

Não só a pintura mas também a cultura cinematográfica de LFA, influenciou a sua abordagem visual, potenciando uma habilidade singular em compreender e interpretar as ideias dos arquitetos com quem trabalhou.[111] Contudo, importa realçar que o LFA pautou o seu trabalho por um princípio essencial: garantir a ética existente na relação entre arquiteto e fotógrafo, assegurando que nenhum dominasse sobre o outro, isto é, a individualidade de cada fotógrafo deve ser valorizada, mas nunca se deve sobrepor à essência da arquitetura. A este propósito Pedro Leão Neto escreveu que *"[...] as fotografias de Luís Ferreira Alves permitem ver e mesmo realçar a identidade e verdade das arquitecturas que retracta e dos seus autores."*[112]

[111] Ibid.

[112] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 47.





IMG050_Ruína da Real Vinícola, Matosinhos. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.

IMG051_Casa da Arquitectura. Por Luís Ferreira Alves. À direita

Para LFA, o primeiro contacto com a obra a ser fotografada deve acontecer sem um conhecimento prévio detalhado da mesma, possibilitando-lhe assim ser surpreendido de forma espontânea e positiva e capturar a essência do espaço de forma mais autêntica e intuitiva.[113] Ao chegar ao local sem preconceitos ou expetativas específicas, LFA pode explorar a arquitetura com um olhar isento, descobrindo detalhes e perspetivas que poderiam passar despercebidos num estudo prévio. Esta técnica resulta em fotografias que refletem uma reação genuína à obra, destacando as suas características únicas e a sensação de descoberta que a arquitetura pode evocar. O fotógrafo valorizava ainda a pré-existência, o local e a sua envolvente[114], tentando compreender as relações criadas pelos arquitetos com estes três elementos. Desta maneira, LFA começava por fotografar o edifício como um todo e só depois avançava para os detalhes mais específicos da obra, o que possibilitava uma análise mais profunda da mesma.[115] Além disso, tinha interesse em acompanhar o processo de construção de obras de arquitetura fazendo o registo continuado dos seus diferentes momentos. As ruínas de um edifício também constituíam um foco de interesse para LFA, tal como confessa a sua última assistente Marta Ferreira.[116] A este propósito, Siza acrescenta que *"só o Luís Ferreira Alves pode fixar num instante o que o tempo longamente trabalhou"*.[117]

Na abordagem fotográfica de cada obra, LFA trabalha a complexa interação entre os espaços, a luz natural e a materialização do ambiente como elementos-chave na comunicação das ideias e dos ideais dos arquitetos. As suas imagens revelam uma natureza minimalista com planos frontais e precisos, que acentuam a horizontalidade e a verticalidade das obras arquitetónicas e da modernidade.[118] Já o dinamismo inerente à arquitetura é conseguido ao captar ângulos inclinados e linhas convergentes, criando uma sensação de movimento e profundidade que orienta o olhar do observador através da imagem.[119] Este tipo de abordagem pode também ser observada na obra de outros importantes fotógrafos de arquitetura, como Ezra Stoller[120], que também explora as mesmas características geométricas e espaciais dos edifícios, transmitindo a complexidade e a dinâmica dos espaços construídos através da fotografia.

[113] Gonçalves, Ricardo. "Luís Ferreira Alves: Um Olhar Construído." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], janeiro de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 13 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11311/e668420/luis-ferreira-alves-um-olhar-construido

[114] Ibid.

[115] Ibid.

[116] Ibid.

[117] Bandeira, Pedro. Luís Ferreira Alves - Peroguarda: *"O Que Sobra Aos Homens, Não Chega Aos Cães"* (Intervenção no âmbito da apresentação do livro) 2021.

[118] *"Depois, como PLN descreve aprofundadamente, o trabalho de Luís Ferreira Alves é central e decisivo, no seu modo moderno de deixar a modernidade falar na obra de Siza: linhas horizontais e verticais dir-se-ia reforçadas, assertivamente geométricas; volumes construídos sob a luz, sempre algo melancólica do Atlântico português;"* Figueira, Jorge. "Apresentação" In *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 22.

[119] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 52

[120] Ibid. pp. 52-54.





IMG052_ Casa da Música, Metro do Porto. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.

IMG053_Casa das Histórias Paula Rego. Por Luís Ferreira Alves. À direita

A forma notável como LFA controla a luz e a interação entre luz e sombra é uma característica marcante do seu trabalho. A luz cuidadosamente manipulada não só define formas e texturas, como também cria um jogo de contrastes que intensifica a profundidade e a atmosfera da arquitetura.[121] Tal como o próprio descreve, numa das suas entrevistas, a fotografia de arquitetura é *"luz. Com luz há sombras e com sombras há volumes"*[122]. Também os volumes constituem, por isso, um dos elementos fundamentais na sua fotografia, pois transmitem uma sensação de profundidade e tridimensionalidade. Para capturar essa profundidade, LFA recorria, como já referido, à perspetiva oblíqua e aos planos frontais. Por um lado, a perspetiva permite que os objetos se relacionem espacialmente, criando uma ilusão de distância e dimensão. Já os planos frontais ajudam a destacar as diferentes camadas e elementos de um enquadramento, proporcionando uma compreensão mais clara da estrutura e da intenção do projeto de arquitetura, ou seja, representam a transição do desenho do arquiteto para a realidade. Tal é testemunhado por Pedro Leão Neto, quando afirma que LFA *"é capaz de comunicar, através do plano bidimensional da fotografia, toda a tridimensionalidade"* e *"a poesia da obra de Eduardo Souto Moura"*.[123] Mais ainda, a abordagem de LFA ao extrair o objeto arquitetónico da sua realidade, transformando-o numa expressão pessoal, tende a despertar nos arquitetos uma nova reflexão sobre a sua própria arquitetura.

Importa ainda constatar como LFA valorizava de sobremaneira o rigor do enquadramento e a escala na fotografia de arquitetura. Compreendia que um enquadramento rigoroso é fundamental para destacar as proporções e a organização espacial de uma arquitetura. Além disso, para dar significado à imagem, ao espaço e às relações entre os diferentes elementos arquitetónicos, o fotógrafo recorria frequentemente à presença humana nas suas composições. A este respeito, Eduardo Souto Moura refere que: *"O Luís [...] põe sempre uma referência da escala para se perceber se é grande ou pequena. Quando não tem ninguém, põe sempre o assistente, que na altura, era o Arménio […]. Eu tenho metade das minhas obras com o Arménio."*[124]

[121] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. pp. 45-46

[122] Gonçalves, Ricardo. "Arquitetura e Fotografia|Ep. 21" (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], janeiro de 2020) RTP Play, 26 min. Acedido a 13 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p5644/e448375/atelier-arquitetura

[123] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 46.

[124] Gonçalves, Ricardo. "Luís Ferreira Alves: Um Olhar Construído." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], janeiro de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 13 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11311/e668420/luis-ferreira-alves-um-olhar-construido

A presença humana não só fornece uma referência de escala, como também uma dimensão de vivência e de interação ao ambiente fotografado, tornando a arquitetura mais acessível e tangível. Isso permite que os observadores percebam a verdadeira dimensão dos espaços e compreendam como os mesmos são sentidos e experienciados.

LFA conseguiu desenvolver uma distinta obra artística. Através da sua lente, capturou não apenas a essência e experiência das arquiteturas, mas também a visão e a individualidade dos arquitetos que os criaram. As suas fotografias vão muito além da simples documentação, atuam como uma verdadeira ferramenta crítica e interpretativa da arquitetura, proporcionando narrativas envolventes e significativas sobre o espaço construído.



IMG054_Duas casas em Ponte de Lima, Quinta de Anquiao. Por Luís Ferreira Alves.



IMG055_Casa das Histórias Paula Rego. Por Luís Ferreira Alves.

Gabriele Basilico, *lugares* da arquitetura

> *"De certa maneira achei mais conveniente, para exprimir de um modo mais rigoroso aquilo que estava a fazer, substituir com a palavra lugar as palavras espaço, arquitectura urbana, paisagem, etc. Considero que a palavra lugar não se refere simplesmente a um espaço, mas define uma relação entre espaço, objectos e talvez o próprio olhar do fotógrafo que, interceptando o espaço, estabelece uma relação com a envolvente."*[125]

As palavras lugar, cidade, paisagem e transformação são frequentes na contextualização do trabalho de Gabriele Basilico (GB), pois refletem as preocupações e ambições que fundamentam a sua obra e, ao mesmo tempo destacam algumas das qualidades e características presentes nas suas imagens. Formado em arquitetura, mas atraído pela fotografia como uma forma de expressão viva e próxima à realidade, ele troca o desenho pela câmera, dedicando a sua carreira à fotografia. GB alude que a sua educação académica foi predominantemente teórica, numa época onde a discussão prevalecia sobre o desenho de projetos. Cedo descobre que o seu verdadeiro interesse está em capturar a essência permanente da cidade e do habitar. A sua abordagem não é de capturar momentos efêmeros, mas de explorar e observar de forma mais ampla.[126]

> *"Basilico é um arquitecto que não exerce? É um arquitecto de visão [...]. Sabe ver melhor e aprender-ensinar a ver."*[127]

Na sua opção pela fotografia, o primeiro trabalho que o notabilizou nesta disciplina foi o álbum *"Milano. Ritratti di fabbriche"*, entre 1978 e 1980, no qual edifícios e estruturas industriais são retratados de maneira antropomórfica. Ainda que influenciado pelo enfoque tipológico dos Becher, ao contrário destes fotógrafos, GB desenvolveu um interesse particular pelo espaço e pelo lugar, explorando tanto a arquitetura urbana como o contexto envolvente.[128] A sua escolha por fotografar lugares reflete uma vontade de (re)imaginar e compreender de maneira diferenciada as formas fundamentais da cidade, mostrando uma fusão única entre fotografia e arquitetura. GB adotou uma base de trabalho documental influenciada por uma abordagem repetitiva e concetual, isolando sistematicamente as formas do contexto urbano, organizando-as numa representação ordenada[129], mas humanizada, antropomorfizada[130]. GB, dentro do seu método de investigação rigoroso, fotografa áreas periféricas e contextos urbanos com o propósito classificativo: o de criar coleções e catálogos de fragmentos do espaço e da paisagem urbana.

[125] Tavares, André et al., "Arquitetura em Portugal, um roteiro fotográfico" In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico.* Porto: Dafne Editora, 2006. p. 22.

[126] Valtorta, Roberta. "Trent'anni dopo" In *Milano: Ritratti di fabriche*. Milão: F. Motta, 2009. p. 8.

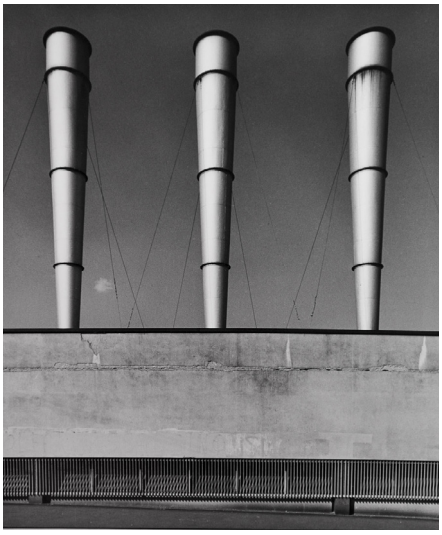
[127] Siza Vieira, Álvaro, "Gabriele por Siza" In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico.* Porto: Dafne Editora, 2006. p. 164

[128] Catrica, Paulo. "Um certo modo de ver." In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico.* Porto: Dafne Editora, 2006. p. 8.

[129] Valtorta, Roberta. "Trent'anni dopo" In *Milano: Ritratti di fabriche*. Milão: F. Motta, 2009. p. 9.

[130] *"I liked to approach architectural subjects, especially industrial architecture, as if they were people, detached from their immediate context by strong lighting."* Bonami, Francesco. *Gabriele Basilico.* Phaidon Press LTD, 2001. p. 18.





IMG056_Ritratti di fabbriche, Via Farini, Milão. Por Gabriele Basilico. À esquerda.

IMG057_Ritratti di fabbriche, Via Giovanni Ferrari, Milão. Por Gabriele Basilico. À direita

Contudo, introduz na taxonomia paisagística uma dimensão dinâmica, quase cinematográfica, baseada num princípio de fotografias temáticas e em sequência. Esta sequência é gerada por um movimento do corpo do fotógrafo no vasto corpo da cidade, exigindo um grande trabalho preliminar de seleção e comparação.[131] A sua fotografia passou a ser uma forma de percorrer o território não apenas visualmente, mas também fisicamente, imergindo-se no espaço. Neste sentido, GB expressou que *"a exploração da paisagem é o gesto técnico, é o método, é o quotidiano enquanto se observa a paisagem"*.[132]

Importa ainda salientar a sua preferência em retratar as estruturas urbanas que se encontram em estado de abandono, vazias e obsoletas, revelando assim uma contemplação profunda da transformação urbana. GB valoriza e pratica a lentidão na abordagem fotográfica, desafiando a velocidade frenética do mundo contemporâneo. As suas imagens, desprovidas de movimento, convidam o observador a refletir sobre a passagem do tempo e a metamorfose dos espaços.[133] Combinando a precisão técnica com uma poética da quietude, transforma cada fotografia num testemunho da evolução e da ruína dos lugares.

> *"Gabriele Basilico não gosta de viajar, e ainda assim as suas fotografias descrevem um panorama interminável de lugares. Ele gosta de cidades, fábricas, estruturas; no entanto, ele representa-as abandonadas, vazias, inúteis. [...] Basilico elogia e pratica a lentidão. Ele tenta desafiar a velocidade que é parte do nosso mundo contemporâneo e tenta desacelerar a realidade até um ponto de imobilidade para poder compreendê-la."*[134]

A sua fotografia urbana destaca-se ainda pela ênfase na relação entre o Homem e o ambiente urbano, que GB concretiza ao incorporar nesta os vários elementos urbanos da cidade, revelando a sua interconexão com a vida urbana. Oferece assim um olhar único sobre as cidades como um todo, isto é, sistematiza a sua abordagem fotográfica, indo do detalhe ao panorama global.[135]

[131] Boeri, Stefano. "Elegia di una Dismissione" In *Milano: Ritratti di fabriche*. Milão: F. Motta, 2009. p. 15.

[132] Madesani, Angela. "Voir le paysage avec de nouveax yeux. Conversation avec Gabriele Basilico sour la Mission Photographique de la DATAR". In *Bord de mer*. Milão: Contrasto, 2017. p. 33.

[133] D'Angeli, Giampiero. "Gabriele Basilico". (2009; Youtube, abril de 2020) 51 min. Acedido a 20 de maio 2024. https://www.youtube.com/watch?v=9qdiElFp8L0

[134] Bonami, Francesco. *Gabriele Basilico*. Phaidon Press LTD, 2001. p. 3.

[135] Tavares, André et al., "Arquitetura em Portugal, um roteiro fotográfico" In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico*. Porto: Dafne Editora, 2006. p. 22.

"É um retrato da cidade [...], ou seja, da leitura de um contexto em vez de fragmentos, é evidente por muitas indicações: a trama dos fios elétricos paralela ao fotograma, ou que o corta diagonalmente, a importância das conexões dos edifícios ao solo, o uso do mobiliário urbano como símbolo e elemento compositivo."[136]

[136] Bertelli, Carlo. "L'immagine fotografica: la città senza atmosfere" In *Milano ritratti di fabbriche*. Milão: SugarCo Edizioni, 1981. p. 7.

No que respeita às suas opções em termos cromáticos, o uso do preto e branco, inaugurado com o ciclo fotográfico das fábricas milanesas, representa também uma escolha privilegiada para muitas das suas obras posteriores. Não apenas pelas numerosas analogias com a dimensão do desenho, mas, sobretudo, pelo seu profundo valor interpretativo, GB consegue com esta opção aprofundar a sua reflexão sobre a paisagem e sobre a relação difícil, e muitas vezes contraditória, entre a realidade do construído e o seu território.[137]

[137] Moschini, Francesco. "Gabriele Basilico. Formas do Urbano entre fragmento e totalidade". In *Revista Summa+*, nº129 (junho, 2013): p. 86.

Através da linguagem clara das suas fotografias a preto e branco, GB envolve o observador numa reflexão que altera profundamente a imagem da cidade.[138] Enquanto que outros fotógrafos italianos, como Luigi Ghirri, procuravam um estilo mais tipicamente italiano, com luzes e atmosferas mais quentes, GB percebeu que a maneira de se afastar dessa narrativa era seguir o caminho de Eugène Atget, despindo o contexto e a vida urbana para revelar a estrutura pura da cidade.[139] Na verdade, múltiplos fotógrafos de arquitetura defendem a ideia de que a presença humana pode alterar a visão e levar o leitor a focar em determinados elementos da composição. As pessoas transformam ou afetam o corpo e a psicologia da cidade. Assim, embora os fotógrafos considerem a importância do Homem para a leitura do enunciado artístico, sugerem mais a sua presença do que a retratam ou encontram outros métodos para a representar. Durante a maior parte da sua carreira, GB seguiu esta abordagem, à medida que a presença humana desaparecia gradualmente das suas fotografias. Optou por uma fotografia analítica, na qual *"os homens já não se expressam com os seus corpos e rostos, mas com os objetos que criaram e com os ambientes em que viveram e vivem".*[140]

[138] Tognoli, Carlo. "Prefazione" In *Milano ritratti di fabbriche*. Milão: SugarCo Edizioni, 1981. p. 11.

[139] Bonami, Francesco. *Gabriele Basilico.* Phaidon Press LTD, 2001. p. 4.

[140] Valtorta, Roberta. "Gabriele Basilico. Comprendre Le Paysage" In *Photo Poche N° 152 : Gabriele Basilico*. Arles: Actes Sud, 2014. p. 3.



IMG058_ Beirut, 1991. Por Gabriele Basilico.

A partir desse ponto, a presença humana é apenas sugerida por detalhes que, por vezes, passam despercebidos e GB concentrava-se nesta ausência como um fenómeno que realçava o sucesso ou o fracasso das cidades, das casas e dos arquitetos no seu esforço para servir a humanidade.[141]

> *"A presença humana é, (...) ainda que raramente apareça, tremida, envolta numa névoa que não oculta os volumes nem os espaços."*[142]

A abordagem de GB na interpelação dos lugares proporcionou uma oportunidade singular para uma compreensão mais profunda do desenho urbano. GB fotografou os espaços, como também os interpelou, mergulhando na essência de cada lugar. A vitalidade do seu trabalho reside na relação ambígua com a realidade de cada um desses lugares fotografados, oferecendo uma nova leitura sobre a interação entre os elementos arquitetónicos e a sua envolvente.[143] A delicadeza do olhar, a elegância das superfícies e a subtil melancolia que as imagens de GB evocam sobre os lugares, são elementos essenciais do discurso visual da cidade e da sua transformação.[144]



IMG059_Madrid, 1993. Por Gabriele Basilico.



IMG060_Milão, 1995. Por Gabriele Basilico.



IMG061_Valência, 1999. Por Gabriele Basilico.

[141] Bonami, Francesco. *Gabriele Basilico*. Phaidon Press LTD, 2001. p. 4.

[142] Siza Vieira, Álvaro, "Gabriele por Siza" In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico*. Porto: Dafne Editora, 2006. p. 164

[143] Catrica, Paulo. "Um certo modo de ver." In *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico*. Porto: Dafne Editora, 2006. p. 9.

[144] Boeri, Stefano. "Elegia di una Dismissione" In *Milano: Ritratti di fabriche*. Milão: F. Motta, 2009. p. 16.

Hélène Binet, atmosferas

> *"As fotografias de Hélène ajudaram-me a descobrir tensões espaciais e nuances atmosféricas adicionais, permitindo-me ver beleza em lugares inesperados."*[145]

[145] Bader, Joerg. "Hélène Binet, D'ombres Et De Lumière", *L'information Immobiliere,* nº 143 (primavera, 2024): p.81.

Fascinada pela luz e pela sombra, Hélène Binet (HB) considera que a fotografia é antes de tudo uma experiência do corpo que permite compreender e interpretar a arquitetura. Como a fotógrafa afirma: *"A experiência da Arquitetura é muito complexa. Movermo-nos através da arquitetura envolve muitos sentidos e perceções."*[146] HB associa esta deambulação ao momento de interrogação que ocorre quando o olhar vê um espaço pela primeira vez. Explorar as emoções e sensações despoletadas pela interação com as obras arquitetónicas é uma oportunidade única para criar um diálogo entre o observador e o espaço construído, proporcionando uma nova maneira de ver e sentir a arquitetura.

[146] Binet, Hélène, et al. *The Secret of the Shadow: Light and Shadow in Architecture.* Berlin: Wasmuth, 2002. p. 104.

HB colaborou com renomados arquitetos como Peter Zumthor e Zaha Hadid, desenvolvendo uma extensa e influente obra de fotografia de arquitetura. A sua abordagem fotográfica foi fortemente influenciada pela orientação de Lucien Hervé, cuja filosofia de capturar a essência dos edifícios em vez de apenas documentá-los visualmente, moldou profundamente a sua prática. A fotógrafa HB adota a técnica de Hervé ao utilizar enquadramentos rigorosos e composições fragmentadas para simplificar e realçar a complexidade das estruturas, partilhando a mesma filosofia de trabalho de Judith Turner: *"[...] é impossível ver a arquitetura em toda a sua complexidade de uma só vez. A arquitetura é feita de detalhes, fragmentos e invenções. E a própria ideia por trás disso pode ser capturada num fragmento, num detalhe"*.[147] Próxima da abstração, as composições fotográficas de HB representam volumes que se desmaterializam, destacando relações inesperadas entre elementos arquitetónicos, usando linhas de luz, reflexos e planos a preto e branco para guiar o olhar do observador e capturar a atmosfera da arquitetura.[148]

[147] Turner, Judith. *Photographs Five Architects.* Londres: Academy Editions, 1980. p. 11

[148] Elwall, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography.* Londres: Merrell, 2004. p. 198.

HB dedicou-se a fotografar a interação entre a luz e a arquitetura, revelando o percurso da luz nas superfícies dos edifícios, como se da escuridão emergisse, adotando a máxima de Louis Kahn *"O sol nunca soube o quão magnífico era até atingir a superfície de um edifício"*.[149] A verdadeira beleza e a grandeza de um edifício muitas vezes só se revelam plenamente quando a luz natural interage com as suas superfícies. Para esta fotógrafa, a luz não constitui apenas um elemento visual, mas sim uma componente essencial que destaca os detalhes, cria contrastes e dá profundidade, permitindo a compreensão e apreciação dos espaços construídos, isto é, capturando as diferentes atmosferas da arquitetura.

[149] Lobell, John. *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Boston: Shambhala, 1979. p. 38.

"O edifício como uma mensagem de luz, os materiais de construção como receptores e amplificadores, os cômodos como coletores e protetores, as superfícies e aberturas como transformadores e moduladores."[150]

[150] Binet, Hélène, et al. *The Secret of the Shadow: Light and Shadow in Architecture*. Berlin: Wasmuth, 2002. p. 104. 70.

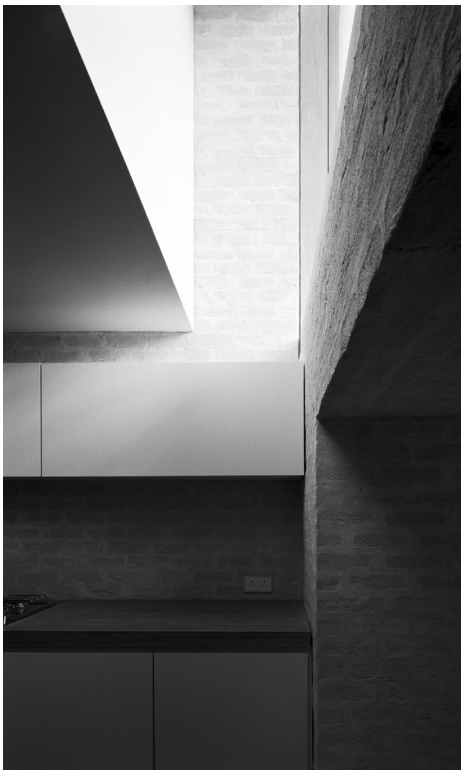
Através da luz capturada nas suas fotografias, os edifícios são percecionados como algo mais do que meras estruturas físicas. Existe toda uma habilidade na forma de HB destacar as qualidades intrínsecas dos materiais, mostrando como estes refletem, absorvem e transmitem a luz. Essa habilidade transforma a luz numa componente narrativa para a uma interpretação poética dos espaços de arquitetura. Por um lado, na captura de como a luz se move através de espaços interiores que, funcionando como coletores e protetores da luz, criam uma atmosfera que revela a sua funcionalidade e a sua intimidade.[151] Por outro lado, na captura de como a luz penetra os espaços pelos vãos e se direciona - nos diferentes momentos do dia - sobre as superfícies, criando sombras e reflexos que acrescentam uma dimensão adicional à compreensão dos espaços.[152]

[151] Ibid. p. 25.

[152] Ibid. p.70..

"(...) vemos o mundo por causa da luz e é difícil desembaraçar a complicada relação entre a luz, o objeto que a recebe e a atmosfera circundante. O trabalho de um fotógrafo é capturar a luz. Se eu quiser fotografar um espaço, não estou interessada numa imagem perfeita ou numa imagem icónica, mas sim na maneira como o espaço responde às luzes diferentes e como cada situação cria um mundo diferente. Se temos luzes diferentes, temos imagens diferentes e vemos que não há uma única representação de algo".[153]

[153] Ventura, Susana. "WITH HÉLÈNE BINET: THE PURE SENSATION OF PHOTOGRAPHY PART II". *Scopio Network*. Acedido a 17 de maio 2024. https://www.network.com/blog/2018/11/5/with-hlne-binet-the-pure-sensation-of-photography-part-ii



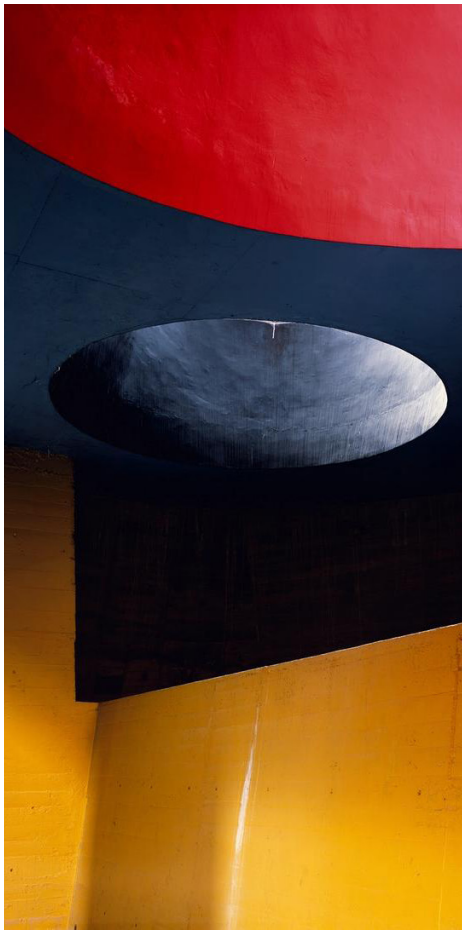
IMG062_Garway road, Londres. Por Hélène Binet. À esquerda.

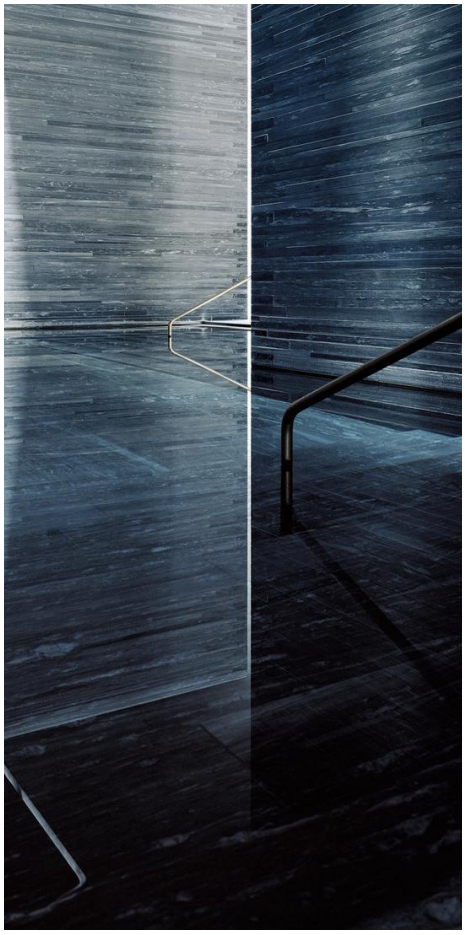


IMG063_Museu Kolumba, Colônia, Alemanha, 2007-2008. Por Hélène Binet. À direita.

Sendo a luz o principal objeto da fotografia de HB, é na harmonia criada pelas diferentes tonalidades da luz e da sombra que ela incute beleza às suas imagens. Embora conhecida pelas suas fotos a preto e branco, exemplares nos seus jogos de luz, às vezes opta por usar cores quando o momento exige essa abordagem específica. HB, assim, balança entre dois registos cromáticos, a cor e o preto e branco. A maioria das suas fotografias coloridas tem uma gama de tons tão limitada que parecem quase monocromáticas. Quando opta por cores primárias vibrantes, como o amarelo, azul e vermelho de algumas claraboias circulares, Convento Sainte-Marie de La Tourette, o efeito torna-se impactante.[154] Ao fotografar, a pedido de Peter Zumthor, as Thermes de Vals, opta por tons de cores que permanecem próximas aos tons de cinza e azul, realçando a singularidade do momento e da obra. Esta opção de cores veio salientar a materialidade e a relação íntima entre os elementos naturais - água e luz - e os construídos - betão - criando uma experiência sensorial única.

> *"O edifício é tão complexo como uma experiência. Quando estamos num espaço todos os sentidos estão envolvidos na perceção. Todos os sentidos estão a funcionar: podes cheirar, podes sentir frio, podes-te mover, podes ouvir, podes lembrar, podes imaginar a planta do edifício. É muito complexo e uma fotografia é muito simples."*[155]





IMG064_Convento Sainte-Marie de La Tourette Eveux, France, 2007. Por Hélène Binet. À esquerda.

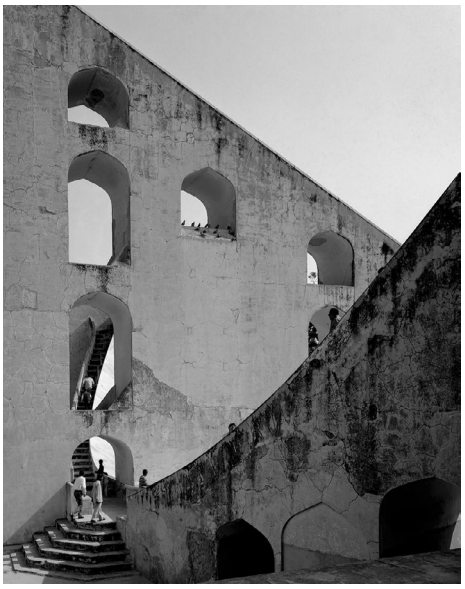
IMG065_Therme Vals, Graubünden, Suíça, 2006. Por Hélène Binet. À direita.

[154] Moore, Rowan. "Universes for your imagination to inhabit: the architectural photography of Hélène Binet" *The Guardian*. Acedido a 24 de maio 2024. https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/10/helene-binet-photographer-light-lines-royal-academy-interview

[155]Ventura, Susana. "WITH HÉLÈNE BINET: THE PURE SENSATION OF PHOTOGRAPHY PART II". *Scopio Network*. Acedido a 17 de maio 2024. https://www.network.com/blog/2018/11/5/with-hlne-binet-the-pure-sensation-of-photography-part-ii

HB, reconhecida pela sua abordagem fotográfica profundamente artística, raramente incorpora a presença humana nas suas composições. Assim como Lucien Hervé, a fotógrafa ocasionalmente sugere a presença humana, mas geralmente opta por excluí-la para manter a atenção do observador na leitura das imagens. Para HB, qualquer presença humana numa imagem perturba a narrativa. Tal como a mesma expressa numa conversa com Peter Zumthor, *"a narrativa deve aumentar o impacto da obra. O que não é tão simples, pois o corpo humano tem uma presença muito forte."*[156]

[156] Bader, Joerg. "Hélène Binet, D'ombres Et De Lumière", *L'information Immobiliere,* nº 143 (primavera, 2024): p. 81.





IMG066_Convento Sainte-Marie de La Tourette Eveux, France, 2007. Por Hélène Binet. À esquerda.

IMG067_Convento Sainte-Marie de La Tourette Eveux, France, 2007. Por Hélène Binet. À direita.

Quase todas as suas fotografias são, portanto, desertas, sem que ninguém interfira nas histórias que elas contam. Esta escolha evidencia a procura pela essência e pela atmosfera dos espaços, permitindo que os observadores se envolvam diretamente com a forma e a luz sem distrações externas. Ainda que a figura humana seja raramente incluída nas fotografias, HB encontra forma de referenciar essa presença através de marcas ou vestígios tais como o desgaste dos materiais e as marcas da construção. Estes vestígios *"permitem que ao entrar num edifício... de repente, uma paisagem idílica se torna muito real"*.[157]

[157] Moore, Rowan. "Universes for your imagination to inhabit: the architectural photography of Hélène Binet" *The Guardian*. Acedido a 24 de maio 2024. https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/10/helene-binet-photographer-light-lines-royal-academy-interview

A sua prática fotográfica constitui, portanto, uma forma de questionamento e interpretação contínua, onde a luz e a sombra, e pontualmente a cor, são ferramentas para revelar as múltiplas camadas de essências - atmosferas - presentes em cada obra arquitetónica. A obra de HB é, assim, uma reformulação da realidade, criando novas condições de existência para os elementos capturados e transpondo-os para outra dimensão. HB captura a essência do espaço, traduzindo a materialidade, a luz e as sombras numa narrativa visual que revela a verdadeira natureza da arquitetura. Essa abordagem não só documenta os edifícios, mas também provoca uma reflexão mais profunda sobre a forma como os espaços são vivenciados e percebidos, ou seja, permite ao observador entrar no espaço retratado pelas fotografias, experimentando a arquitetura de forma tão imersiva como se o próprio estivesse dentro da fotografia.

Paulo Catrica, (in)visibilidades

> *"[...] Catrica, procura sentidos que falham, quer ao observador estrangeiro a essa realidade, quer ao seu habitante porque a vivência quotidiana, a rotina, a indiferença, também proporciona uma "invisibilidade" do território. Catrica raramente fotografa arquitectura, prefere fotografar arquitecturas, um plural que abrange a construção de toda uma paisagem anónima, um território cuja identidade é plural, contraditória e aparentemente caótica."*[158]

O trabalho fotográfico de Paulo Catrica (PC) integra coleções de arte privadas e institucionais em diversos países do mundo, para além de Portugal. A sua formação de base como historiador e fotógrafo confere uma profundidade única às suas obras, sendo apreciadas tanto pelo seu valor visual quanto pelo seu valor documental e interpretativo. A formação de PC como historiador complementa a sua prática fotográfica, permitindo-lhe criar imagens que não apenas documentam, mas também contextualizam e interpretam, com maior autonomia, os espaços e as arquiteturas que fotografa. O seu trabalho oferece uma análise profunda das transformações espaciais e culturais, incitando o observador a uma reflexão, isto é, a uma nova leitura sobre a identidade dos lugares e a memória que os mesmos carregam. Nos seus trabalhos, PC apresenta obras fotográficas com dimensões expressivas e artísticas sobre a arquitetura e as suas formas de apropriação, intensificando a interseção entre fotografia e arquitetura. Contudo, destaca uma preferência por captar arquiteturas e espaços urbanos que não se sobressaem pela sua magnitude, mas sim pela sua simplicidade e banalidade, oferecendo uma perspetiva crítica sobre como as cidades e os seus espaços são percebidos e vividos.[159] Ainda nesta mesma abordagem, justifica salientar que as fotografias de PC revelam as camadas ocultas da vida urbana inseridas em territórios em constante metamorfose.[160] Assim, PC usa a fotografia como uma ferramenta que permite o confronto de realidades (in)visíveis e oferece uma perspetiva crítica sobre as paisagens urbanas/territórios. A noção de 'visibilidade' e 'invisibilidade' na arquitetura urbana e nos espaços públicos são ideias e temas presentes no trabalho de PC.[161]

Para PC, a fotografia tem um propósito claro: tornar visíveis os aspetos frequentemente invisíveis de um lugar combinado imagem, o contexto e o assunto. Ao eliminar elementos que podem distrair o observador, PC não só expõe a essência do espaço retratado, como também destaca os detalhes que normalmente passam despercebidos, transformando-os em pontos de foco e reflexão. Desta forma, o seu trabalho convida o observador a uma contemplação profunda e questionadora sobre o que realmente constitui um lugar.[162]

[158] Bandeira, Pedro. "Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas", Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007. pp. 77-78.

[159] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 54

[160] Paulo Catrica tem adotado a abordagem italiana de registo da paisagem urbana. O fotógrafo concentra a sua atenção em territórios em constante transformação, como as paisagens urbanas informais, de crescimento espontâneo ou periféricas aos centros urbanos consolidados. Bandeira, Pedro. "Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas", Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007. p. 77.

[161] Neto, Pedro Leão. "Scopio - International Photography Magazine". In *Cityzines*. Porto: Scopio Editions, 2015. p. 41.

[162] Nicolau, Ricardo. "Fotografias de Paulo Catrica e entrevistas a criadores internacionais de hotelaria." In *ReHospitalidade: H 08*. Porto: Silo-Espaço Cultural do Norteshopping, 2009.

PC adota um método rigoroso na sua abordagem fotográfica: o fotógrafo investiga minuciosamente os locais a serem fotografados, opta sempre por planos frontais, evita iluminações intensas e a inclusão da presença humana nas suas imagens. A título de exemplo, salienta-se o projeto fotográfico *'Liceus'*[163], em que PC fotografa salas de aula a partir de pontos de vista opostos - o lugar do professor e a última fila de carteiras -, criando uma visão omnisciente e que deixa a presença humana fora do enquadramento. Esta abordagem atribui às fotografias uma estrutura visual familiar, permitindo aos observadores, que já experienciaram esse tipo de ambiente, reconhecê-lo.[164] A este propósito PC explica:

> *"Houve uma espécie de grelha que eu criei e que me ajudou a criar essa imagem genérica, de modo que todos conseguíssemos ver aquelas imagens a partir da nossa própria vida."*[165]



IMG068_Sala de aula do ponto de vista do lugar do professor, Liceus, 1999. Por Paulo Catrica.



IMG069_Sala de aula do ponto de vista do lugar do aluno, "Liceus", 1999. Por Paulo Catrica.

[163] Macedo, Pedro. "Paulo Catrica | Ep. 7." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], junho de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 15 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11837/e697995/entre-imagens

[164] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza.* Porto: Scopio Editions, 2022. p. 55.

[165] Macedo, Pedro. "Paulo Catrica | Ep. 7." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], junho de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 15 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11837/e697995/entre-imagens

As fotografias de PC habitualmente não têm perspetivas muito aceleradas ou exageradas, porque são pensadas a partir de um observador comum, isto é, tal como o próprio afirma *"nós somos espetadores através de um ponto de vista preciso"*.[166] Esta tipologia de imagem constitui uma verdadeira revelação, resultante das escolhas do fotógrafo e do momento capturado, permitindo ao observador obter uma nova leitura e experiência dos lugares. PC revela, como ele próprio confessa, um forte interesse pelo trabalho fotográfico de Gabriele Basilico[167], percetível na maneira como na sua fotografia *"parece 'dar tempo ao tempo', numa certa forma de 'encenar' o espaço e também no facto de raramente surgirem pessoas na arquitetura e espaços urbanos fotografados."*[168]

Quando PC retira deliberadamente[169] a presença humana das suas imagens, pretende que o espaço físico, a arquitetura e os objetos sejam a fotografia[170]. Por isso, as suas as imagens não são instantâneas nem espontâneas; as mesmas apresentam espaços vazios, marcas e fragmentos cuidadosamente fotografados. Em vez de capturar momentos efêmeros, as suas imagens parecem contemplativas e atemporais, destacando a quietude dos lugares retratados sem "dramas humanos", convidando o observador a refletir sobre a história e o significado desses espaços.[171] Neste contexto, Tereza Siza explica:

> *"Como não há o espectáculo das ruas, que define a vida sedimentada dos grupos urbanos, heterogénea e confusa, Paulo Catrica deixa-nos com o cenário vazio e a sensação de que alguém saiu da cena."*[172]



[166] Ibid.

[167] *Raimondo, Sebastiano. "Paulo Catrica". (Vimeo, 2020) 36 min. Acedido a 15 de maio 2024. https://www.scopionetwork.com/blog/2020/11/9/interview-paulo-catrica*

[168] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. pp.55-56.

[169] Contudo, existem exceções como o projeto Stadia (2003-2004), no qual inclui a presença humana nas suas fotografias. Após várias tentativas de fotografar o objeto em questão - campos de futebol - apercebeu-se que as pessoas nestas imagens seriam pontos que justificam a escala, a paisagem e o modo como se lê essa mesma paisagem. Macedo, Pedro. "Paulo Catrica | Ep. 7." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], junho de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 15 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11837/e697995/entre-imagens

[170] Bandeira, Pedro. "Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas", Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007. p. 73.

[171] Nicolau, Ricardo. "Fotografias de Paulo Catrica e entrevistas a criadores internacionais de hotelaria." In *ReHospitalidade: H 08*. Porto: Silo-Espaço Cultural do Norteshopping, 2009.

[172] Siza, Tereza. "Introdução." In *Periferias*. Centro Português de Fotografia, 1998.

IMG070_Sem título da série "Estación Terrena", 2010. Por Paulo Catrica.



IMG071_Damaiense vs Talaíde, Damaia, "Stadia", 2003. Por Paulo Catrica.

Um primeiro contacto com as fotografias de PC pode dar a ideia do seu papel mais documental sobre um lugar ou algo, no entanto, através da sequência e da série de imagens capturadas, surge a possibilidade de construir um discurso artístico e uma narrativa. Mais reveladoras são as palavras do fotógrafo sobre esta análise: *"As possibilidades que as fotografias hoje têm são outras. Elas foram perdendo essa espécie de roupagem, ligada à ciência, ligada àquela hipótese daquilo ser verdade e contar uma história, ou daquilo poder ser usado cientificamente, como prova de alguma coisa... E, de facto, o que as fotografias hoje fazem melhor, creio eu, é serem um espaço de ficção e de uma narrativa visual, que tem uma liberdade cada vez maior."*[173] PC destaca como a fotografia evoluiu, afastando-se da função puramente documental e científica, para se tornar um meio de expressão artística e narrativa. As fotografias operam enquanto fragmentos que relacionam e comparam temas, encenando e recriando conteúdo e metáfora, documento e imagem.[174] Elas tecem uma narrativa visual rica e flexível, permitindo uma liberdade criativa crescente, que combina a base documental com a interpretação simbólica das imagens. *"Eu acho que as fotografias que pretendo fazer, escolho-as mais por aspetos alegóricos e simbólicos do que por uma ideia documental."*[175]

Assim como Pedro Leão Neto refere, o trabalho fotográfico de PC cria sinergias entre o documental e o ficcional, exemplificando uma abordagem fotográfica que pode combinar estes dois mundos, desempenhando um papel importante na análise do espaço urbano e da arquitetura. Através do seu trabalho, revela-se a profundidade e a complexidade da sua relação com a arquitetura, destacando a fotografia como um território crítico e independente que possibilita a compreensão do espaço.[176]

[173] Macedo, Pedro. "Paulo Catrica | Ep. 7." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], junho de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 15 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11837/e697995/entre-imagens

[174] Catrica, Paulo. *Memorator.* Lisboa: Bicho do Mato: Teatro Nacional D. Maria II, 2015. p. 4.

[175] Macedo, Pedro. "Paulo Catrica | Ep. 7." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], junho de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 15 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11837/e697995/entre-imagens

[176] Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza.* Porto: Scopio Editions, 2022. p. 58.

Iwan Baan, a experiência dos contextos

> *"Eu quero sempre contar a história de um lugar. Então, tenho que conhecer o contexto. Tenho de realmente estar ali presente, observar o ritmo de um espaço para entender a luz, as pessoas, os sons e todas as outras especificidades. Utilizo a arquitetura como uma espécie de pano de fundo para a vida de uma cidade ou comunidade, em vez de um objeto isolado – a arquitetura é parte de uma história maior. Trabalhando dessa forma, as histórias visuais sempre parecem se encaixar. É uma forma de trabalhar muito intuitiva, mas é uma forma que permite que a história de um edifício ou espaço se concretize através de fotografias."*[177]

[177] Sailsbury, Austin. "Telling the Story of Place: The Architectural Photography of Iwan Baan". Daylight and Architecture.

Desde cedo, Iwan Baan (IB) compreendeu que a fotografia seria o trabalho da sua vida, por isso, dedicou a sua formação a esta disciplina. Inicialmente, a sua carreira foi marcada pela fotografia documental, no entanto, o seu encontro com Rem Koolhaas foi o marco que o direcionou para a fotografia de Arquitetura. Tal como o próprio confirma: *"O meu primeiro contato com o campo da arquitetura foi serendipitoso, mas talvez inevitável. Estudei numa academia de arte e sempre me interessei por fotografia documental, observando as ações e interações das pessoas. No entanto, em 2004, atingi um ponto na minha carreira em que não tinha certeza sobre qual direção seguir. Então, por acaso, conheci Rem Koolhaas e imediatamente estabelecemos uma afinidade. Fiquei cada vez mais curioso para entender como a vida das pessoas acontece dentro e ao redor dos edifícios, e como a arquitetura e as pessoas estão entrelaçadas. Percebi que a fotografia de arquitetura pode ser tratada como fotografia documental e que a arquitetura é, na verdade, um terreno extremamente fértil para a fotografia documental."*[178]

[178] Baan, Iwan. *Iwan Baan: Moments in architecture*. Vitra Design Museum, 2023. p. 30.

Para além da sua colaboração com arquitetos como Toyo Ito, Zaha Hadid, Herzog & de Meuron[179], IB realiza também reportagens pessoais, sempre em relação ao sujeito humano e ao lugar que ocupa na cidade ou na arquitetura. IB atribui particular importância ao contexto de uma obra e este mote posiciona-se no centro da sua representação, independentemente do lugar que fotografa.

[179] "About" Iwan Baan. Acedido a 4 de junho 2024. https://iwan.com/about/

A necessidade de destacar as interações que ocorrem entre o contexto, as pessoas e a arquitetura faz IB entender a sua prática como uma experiência de campo na qual o tempo e a paciência são as palavras-chave. Esta abordagem permitiu a IB uma maior liberdade de movimento, integrando-se no ambiente que está a fotografar e conectando-se com o objeto de maneira mais profunda. Para IB, a fotografia é, acima de tudo, uma experiência física essencial para explorar a arquitetura: ele atravessa, afasta-se, aproxima-se e interage com o espaço.

A opção por enquadramentos extensos e pela cor, o fotógrafo retrata os contextos e os sujeitos humanos que ocupam o espaço, dando vida à arquitetura. Importa realçar o seu manifesto interesse nas condições de vida em ambientes desfavorecidos ou em desenvolvimento[180], na medida em que, frequentemente documenta cidades construídas e projetadas por habitantes que autogerem as suas comunidades.[181]



IMG072_Escola Secundária em Gando, Burkina Faso, 2022. Por Iwan Baan



IMG073_Arcadia Education Project, South Kanarchor, Bangladesh, 2019. Por Iwan Baan.

Para além de responder às encomendas dos vários arquitetos, com um estilo muito próprio, dedica também grande parte do seu tempo à arte de fotografar temas que lhe interessam como, por exemplo, aqueles que refletem a sua preocupação com lugares em estado de emergência e sobrevivência. IB coloca o ser humano no centro do seu trabalho fotográfico, defendendo que a presença humana é essencial para dar vida e significado aos edifícios e espaços registados. Interessa-se em fotografar a vida quotidiana que ocorre dentro e ao redor dos edifícios, procurando compreender como as pessoas interagem com os espaços criados pela arquitetura.

[180] Baan, Iwan. *Iwan Baan: Moments in architecture*. Vitra Design Museum, 2023. pp. 30-31 .

[181] ERCO, the Light Factory. "Louvre Lens - Iwan Baan - the interview". (Youtube, outubro de 2013) 7 min. Acedido a 4 de junho 2024. https://www.youtube.com/watch?v=wCV4DbwBBbA

Ele acredita que é nos momentos efêmeros e nas interações humanas que a verdadeira essência da arquitetura se revela. Assim o próprio confessa que a *"fotografia de arquitetura geralmente concentra-se puramente nos edifícios, nos seus espaços e seus detalhes. Não estou interessado em buscar imagens arquitetónicas atemporais; pelo contrário, estou envolvido em capturar momentos na vida quotidiana de um edifício e tudo o que acontece dentro e ao redor dele num determinado momento, para entender como as pessoas interagem com os espaços que ele cria."*[182]

[182] Baan, Iwan. *Iwan Baan: Moments in architecture*. Vitra Design Museum, 2023. p. 30.

Fica assim ancorada uma das ideias centrais do trabalho de IB, que é a importância do *leftover space* – o espaço que não é projetado intencionalmente, mas que desponta como um subproduto do construído, crucial para a experiência arquitetónica completa. IB argumenta que é exatamente nesses espaços que as qualidades mais atraentes da arquitetura se manifestam.

"Comecei a perceber a importância do leftover space que os edifícios criam — o espaço que não é projetado, mas que emerge deles. Leftover space sugere uma ausência de características distintivas, mas acho que, por mais paradoxal que possa parecer, as qualidades mais atraentes da arquitetura frequentemente residem exatamente aqui. Grande parte do meu trabalho lida com o espaço negativo ao redor dos edifícios, outro termo que não faz justiça ao mesmo: todos os espaços que não são literalmente projetados, mas que são, de todas as formas, o produto do desenho de arquitetura."[183]

[183] Ibid. p. 30.



IMG074_Casa da Música, Porto, 2006. Por Iwan Baan.

IB consegue perceber o potencial de cada projeto de arquitetura para envolver as pessoas, mesmo antes de ter um entendimento profundo sobre a própria arquitetura. Em vez de simplesmente retratar os edifícios, IB dedica-se a documentar as narrativas que emergem ao redor deles. O fotógrafo desloca-se aos locais dos projetos com uma mente aberta, atento às dinâmicas e às histórias que se revelam diante da sua lente. Justifica-se assim a confiança que arquitetos, como Rem Koolhaas, depositam em IB para interpretar e representar os seus projetos, sendo um testemunho da sua habilidade única de percecionar a vida que pulsa através da arquitetura. Esta relação de confiança e liberdade criativa continua a ser um aspecto fundamental da colaboração do fotógrafo com arquitetos, permitindo a produção de imagens que são tanto artísticas quanto documentalmente ricas, revelando camadas complexas de histórias humanas em contextos arquitetónicos.

> *"Embora eu não tivesse muita noção de arquitetura na época, percebi o potencial excecional desses projetos para envolver as pessoas. Koolhaas enviou-me para fotografá-los sem prescrever como fazê-lo. Eu ia até lá e descobria o que estava a acontecer. Em vez de retratar esses edifícios, documentei as suas histórias. Basicamente, é assim que ainda trabalho na maioria das minhas colaborações com arquitetos."*[184]

[184] Baan, Iwan. *Iwan Baan: Moments in architecture*. Vitra Design Museum, 2023. p. 30.

No seu todo, o trabalho de IB reflete uma visão de mundo adquirida pelas inúmeras interações com pessoas em diversos contextos. A sua abordagem à fotografia de arquitetura é moldada pela convicção de que, para a apreciar na sua plenitude, é essencial não se concentrar apenas nela, mas alternar uma visão ampla com um foco mais restrito. IB faz um *zoom out* para situar a arquitetura num contexto mais amplo e um *zoom in* para capturar momentos na vida das pessoas no interior e na envolvente dos edifícios. O fotógrafo acredita que as fotografias mais reveladoras sobre os edifícios são aquelas em que a arquitetura quase desvanece, destacando os contextos dos lugares ou das pessoas. Consciente de que a vida quotidiana é muitas vezes difícil de fotografar quando se está imerso na própria rotina, IB encontra mais facilidade para apreendê-la em contextos desconhecidos a que não pertence. Confiando na sua intuição, cria fotografias que fazem emergir a essência humana nos contextos arquitetónicos.[185]

[185] Ibid. p. 31.



IMG075_'*Zoom out*', Times Museum Guangzhou, China, 2009. Por Iwan Baan. À esquerda.



IMG076_'*Zoom in*', Times Museum Guangzhou, China, 2009. Por Iwan Baan. À direita.

O alinhamento de uma *Missão*

> *"Olhar através do visor da máquina fotográfica, não é apenas sinónimo de ver, implica reconhecer e compreender o objeto e o seu contexto e, através do olhar crítico, selecionar o que fotografar. Fotografar é uma experiência única e pessoal que envolve uma reflexão, uma escolha, uma posição crítica."*[186]

[186] Guilherme, Pedro e Sofia Salema. *Olhares.* Centro de História de Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora, 2022. p. 7.

Estas palavras, por um lado, sublinham que as fotografias de arquitetura possuem um caráter ensaístico, na medida em que são previamente delineadas pela experiência pessoal do fotógrafo, refletindo a sua posição e visão única, por outro lado, permitem o reconhecimento da Narrativa Visual do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso como uma *missão*. À semelhança da *Mission Héliographique* e da *Mission DATAR*, nesta narrativa visual foi desenvolvido um esforço para criar um documento rico que não fosse apenas um registo passivo do espaço, mas também um documento capaz de comunicar e interpretar a essência do lugar, valorizando o seu significado histórico e cultural, utilizando para isso a fotografia como um meio de reflexão crítica e artística capaz de promover uma nova compreensão do espaço arquitetónico.

A análise antecedente dos diferentes ***olhares fotográficos*** comprova a multiplicidade de tipos de discursos autorais e estratégias visuais que são possíveis de adotar na apreensão e comunicação da disciplina de arquitetura. Face a esta realidade, o alinhamento e a escolha do ***olhar*** para a *missão* a desenvolver - narrativa visual - tem como suporte os vários ***olhares fotográficos*** anteriormente analisados, exigindo uma decisão consciente sobre como apreender, pensar e captar o espaço arquitetónico. Na verdade, ao optar por uma determinada técnica ou estratégia fotográfica, seja na escolha do ângulo, da luz, do momento ou do contexto para *"fotografar arquiteturas"*[187], está em jogo a representação física do objeto arquitetónico. Salienta-se, no entanto, o poder que a composição de uma narrativa tem em elevar uma simples imagem a uma poderosa expressão visual, enriquecida com múltiplas camadas de significado.

[187] Bandeira, Pedro. "Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas", Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007. pp. 77-78.

Os principais elementos visuais que distinguem os olhares fotográficos revelam-se através do jogo expressivo de diversas dimensões, entre outras, da luz e sombra, da escolha deliberada pela presença ou ausência da figura humana, do intercalar entre a vivacidade das cores e a sobriedade do preto e branco e da alternância entre perspetivas exageradas concetuais e os marcantes planos frontais. Estas estratégias visuais podem cativar e influenciar a perceção do observador, exercendo uma sedução visual que, por vezes, ofusca o valor intrínseco da própria arquitetura.

Neste contexto, elege-se **Luís Ferreira Alves** pela sua abordagem autoral distinta, onde a subtileza das imagens preserva a identidade da obra projetada pelos arquitetos. A sua abordagem cuidadosa assegura que a essência da arquitetura permaneça protagonista, evitando que a estética fotográfica se sobreponha à integridade do desenho e pensamento arquitetónico. *"Embora exista um estilo e tomada de vista autoral, as fotografias de Luís Ferreira Alves permitem ver e mesmo realçar a identidade e verdade das arquitecturas que retracta e dos seus autores."*[188] É neste sentido que se ambiciona a construção de uma narrativa visual, missão que envolve um olhar atento, uma sensibilidade apurada e uma abordagem crítica no momento do disparo. Luís Ferreira Alves exemplifica como esta *missão* pode ser conduzida com maestria, tornando-se uma referência pela capacidade de integrar a arquitetura no seu contexto, dando enfoque à relação com a sua preexistência e ao seu enquadramento.

[188] Neto, Pedro. Fotografia e Arquitectura Moderna em Espanha. Porto: Scorpio Editions Debates Collections, 2015. p. 74.

Um dos exemplos do trabalho de Ferreira Alves que serviu de referência é o seu projeto fotográfico na Casa das Histórias Paula Rego. Aqui, o fotógrafo reflete a verdadeira natureza do museu, onde a arquitetura e a arte se complementam, entendendo que a presença do acervo exposto é essencial para o funcionamento pleno do espaço fotográfico, e a ausência deste comprometeria a representação da arquitetura e da função expositiva do museu. A *missão* de criar uma narrativa visual inspirada em Luís Ferreira Alves pressupõe elevar a fotografia de arquitetura a uma forma de arte que comunica profundamente com o observador, revelando as múltiplas camadas de significado e beleza presentes no Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, da cidade de Amarante.

A opção por esta obra arquitetónica, de grande referência, representa um desafio na medida que a sua narrativa visual será inevitavelmente multidimensional, abrangendo aspetos arquitetónicos, construtivos, museológicos e urbanísticos. Destaca-se a reabilitação do museu como exemplo de uma perfeita simbiose entre o edifício dito antigo e a nova construção. Esta harmonia é alcançada através da cuidadosa seleção de materiais, das linhas arquitetónicas, do equilíbrio entre cheios e vazios, das transparências e opacidades, bem como dos detalhes que permeiam todo o edifício. O projeto de reabilitação destaca-se pela sua capacidade de preservar a história e o caráter do edifício original, ao mesmo tempo que incorpora elementos contemporâneos de forma integrada e harmoniosa. Os detalhes e materiais são cuidadosamente empregues para destacar certos percursos, espaços e elementos arquitetónicos específicos.[189] Os detalhes de uma obra arquitetónica, garantem que o significado, função e a história do edifício sejam claramente visíveis. Assim, a essência deste edifício é, nesta *missão*, revelada através da escolha criteriosa dos detalhes que o compõem e pela maneira como estes se integram numa seleção de imagens capazes de comunicar a atmosfera única do espaço museológico e que explicam e enriquecem a sua narrativa arquitetónica. O resultado final da *missão* é destacar o museu como uma obra que valoriza o melhor da preexistência ao mesmo tempo que lhe confere um caráter moderno que realça a sua nova função.

[189] Deus, Teresa Martins. "Intervenção de Reabilitação no Cais de Ginjal. Memória do lugar através da matéria do pré-existente e do novo". Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2019. pp. 48-49



IMG077_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso. Fotografia da autora.

ABERTURA

CAPÍTULO I
FOTOGRAFIA NA INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO

CAPÍTULO II
A CONSTELAÇÃO DE OLHARES NA FOTOGRAFIA E(M) ARQUITETURA



CAPÍTULO III
ENTRE O ANTIGO E O NOVO: UMA NARRATIVA VISUAL DO MUSEU DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

FOCO



IMG078_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. Por Fernando Guerra.

ENTRE O ANTIGO E O NOVO: UMA NARRATIVA VISUAL DO MUSEU DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

Para estabelecer as bases desta *missão*, ancoradas em toda a reflexão teórica já realizada, é essencial começar este capítulo com uma breve explicação projetual e programática do Museu Amadeo de Souza-Cardoso. Aqui será dado especial ênfase à relação simbiótica entre o corpo preexistente e o novo volume, presente no contexto da intervenção arquitetónica. Esta abordagem enriquece a compreensão do caso de estudo e prepara o terreno para uma leitura mais crítica e uma apreciação mais profunda da narrativa visual desenvolvida.

Da cidade ao Museu

> *"Com a requalificação do Museu, recuperaram-se os dois principais núcleos espirituais e culturais da história de Amarante que, ao longo de vários séculos, permaneceram fechados entre muros e agora surgem com uma identidade renovada, [...] abertos à cidade e ao mundo."*[190]

[190] Barranha, Helena. "Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo". Tese de Doutoramento, FAUP, 2008. p. 217.

O Museu Amadeo de Souza-Cardoso está localizado no centro histórico de Amarante, ocupando uma parte do antigo Convento Dominicano de São Gonçalo. Este complexo arquitetónico, situado numa colina com vista para o rio Tâmega, apresenta uma monumentalidade sóbria. A sua estrutura, composta pela Igreja e pelo Convento de São Gonçalo, destaca-se, ainda, no perfil da Alameda Teixeira de Pascoaes, compondo a imagem da cidade de Amarante, juntamente com o rio Tâmega e a histórica Ponte de São Gonçalo.

O projeto de reabilitação do antigo Convento de S. Gonçalo de Amarante e a sua adaptação para acolher um novo programa museológico[191], iniciou-se em 1973 e desenvolveu-se de forma faseada ao longo de mais de uma década. A responsabilidade pelo projeto foi atribuída, por convite direto da Câmara Municipal, ao arquiteto Alcino Soutinho, uma figura de destaque da Escola do Porto.[192] O aspeto mais notável da sua proposta foi a restauração da sequência original dos três claustros, que desempenhou um papel fundamental na organização espacial do Convento. A inserção de um novo volume de separação entre o segundo e o terceiro claustros evoca a memória da construção original, empregando uma linguagem contemporânea que procura um equilíbrio harmonioso entre o antigo e o novo, sem comprometer a unidade arquitetónica do conjunto. Este novo volume é integrado de forma comedida, preservando uma marca autoral distinta, *"agarrando-se à construção antiga através de uma passagem-cortina que marca o limite e a potência do novo"*.[193]

[191] Esta intervenção é, principalmente, um projeto de reorganização interior, de recuperação estrutural e de restauro das fachadas.

[192] Soutinho, Alcino. *Câmara Municipal de Amarante – Remodelação do Edifício dos Paços do Concelho: Memória Descritiva*. Porto, 1972.

[193] Tostões, Ana. "El museo como programa en la arquitectura contemporánea. Espacio para el ocio y lugar de la memoria". *Revista de Museologia – Monografías*, nº 1 (2000): p. 134.

Na essência da sua intervenção, estava a perceção de que os espaços museológicos existentes se limitavam a meras *"salas com quadros pendurados"*[194]. Assim, para ultrapassar esta visão redutora, o seu projeto teve por base a implementação de um novo programa para o Museu. Neste contexto, os principais objetivos programáticos passaram por aumentar a capacidade de exibição do acervo ao público, expandindo significativamente as áreas de exposição permanente, criar espaços específicos para exposições temporárias, introduzir uma pequena biblioteca, gabinetes administrativos, uma cafetaria e uma *"entrada condigna"*, que incluía uma receção e uma loja de lembranças associadas ao Museu. A abordagem do arquiteto otimizou a funcionalidade e a acessibilidade do espaço, ao mesmo tempo que enriqueceu a experiência do público, promovendo uma interação mais profunda e enriquecedora com o acervo do Museu. Deste modo, esta intervenção proporcionou à instituição as condições necessárias para a preservação e exposição das suas coleções, modernizando o programa museológico. A reconstrução de um volume entre o segundo e o terceiro claustros permitiu uma expansão notável da área total do Museu, diversificando os ambientes expositivos e oferecendo um novo horizonte para a apreciação das artes.[195] Para além da ampliação e da diversificação dos espaços, a multiplicidade de elementos arquitetónicos com forte impacto visual também influencia a forma como os conteúdos expositivos são apresentados e apreciados, reforçando a importância de um planeamento meticuloso para manter o equilíbrio entre a arquitetura e o programa museológico.

[194] Barranha, Helena. "Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo". Tese de Doutoramento, FAUP, 2008. p. 209.

[195] Ibid.

Sob uma perspetiva arquitetónica, a intervenção não se limitou a uma simples recomposição do volume que divide dois claustros com características distintas. De facto, a nova estrutura, *"embora respeitando a volumetria desaparecida, propõe um diálogo renovado com a história, através de um desenho original, profundamente estimulado pelas pré-existências."*[196] Este tipo de intervenção representa um exercício bastante exigente, porque é sempre um grande desafio encontrar soluções para as zonas de diálogo entre o novo e o existente. Como enfatizado por Peter Zumthor, *"Cada obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para que o novo possa encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira."*[197]

[196] Soutinho, Alcino. "Recuperação e Adaptação do Convento de São Gonçalo de Amarante: Paços do Concelho, 1973. Biblioteca-Museu Municipal, 1980". *Monumentos*, nº 3 (setembro, 1995): pp. 43-44.

[197] Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2005. p. 17

Alcino Soutinho projetou o novo volume com intuito de manter a continuidade das características dos claustros vizinhos. A aplicação de vidro nas fachadas facilitou a comunicação visual entre os dois claustros, preservando, de certa forma, a memória do período em que os pátios funcionavam como um único espaço. Esta solução permitiu, simultaneamente, a visualização dos claustros a partir do interior do edifício e a perceção do espaço interior do novo volume a partir de cada claustro. Assim sendo, o arquiteto introduziu uma ambiguidade intencional entre a realidade existente e a nova configuração resultante da intervenção, criando um enfiamento visual entre o antigo e o novo.[198]

[198] Barranha, Helena. "Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo". Tese de Doutoramento, FAUP, 2008. p. 209.

Embora suscetível a debates e a opiniões divergentes, sobretudo na escolha da linguagem arquitetónica do volume situado entre os claustros, este processo de restauração arquitetónica trouxe ao complexo um novo *"caráter cívico cultural"* que é atualmente um equipamento público promotor do desenvolvimento da cidade e do território envolvente.[199]

[199] Cremascoli, Roberto. *Alcino Soutinho*. Vila do Conde: Verso da História; 2013. p. 30.

Para encapsular a essência da abordagem arquitetónica de Alcino Soutinho e destacar como o projeto do Museu Amadeo de Souza-Cardoso exemplifica uma notável integração entre a preservação histórica e a inovação contemporânea, é importante ressaltar que:

> *"Desde sempre, Soutinho entendeu a importância da qualificação espacial, a expressividade dos valores matéricos, o significado dos valores do tempo, desenvolvendo uma procura vocabular não em função de purismos formais específicos, mas em termos de consciência metodológica, em termos de consciência histórica. O projecto do Museu de Amarante, organizado no antigo Convento de S. Gonçalo, é bem representante de um conjunto de preocupações com a leitura e identidade de um lugar, com os significados de uma preexistência em si mesma contraditória e complexa, se bem que igualmente estimulante."*[200]

[200] Almeida, Pedro. "Progressiva Inteligência e Sensibilidade Vocabular". In *Prémios AICA/SEC 81-85*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1986. p. 50.

Este entendimento reflete-se diretamente na *missão* de construir uma narrativa visual do Museu. O diálogo entre o novo volume e a preexistência não só preserva a memória e a identidade de um passado, como também enriquece a vivência contemporânea do público, entrelaçando o legado histórico com uma experiência inovadora e imersiva.



IMG079_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. Por Fernando Guerra.

A *Missão*

"A fotografia oferece a oportunidade de ver a própria arte através da interpretação de outra arte."[201]

Fazer ver e fazer sentir o que é um espaço através da fotografia é algo complexo, pois no interior de uma obra arquitetónica, os olhos abrangem um campo visual sem limites, o corpo move-se e percorre os espaços, e os olhos nunca se fixam num ponto de vista em particular.[202] O sentido da arquitetura está no movimento e, por isso, o registo e o documento da fotografia distanciam-se da experiência da arquitetura sendo necessário fragmentá-la, de maneira que a escolha desses fragmentos seja determinante para a memória e representação do espaço.[203] A construção de um espaço é registada numa sequência de imagens e enquadramentos correntes, substituindo o tempo e o movimento de um observador. Nesse sentido, é essencial ser *"capaz de explorar o potencial da fotografia para isolar determinados momentos e uma direcção do olhar, uma tomada de vista, permitindo dessa forma uma análise muito mais demorada e completa da imagem e do espaço nele representado. Estes instantes fraccionados são, na verdade, o resultado de um ponto de vista fixo: a localização, direção e sentido do olhar (...) aquando da criação da fotografia, que é uma selecção que vai delimitar o que se mostra e o que permanece invisível."*[204] Assim, é com consciência que Luís Urbano afirma que *"a nossa cultura arquitetónica, na impossibilidade de visitar todos os edifícios do mundo, é maioritariamente construída através do olhar de outros"*.[205]

À luz desta perspetiva, o principal objetivo desta *missão* é realizar uma experiência fotográfica que demonstre como a fotografia pode constituir um instrumento eficaz para a comunicação, documentação e expressão da cultura arquitetónica e da experiência do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso. Além disso, visa-se interligar os domínios artístico e documental da Fotografia, promovendo uma análise crítica da obra e desenvolvendo uma nova abordagem para a inserção do Museu no contexto urbano de Amarante. Pois, segundo Pedro Neto, *"através de uma abordagem com caráter documental artístico"* revela-se *"um grande potencial para transmitir as poéticas dos espaços, assim como as ideias que os arquitetos projetam nas suas obras"*.[206]

Assim, esta missão requer uma abordagem que tipicamente envolve um estudo prévio da obra arquitetónica em questão. Para tal, foram realizadas visitas de estudo, não só de levantamento e simulações de pontos de vista, com o intuito de compreender as composições necessárias para uma melhor representação do espaço arquitetónico, mas também para sentir o espaço de forma mais livre, descomprometida relativamente ao exercício da fotografia em si. Desta forma, como nos relata Hélèn Binet[207], é possível poder libertar uma outra parte do cérebro e assim percecionar informação sobre o ambiente do espaço de forma a ser possível que a alma do edifício chegue até nós.

[201] Naegele, Daniel. "Una entrevista con Lucien Hervé". *Architecture Publications.* nº 60. Iowa State University, 2015. p. 59.

[202] Siza Vieira, Álvaro, "Porque ama a Arquitectura" In *Luís Ferreira Alves: fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura*. Porto: Scopio Editions, 2016. p. 15

[203] Ibid. p. 15.

[204] Neto, Pedro, Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza. Porto: Scopio Editions, 2022. pp. 82-83.

[205] Urbano, Luís. *Mundo Perfeito*. Porto: FAUP, 2008. p.6

[206] Neto, Pedro, Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 42.

[207] Neto, Pedro. SCOPIO Magazine Above Ground: Architecture + Addendum. Porto: scopio Editions, 2010. pp. 90-92.

Estas visitas permitiram uma reflexão mais profunda sobre a adaptação do antigo Convento ao novo programa de Museu e isso permitiu a construção de uma narrativa, *"aceitando as contradições resultantes das suas múltiplas vivências: ora introduzindo estruturas modernas capazes de responder às novas realidades funcionais, ora exaltando selectivamente percursos, espaços e elementos arquitectónicos mais expressivos."*[208]

[208] Soutinho, Alcino. "Recuperação e Adaptação do Convento de São Gonçalo de Amarante: Paços do Concelho, 1973. Biblioteca-Museu Municipal, 1980". Monumentos, nº 3 (setembro, 1995): pp. 43.

Posteriormente, as imagens produzidas para a narrativa visual foram organizadas sequencialmente, criando um fluxo de leitura coerente que guia o observador ao longo do percurso. Desta maneira, é possível proporcionar uma perceção mais imersiva e introspetiva do espaço, simulando a experiência real do seu percurso/deambulação.

> *"neste momento ao virar a esquina, ou noutro ponto qualquer, há algo que desperta a minha atenção, a luz que entra duma certa maneira, e eu passo descontraidamente. Tenho de dizer que isto é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mas sim poder deambular"*[209]

[209] Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Traduzido por Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2009. p.45

Neste contexto, a construção da narrativa visual adota uma estratégia de sequenciação fundamentada no conceito de *Promenade Architecturale*, que confere ao discurso uma dimensão reflexiva. Este conceito visa demonstrar como a disposição estratégica das imagens pode criar um percurso e uma leitura coerentes, destacando os espaços da arquitetura do Museu. A narrativa visual é, então, estruturada em quatro momentos distintos que compõem o percurso: a aproximação à obra, a entrada, a transição entre o espaço interior/exterior e o percurso/promenade do espaço interior. Este último inclui um momento de contemplação, onde elementos como detalhes e materialidade são evidenciados, enriquecendo a experiência visual e a compreensão espacial da arquitetura. Assim, a narrativa visual oferece uma interpretação do Museu Amadeo de Souza-Cardoso que denota não só um pensamento sobre a respetiva prática arquitetónica, como também uma crítica e reflexão pessoal do mesmo espaço.

Destaca-se, ainda, que a narrativa visual foi profundamente influenciada pela interação simbiótica entre o novo e o antigo, resultante da intervenção arquitetónica. Adicionalmente, foi enfatizada a relação entre a cidade de Amarante e o Museu, mediada pela envolvente construída. Esta abordagem sublinha a coexistência do edifício com a cidade, criando um valor visual e concetual que não se limita a um horizonte definido. Acresce, ainda, o facto deste contacto entre o Museu e a cidade ser cuidadosamente ajustado pela envolvente, possibilitando uma descoberta gradual e sequencial de cada elemento em interação com o outro. Ressalta-se, uma vez mais, que a apreciação dos diferentes olhares fotográficos na captura da arquitetura, da paisagem e do espaço urbano, ofereceu uma base referencial sólida para a criação da narrativa visual.

Esta análise estruturou a experiência fotográfica do Museu, definindo parâmetros de interesse que orientaram a captura e interpretação visual do mesmo e que garantiram uma representação imagética que refletiu tanto a essência arquitetónica quanto o seu contexto espacial/paisagístico/urbano. Neste sentido, a narrativa é enriquecida pela influência dos olhares fotográficos de Luís Ferreira Alves (LFA), Gabriele Basilico (GB) e Hélène Binet (HB).

Ao longo deste processo, a pós-produção fotográfica torna-se uma ferramenta essencial para garantir uma leitura precisa da arquitetura, permitindo que a imagem capture e transmita a essência do espaço. Neste contexto, tem-se como referência LFA pela sua abordagem cuidadosa, tanto no momento do disparo como na edição das imagens, refletindo a sua profunda compreensão da arquitetura e a sua capacidade de preservar a integridade das obras retratadas. LFA observa que, atualmente, a pós-produção ocupa mais tempo do que o próprio ato de fotografar, refletindo as exigências técnicas e estéticas que a fotografia digital impõe.[210] Contudo, a sua abordagem na pós-produção é marcada pela precisão técnica e pela sensibilidade estética, realizando ajustes calibrados para assegurar que as cores das fotografias sejam precisas e que as texturas dos materiais sejam realçadas de maneira adequada. Neste sentido, o trabalho de edição para as fotografias da narrativa visual é feito com o intuito de criar um ambiente visual coeso e harmonioso, evidenciando as qualidades específicas da arquitetura, respeitando a intenção original do projeto e contribuindo para uma representação fiel e estética da obra.

[210] Dias, Jorge. "Arquitetura fotografada. Do olhar à comunicação". Dissertação de Mestrado, FCTUC, 2017. p. 119.

Este cuidado meticuloso na edição fotográfica de LFA transcende o mero ajuste técnico, contribuindo para a construção de uma narrativa visual. A sua abordagem não se limita ao objeto arquitetónico, mas estende-se à relação entre a construção e a sua envolvente. No momento do disparo, LFA utiliza composições cuidadosamente pensadas para destacar a interação simbiótica entre o edifício e o seu contexto. Ao incluir de forma consciente elementos como paisagens, ruas, vegetação ou edifícios adjacentes, o fotógrafo estabelece uma ligação clara entre a obra e o espaço que a circunda. Esta estratégia permite situar a arquitetura no seu contexto urbano ou natural, ajudando o observador a compreender como o edifício interage com o ambiente envolvente, reforçando assim a sua integração visual e conceptual no lugar em que está inserido.

A **imagem 80** apresenta uma linha de horizonte urbano que contribui para uma narrativa visual que sublinha a integração do edifício no contexto da cidade de Amarante. O diálogo entre o construído e o natural é explorado através da inclusão de vegetação e de um corpo de água (rio Tâmega), que interagem harmoniosamente com a estrutura arquitetónica. Esta composição cria um contraste visual entre a solidez do complexo (Museu e Convento) e a fluidez da natureza envolvente, realçando a coexistência entre a arquitetura e o ambiente natural, e conferindo profundidade e contexto à obra.



IMG080_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.



IMG081_Museu Municipal Abade Pedrosa + MIEC. Por Luís Ferreira Alves.

Em conformidade com a técnica de LFA, a abordagem de GB facilitou também a exploração desta estratégia visual, revelando a interação entre o museu e o seu contexto paisagístico. A escolha da composição para a **imagem 83** permitiu que o edifício se destacasse sem perder a conexão com o ambiente natural, evidenciando a relação simbiótica entre a construção e a sua envolvente. As técnicas exploradas por LFA e GB permitiram assim capturar um momento de equilíbrio entre o construído e o natural, mostrando como ambos podem coexistir e complementar-se visualmente.



IMG082_Casa no Gerês. Por Luís Ferreira Alves.



IMG083_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.



IMG084_Vicenza, 1980. Por Gabriele Basilico.



IMG085_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.

Numa continuidade desta lógica, a **imagem 85**, que apresenta uma visão abrangrente de dois claustros do complexo, revela o cuidado com que o arquiteto Alcino Soutinho preservou a volumetria original do espaço ao introduzir um novo volume entre os claustros. Esta fotografia sublinha a importância de manter o carácter histórico e espacial do local, ao mesmo tempo que se introduz uma delicada tensão entre a nova intervenção e o património existente. A composição visual sugere um alinhamento entre o antigo e o novo, que reflete o *"diálogo renovado com a história",* sugerido pelo próprio arquiteto.

Uma das *"obsessões"* que caracterizam esteticamente as fotografias de LFA é a precisão com que as *"linhas de arquitetura da obra a fotografar batem nos cantos do enquadramento"*.[211] Esta abordagem, combinada com o uso de perspetivas frontais, enfatiza tanto a horizontalidade como a verticalidade das estruturas, destacando a clareza das formas, bem como a simetria e a geometria das construções. Nas fotografias de LFA, também o cuidado com o enquadramento é evidente, nomeadamente na forma como este inclui o início de uma nova abertura no espaço retratado, gerando curiosidade no observador. As **imagens 88** e **89**, permitem uma leitura imediata da organização espacial e das proporções do projeto, facilitando uma compreensão direta e objetiva das composições arquitetónicas. O enquadramento escolhido acompanha o percurso que um visitante naturalmente faria, permitindo desvendar o espaço sugerido pela abertura no fundo da imagem. Esta abordagem não só conduz o olhar do observador, mas também oferece uma narrativa visual que revela progressivamente a complexidade espacial da obra.

[211] Gonçalves, Ricardo. "Luís Ferreira Alves: Um Olhar Construído." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], janeiro de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 10 de setembro de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11311/e668420/luis-ferreira-alves-um-olhar-construido

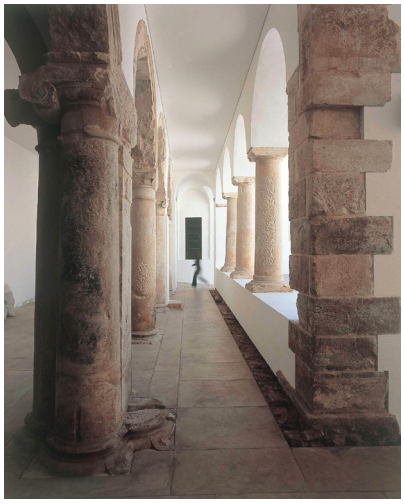
IMG086_CAV – Centro de Artes Visuais. Por Luís Ferreira Alves.



IMG087_CAV – Centro de Artes Visuais. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.

IMG088_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora. Ao centro.

IMG089_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora. À direita.







A **imagem 90** explora como o novo volume se relaciona com os claustros em termos de escala, materialidade e contexto. Esta vista frontal permite que o observador experimente simultaneamente o carácter sólido e histórico dos claustros e a leveza visual do novo volume envidraçado. A imagem enfatiza a ideia de que o novo elemento arquitetónico não se impõe ao espaço existente, mas sim o enriquece, convidando o observador a reinterpretar o valor do património em diálogo com a modernidade.

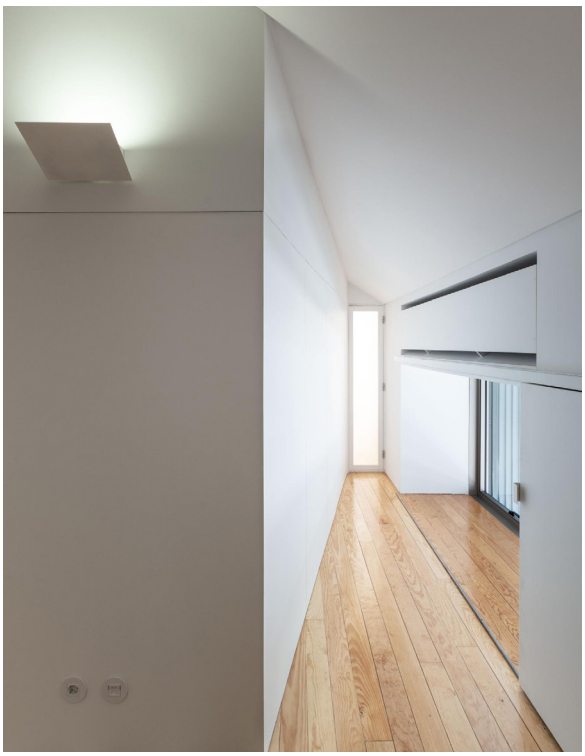


IMG090_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora. À direita.

A maioria dos registos de interiores realizados por LFA não se limita a captar apenas o espaço imediato onde a fotografia é tirada. Em vez disso, o fotógrafo vai além de uma abordagem simples, onde a profundidade é obtida pela presença do ambiente subsequente. Nas **imagens 91** e **92**, é possível observar a introdução de um ou mais planos, criando uma sensação de continuidade e complexidade espacial. Este cuidado é evidente, por exemplo, na **imagem 92**, onde a composição revela não apenas a sala seguinte, mas também um terceiro plano, ampliando a perceção do espaço fotografado. As **imagens 93** e **94**, proporcionam uma visão mais completa e detalhada do Museu, permitindo ao observador descobrir as diversas camadas e a complexidade dos espaços. A disposição dos planos convida o observador a explorar a dinâmica e a profundidade do espaço arquitetónico em que as várias camadas visuais expõem a organização dos espaços, revelando detalhes e pontos de vistas que, de outro modo, poderiam passar despercebidos na visita ao Museu. Tal como LFA refere: *"cheguei à conclusão de que a sensação de volume e a sensação de dinâmica são critérios muito difíceis de explicar. A maneira como eu abordo os interiores, por exemplo os corredores na obra do Eduardo, as ligações entre os vários espaços estão cheias de coisas enganadoras, coisas que parecem armários mas que afinal, são divisórias"*.[212]

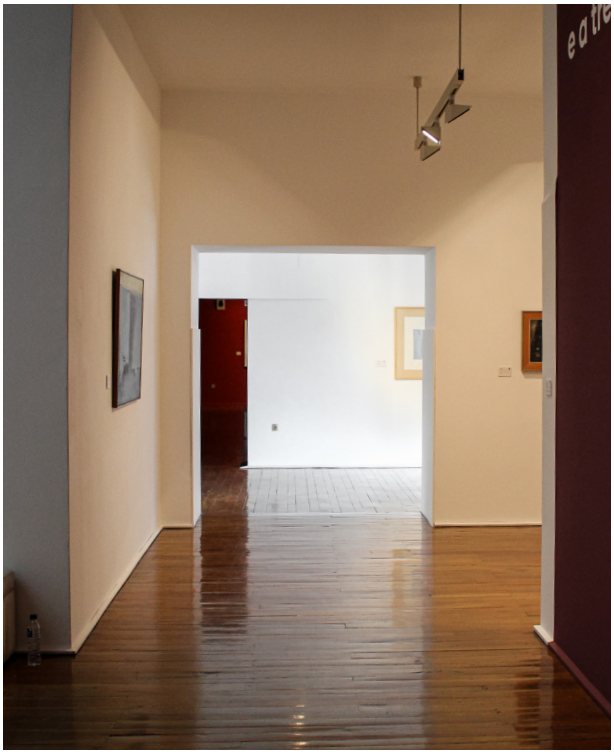
[212] Dias, Jorge. "Arquitetura fotografada. Do olhar à comunicação". Dissertação de Mestrado, FCTUC, 2017. p. 233.

IMG091 IMG092_Centro Interpretativo do Vale do Tua. Por Luís Ferreira Alves









IMG093 IMG094_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.

A atenção de LFA aos pormenores construtivos é outro elemento crucial das suas fotografias, nas quais destaca componentes, como texturas e materiais, que são essenciais para compreender a intenção do arquiteto. Através do seu olhar atento, LFA consegue isolar e realçar estas características, permitindo uma interpretação mais rica do edifício e das escolhas projetuais. *"Foco o edifício no todo e só depois parto para um percurso que me leva ao pormenor mais ínfimo onde o desenho ainda se reveja, não pode ser um pormenor inerte. Esses pequenos pormenores dão origem aos meus Mondrian's."*[213] A **imagem 96** ilustra a materialidade do claustro do Museu Amadeo de Souza-Cardoso, evidenciando uma interação entre materiais tradicionais e elementos contemporâneos. O uso do granito, marcado pela sua textura rugosa e as variações cromáticas, preserva a identidade arquitetónica local e acentua o caráter histórico e autêntico do espaço do claustro, enquanto que a integração da calha metálica introduz uma dimensão moderna. Esta combinação de elementos antigos e novos reforça a continuidade entre a preexistência e a intervenção de Alcino Soutinho, mantendo a integridade e o valor histórico do espaço do complexo arquitetónico.

[213] Dias, Jorge. "Arquitetura fotografada. Do olhar à comunicação". Dissertação de Mestrado, FCTUC, 2017. p. 233.



IMG095_Convento de Santa Maria do Bouro. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.



IMG096_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora. À direita.









IMG097_Casa do João, Porto. Por Luís Ferreira Alves. Superior esquerda.

IMG098 IMG100_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora. À direita.

IMG099_Complexo turístico de São Lourenço do Barrocal.Por Luís Ferreira Alves. Inferior esquerda.

Para além das estratégias visuais anteriores, LFA, nas **imagens 97** e **99**, compõe os seus enquadramentos com uma sensibilidade apurada para o ritmo e a cadência dos elementos arquitetónicos, nomeadamente "os cheios e os vazios". LFA tira partido da alternância entre os espaços preenchidos por estruturas sólidas e os vazios criados por aberturas, como janelas ou passagens, que criam uma respiração visual no conjunto da obra. Nas **imagens 98** e **100**, o jogo entre cheios e vazios é cuidadosamente organizado no enquadramento das fotografias, de modo a criar um equilíbrio visual que espelha o próprio ritmo arquitetónico. As colunas e pilares, sólidos e imponentes, criam uma sequência de cheios, estabelecendo uma estrutura geométrica clara. Entre eles, os espaços vazios funcionam como aberturas que revelam partes do ambiente posterior, adicionando profundidade e camadas à imagem. A repetição das formas quadrangulares e dos arcos reforça a harmonia visual, criando uma relação dinâmica entre os elementos arquitetónicos e os objetos no interior e no exterior (claustro) do Museu.





IMG101_Escola Soares do Reis, Porto. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.

IMG102_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora. À direita.

Na fotografia de LFA [**imagem 101**], o contraste entre o escuro interior e o exterior luminoso assume um papel central na composição. O enquadramento enfatiza a relação entre os dois ambientes, criando uma tensão visual que acentua a diferença entre o espaço interior e o mundo externo. Na **imagem 102**, o interior de uma sala de exposições do Museu atua quase como uma moldura que direciona o olhar do observador para o primeiro claustro, em contacto com o Convento de São Gonçalo, onde a luz natural inunda o espaço e revela a clareza da arquitetura. Este jogo de luz e sombra não só realça a transparência das superfícies envidraçadas, como também confere à imagem uma profundidade dramática, sugerindo uma transição fluida entre o espaço habitado e o seu contexto arquitetónico.

Por sua vez, a abordagem de Hélène Binet adicionou uma profundidade significativa à narrativa, oferecendo uma interpretação poética ao capturar a atmosfera do museu através de jogos de luz e sombra. A fotografia de HB, **imagem 103**, destaca-se pelo uso dramático de luz e sombra, características centrais na sua técnica de fotografar a arquitetura. Nesta figura, HB joga com o contraste entre as superfícies iluminadas e as sombras acentuadas, criando uma composição rica em textura e geometria. As formas angulares e as linhas fortes da estrutura retratada são salientadas pela incidência da luz, que parece quase tangível, revelando a materialidade e a solidez do edifício. A **imagem 104** foca uma parte específica do Museu, sugerindo uma leitura mais introspetiva e quase escultórica da arquitetura e transformando assim o edifício num objeto de contemplação visual, onde o jogo entre luz e sombra se torna o principal protagonista da imagem.



IMG103_Umlauftank, Berlin. Por Hélène Binet.



IMG104_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.

O reflexo das escadas na superfície da parede **[imagem 105]** evidencia uma interação complexa entre os elementos arquitetónicos e a materialidade do espaço. A parede, com um acabamento ligeiramente reflexivo, atua como uma superfície de interação que captura e distorce a imagem das escadas, criando um efeito visual que adiciona uma outra dimensão à composição. Os reflexos sobre os vidros, nas **imagens 106 e 107**, misturam elementos do interior e do exterior do Museu, formando uma sobreposição de camadas que parece fundir o espaço arquitetónico. Este efeito de sobreposição gera uma ilusão de profundidade, onde os limites entre o dentro e o fora se tornam ambíguos. O reflexo no vidro atua como uma membrana permeável entre dois mundos, o interior e o exterior, dando ao observador a sensação de que ambos os espaços se interpenetram. A luz natural que atravessa os espaços também realça texturas e sombras, criando uma sensação de movimento e dinamismo, apesar da aparente fixidez da cena. O uso do vidro como elemento mediador entre o espaço interior e exterior permite que a arquitetura do Museu interaja de forma direta com o claustro preexistente, enquanto o reflexo introduz uma estratégia visual adicional, permitindo que o observador percecione interpretações únicas da obra.

IMG105_Edifício Forrester, Porto.
Por Luís Ferreira Alves.





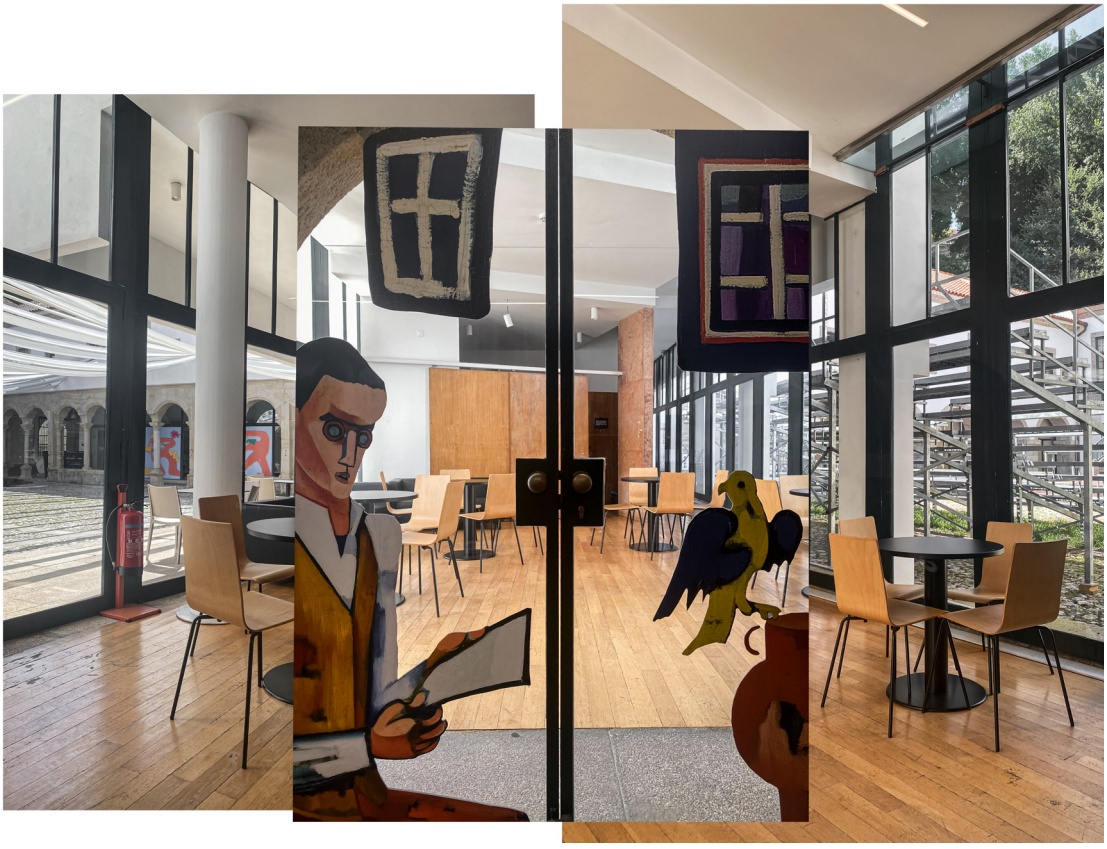


IMG106 IMG107_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.

As fachadas envidraçadas do novo volume, onde o reflexo das estruturas históricas se mistura com o novo desenho, criam uma sobreposição de camadas temporais. O vidro facilita a comunicação visual entre os dois claustros, preservando uma continuidade percetiva entre o passado e o presente. A transparência das fachadas permite que o observador veja simultaneamente o interior do novo volume e os espaços exteriores dos claustros, criando uma ambiguidade intencional entre o que é novo e o que é pré-existente.

O tríptico **[imagens 108, 109 e 110]** reflete uma abordagem arquitetónica que estabelece um diálogo visual renovado entre diferentes períodos. Esta estratégia, marcada pela transparência e fluidez entre o antigo e o novo, cria uma tensão visual significativa entre as duas realidades arquitetónicas. A justaposição de imagens reflete a citação de Peter Zumthor sobre a necessidade de que o novo *"nos estimule para ver o existente de uma nova maneira"*. Essa tensão não é um conflito, mas sim uma complementaridade, onde a nova intervenção é entendida como uma ampliação da narrativa histórica, e não como uma rutura.

IMG108 IMG109 IMG110_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.



Estas linguagens visuais foram utilizadas como estratégias artísticas para que a narrativa visual introduzisse um novo discurso sobre o Museu Amadeo de Souza-Cardoso. Isso implicou, entre outros aspetos, compreender a arquitetura simultaneamente como objeto de estudo disciplinar e de expressão artística.[214] Assim, entre todos os métodos empregues na elaboração desta dissertação, a narrativa visual representa o elemento central, direcionando-se à produção de conclusões específicas para o trabalho. Considerando que este estudo aborda a interseção entre fotografia e arquitetura, as imagens são um elemento significativo da dissertação em diversas componentes, quer como recursos visuais ao longo do texto para sustentar as discussões apresentadas, quer como elementos centrais da narrativa visual. A narrativa visual produzida surge como um elemento autónomo resultante da parte teórica da dissertação, sendo fundamental explorar o potencial específico do livro físico como um dispositivo de projeto narrativo, escolhendo-o como um meio eficaz para a comunicação da arquitetura do Museu de Amadeo Souza-Cardoso. A escolha deste formato garantiu que a leitura da narrativa se mantivesse independente da dissertação, conferindo-lhe uma identidade própria. Através de uma narrativa visual que equilibra o rigor documental e a subjetividade artística, o livro físico destacou-se como a plataforma ideal para transmitir de forma profunda e envolvente as múltiplas dimensões do projeto do Museu, ampliando a sua divulgação a variados públicos e enriquecendo a respetiva representação visual. A elaboração cuidadosa do layout para a integração e o diálogo das imagens incluídas na narrativa são partes essenciais do processo de comunicação do Museu, refletindo assim a essência e a experiência do mesmo. Por outras palavras, pode-se afirmar que este livro procurou criar um novo espaço de compreensão sobre o Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, projetado pelo arquiteto Alcino Soutinho, combinando a fotografia documental com a expressão artística.

[214] Neto, Pedro, Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 34.



IMG111_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Fotografia da autora.

ABERTURA

CAPÍTULO I

FOTOGRAFIA NA INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO

CAPÍTULO II

A CONSTELAÇÃO DE OLHARES NA FOTOGRAFIA E(M) ARQUITETURA

CAPÍTULO III

ENTRE O ANTIGO E O NOVO: UMA NARRATIVA VISUAL DO MUSEU DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO



FOCO

FOCO

Retomando o foco principal desta dissertação, procurou-se estabelecer uma reflexão sobre o significado e a dinâmica da relação entre *Fotografia e(m) Arquitetura*. Com base no estudo dos temas inicialmente desenvolvidos e na narrativa visual produzida, foram criadas as condições necessárias para responder às questões levantadas no início da dissertação. Estas questões são o reflexo das inquietações que perpassam toda a investigação e foram abordadas à luz das descobertas e das reflexões desenvolvidas ao longo deste estudo.

(i) Como é que a fotografia de arquitetura contribui para a construção de novas interpretações e perceções sobre as obras arquitetónicas, ainda que não substitua a experiência direta do espaço?

(ii) De que maneira a fotografia de arquitetura pode funcionar como um território crítico e pedagógico, influenciando tanto a compreensão do público quanto a relação entre fotógrafo e arquiteto?

(iii) Qual é o papel da fotografia de arquitetura na comunicação e divulgação das obras arquitetónicas, e como a mesma pode ampliar ou transformar a perceção dos princípios e valores intrínsecos ao projeto?

A fotografia de arquitetura revelou ser, ao longo da sua história, um dos principais meios para conhecer, estudar e 'aceder' à arquitetura. Embora a fotografia não possa substituir a experiência direta de vivenciar a arquitetura, a mesma permite o seu reconhecimento, facilita o seu estudo e desperta o interesse em visitar a obra presencialmente. No entanto, a fotografia nem sempre impele a visita à obra de arquitetura e, em muitos casos, pode levar a uma apreciação superficial, onde a imagem fotográfica é vista como autossuficiente e capaz de substituir a experiência única do espaço. A importância da experiência direta do espaço, aliada ao fato de vivermos num mundo cada vez mais saturado de imagens, faz com que muitos arquitetos resistam ao uso da fotografia, considerando a arquitetura como uma experiência única e indispensável que tem de ser vivida pessoal e diretamente. Contudo, há outros que veem a fotografia de arquitetura como uma aliada valiosa para divulgar o seu trabalho de forma diferenciada, considerando-a uma forma de expressão e comunicação com um grande potencial a ser utilizada em diversos *media*. No entanto, a fotografia de arquitetura pode ser também um território crítico[215], do qual resulta uma relação complexa entre o fotógrafo e o arquiteto. Este fato ressalta a conexão intrínseca que sempre existiu entre fotografia e arquitetura, como enfatiza Jorge Figueira: *"entre o advento da arquitetura moderna e a fotografia; a fotografia como uma das coordenadas da teoria da arquitetura contemporânea."*[216]

[215] *"Nesta mesma entrevista, as palavras de Catrica permitem-nos perceber a profundidade e a riqueza da sua relação com a arquitetura e como no seu trabalho, a fotografia é acima de tudo um território crítico e autónomo que permite um entendimento do espaço diferenciado."* Neto, Pedro, *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. pp.58-59.

[216] Figueira, Jorge. "Apresentação" In *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022. p. 22-24.

O desenvolvimento desta dissertação confirmou a importância dessa questão ao integrar uma reflexão teórica crítica, bem como um estudo de caso que impulsionou a produção de uma narrativa visual fotográfica que ultrapassou a mera reprodução visual, neutra e objetiva da obra arquitetónica, oferecendo interpretações que, embora possam não ter sido consideradas durante o processo de projeto e construção, enriquecem significativamente a perceção do observador. Na verdade, a aplicação de estratégias visuais de diferentes abordagens fotográficas demonstra como a fotografia pode proporcionar *insights* adicionais que aprofundam a compreensão e apreciação da arquitetura.

Por conseguinte, este estudo afirma-se como uma adição significativa para uma compreensão mais rica do Museu Amadeo de Souza-Cardoso, oferecendo uma nova visão da obra, permitindo ter consciência das suas múltiplas dimensões construtivas, materiais e sensoriais. Por outro lado, através deste estudo foi também explicado que são várias as obras que são (re)conhecidas e desvendadas de forma diferenciada através da imagem fotográfica capturadas por olhares fotográficos distintos. Olhares atentos de fotógrafos de referência, que vão desde a fotografia autoral à fotografia por encomenda, que mostram que esta última pode também ser um campo crítico e pedagógico no contexto da arquitetura, como se pode constatar pelos trabalhos encomendados de Hélène Binet e de Luís Ferreira Alves. Embora estas imagens sejam criadas para comunicar obras de arquitetura ao observador, cada fotógrafo mantém uma abordagem única na qual persiste um objetivo comum: transmitir com verdade o que de mais significativo existe em cada obra de arquitetura - a sua essência - para aqueles que não (ou que já) tiveram a oportunidade de vivenciar a obra, abrindo o leque de possibilidades percetivas através das suas lentes. Este objetivo persistiu igualmente na construção da narrativa visual do Museu Amadeo de Souza-Cardoso, na qual se procurou expressar uma posição crítica e uma reflexão pessoal sobre o projeto em questão.

Ao empreender esta análise, procurou-se transmitir e comunicar as nuances da arquitetura, oferecendo uma interpretação da obra através da fotografia, abraçando a essência e as múltiplas complexidades que este espaço apresenta. Assim, importa referir que os diferentes registos fotográficos têm o potencial de traduzir a linguagem arquitetónica de forma a ressaltar os princípios e os valores do autor da obra, comunicando as ideias intrínsecas à sua conceção. Face a esta realidade, o Museu Amadeo de Souza-Cardoso, com o seu arrojo inovador capaz de uma simbiose única entre o antigo e do novo, configura-se como uma obra artística, uma verdadeira *"obra aberta"*. [217]

[217] A *"obra aberta"*, conforme descrita por Umberto Eco, incita no observador uma série de entendimentos e interpretações espontâneas, porém deliberadas. Isso possibilita ao observador uma maneira única e pessoal de compreensão, sem estar limitado por padrões ou normas tradicionais que guiem a organização do objeto a ser apreciado.

A fotografia de arquitetura, ao adotar uma abordagem simultaneamente crítica, criativa e subjetiva, vai ao encontro desse caráter aberto, utilizando uma linguagem própria para interpretar e enriquecer a obra, adicionando uma nova camada de significado e uma perceção enriquecida sobre esse espaço de arquitetura. É, pois, natural estabelecer uma significativa conexão entre as conclusões deste capítulo e a missão realizada, e referir que a fotografia revela ser um instrumento crucial para a compreensão e comunicação da arquitetura, permitindo a construção de múltiplas interpretações dos espaços de arquitetura, que devem ser assumidas como um sinal da riqueza polissémica de uma obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amar, Pierre-Jean, *História da Fotografia*. Traduzido por Vítor Silva. Lisboa: Edições 70, 2001.

Baan, Iwan. *Brasilia – Chandigarh: Living With Modernity*. Lars Müller Publishers. 2010.

Baan, Iwan. *Iwan Baan: Moments in architecture*. Vitra Design Museum, 2023.

Bader, Joerg. "Hélène Binet, D'ombres Et De Lumière", *L'information Immobiliere*, nº 143 (primavera, 2024).

Bandeira, Pedro e Rute Carlos. *Pixel, Brick, Pixel*. Guimarães: Lab2PT/EAUM/ Pierrot le Fou, 2015.

Bandeira, Pedro. *Luís Ferreira Alves - Peroguarda: "O Que Sobra Aos Homens, Não Chega Aos Cães"* . (Intervenção no âmbito da apresentação do livro) 2021.

Basilico, Gabriele. *Arquitetura em Portugal, Um Roteiro fotográfico*. Porto: Dafne Editora, 2006.

Basilico, Gabriele. *Milano: Ritratti di fabriche*. Milão: F. Motta, 2009.

Basilico, Gabriele, *Photo Poche Nº 152 : Gabriele Basilico*. Arles: Actes Sud, 2014.

Basilico, Gabriele e Angela Madesani. *Bord de mer*. Milão: Contrasto, 2017.

Becher, Bender e Hilla Becher. *Basic forms of industrial buildings*. Göteborg: Hasselblad Center, 2004.

Beer, Olivier. *Lucien Hervé: Building Images*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

Bennett, Edna, "Black and White Are the Colors of Robert Frank", *Aperture*, nº911 (1961).

Binet, Hélène, et al. *The Secret of the Shadow: Light and Shadow in Architecture*. Berlin: Wasmuth, 2002.

Bonami, Francesco. *Gabriele Basilico*. Phaidon Press LTD, 2001.

Borhan, Pierre e Noël Bourcier. *Amis inconnus*. Trézélan: Filigranes, 2002.

Catrica, Paulo. *Periferias*. Centro Português de Fotografia, 1998.

Catrica, Paulo e Pedro Bandeira. *Missão Fotográfica, Paisagem Transgénica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

Catrica, Paulo. *Memorator.* Lisboa: Bicho do Mato: Teatro Nacional D. Maria II, 2015.

Cremascoli, Roberto. *Alcino Soutinho*. Vila do Conde: Verso da História; 2013.

DATAR dirigido por Bernard Latarjet and François Hers. *Paysages photographies - En France les années quatre-vingt*. Hazan, 1989.

Dubois, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega , 1992.

Elwall, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography.* Londres: Merrell, 2004.

Stoller, Ezra. "Photography and the Language of Architecture." *Perspecta 8* (1963).

Fanelli, Giovanni. *Storia della fotografia di architettura*. Editori Laterza, 2009.

Galofaro, Luca. "On the Idea of Montage as Form of Architecture Production". *Proceedings 1*, nº9 (2017).

Gebauer, Imola. "Lucien Hervé et l'Italie", *RELIEF - Revue Électronique de littérature française 12*. nº 2 (2018).

Guilherme, Pedro e Sofia Salema. *Olhares*. Centro de História de Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora, 2022.

Gulbenkian, Fundação Calouste. *Prémios AICA/SEC 81-85*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1986.

Kempf, Jean."Robert Frank : frontière et point aveugle." *Frontières 4*, nº3 (1992).

Lobell, John. *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Boston: Shambhala, 1979.

Maré, Eric. *Architectural Photography*. Londres: B. T. Batsford, 1975.

Marien, Mary Warren. *Photography: A Cultural History*. Laurence King Publishing, 2006.

Maestripieri, Eduardo. "Encuadres. Lucien Hervé y Le Corbusier". *Sociedad de Arquitectos del Uruguay*. nº 269 (2013).

Moschini, Francesco. "Gabriele Basilico. Formas do Urbano entre fragmento e totalidade". *Revista Summa+*, nº129 (junho, 2013).

Naegele, Daniel. "Una entrevista con Lucien Hervé". *Architecture Publications*. nº 60. Iowa State University, 2015.

Neto, Pedro. *SCOPIO Magazine Above Ground: Architecture + Addendum*. Porto: scopio Editions, 2010.

Neto, Pedro. *Fotografia e Arquitectura Moderna em Espanha*. Porto: Scorpio Editions Debates Collections, 2015.

Neto, Pedro. *Cityzines*. Porto: Scopio Editions, 2015.

Neto, Pedro. *Luís Ferreira Alves: fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura*. Porto: Scopio Editions, 2016.

Neto, Pedro. *Um Outro Olhar sobre Obras de Álvaro Siza*. Porto: Scopio Editions, 2022.

Nicolau, Ricardo. *ReHospitalidade: H 08*. Porto: Silo-Espaço Cultural do Norteshopping, 2009.

Ozdoba, Marie-Madalene. "Stéphane Chalmeau, la photographie d'architecture comme pratique de l'espace". *Magazine d'architectures*. nº 249 (Novembro, 2016).

Rappaport, Nina. *Ezra Stoller, Photographer*. Reino Unido: Yale University Press, 2012.

Rodrigues, Anabela Veloso. "Alves, L. F. (ed) (2016). Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura. Matosinhos: Scopio Editions". *Comunicação e Sociedade 31*. (junho, 2017).

Roullié, André. *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea*. Traduzido por Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Samuel, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Birkhauser, 2010.

Shulman, Julius. *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors, and the Visual Art*. Whitney Library of Design, 1977.

Shulman, Julius. *Photographing Architecture and Interiors*. Los Angeles: Balcony Press, 2000.

Soutinho, Alcino. *Câmara Municipal de Amarante – Remodelação do Edifício dos Paços do Concelho: Memória Descritiva*. Porto, 1972.

Soutinho, Alcino. "Recuperação e Adaptação do Convento de São Gonçalo de Amarante: Paços do Concelho, 1973. Biblioteca-Museu Municipal, 1980". *Monumentos*, nº 3 (setembro, 1995).

Tostões, Ana. "El museo como programa en la arquitectura contemporánea. Espacio para el ocio y lugar de la memoria". *Revista de Museologia – Monografías*, nº 1 (2000).

Trachtenberg, Alan. *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

Trevisan, Alexandra, Maria Maia e César Moreira. *Photography and Modern Architecture*. Porto: ESAP, 2015.

Turner, Judith. *Photographs Five Architects*. Londres: Academy Editions, 1980.

Urbano, Luís. *Mundo Perfeito*. Porto: FAUP, 2008.

Vassallo, Jesús. *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurique: Park Books, 2016.

Wright, Frank Lloyd. Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Berlim: Ernst Wasmuth, 1910.

Zumthor, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2005.

Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Traduzido por Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | **TRABALHOS ACADÉMICOS**

Bandeira, Pedro. "Arquitectura como imagem, obra como representação: sujectividade das imagens arquitectónicas", Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.

Barranha, Helena. "Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo". Tese de Doutoramento, FAUP, 2008. p. 217.

Coelho, João. "Simulacro: arquitectura e imagem fotográfica". Prova Final de Licenciatura. Universidade de Coimbra, 2001.

Deus, Teresa Martins. “Intervenção de Reabilitação no Cais de Ginjal. Memória do lugar através da matéria do pré-existente e do novo”. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2019.

Dias, Jorge. “Arquitetura fotografada. Do olhar à comunicação”. Dissertação de Mestrado, FCTUC, 2017.

Vassallo, Jesús. “Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura”, Tese de Doutoramento, Universidad Politécnica de Madrid, 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | **WEBGRAFIA**

“About” Iwan Baan. Acedido a 4 de junho 2024. https://iwan.com/about/

Bertho, Raphaël. “La question du paysage.” La Mission Photographique de la DATAR. L’Agence au service des collectivités et de leurs projets de territoire. Acedido a 13 de agosto 2024. https://missionphotodatar.anct.gouv.fr/mission

Conésa, Héloïse e Raphaële Bertho. “Introduction.” (Paysages français: Une aventure photographique, 1984-2017, Novembro 2017) Vimeo, 6 min. Acedido a 28 de junho 2024. https://expositions.bnf.fr/paysages-francais/#introduction

D’Angeli, Giampiero. “Gabriele Basilico”. (2009; Youtube, abril de 2020) 51 min. Acedido a 20 de maio 2024. https://www.youtube.com/watch?v=9qdiElFp8L0

Daniel, Malcolm. “ Mission Héliographique, 1851.” The Met. Acedido a 12 de junho 2024. https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/heli/hd_heli.htm

ERCO, the Light Factory. “Louvre Lens - Iwan Baan - the interview”. (Youtube, outubro de 2013) 7 min. Acedido a 4 de junho 2024. https://www.youtube.com/watch?v=wCV4DbwBBbA

Falguière, Mathilde. “La photographie d’architecture en Europe.” Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe. Acedido a 30 de junho 2024. https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/les-collections-d%27images-europ%C3%A9ennes/la-photographie-d%E2%80%99architecture-en-europe

Gonçalves, Ricardo. “Luís Ferreira Alves: Um Olhar Construído.” (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], janeiro de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 13 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11311/e668420/luis-ferreira-alves-um-olhar-construido

"Lucien Hervé". Michael Hoppen Gallery. Acedido a 13 de maio 2024. https://michaelhoppen.viewingroom.com/viewing-room/17-lucien-herve-the-photographer-with-the-soul-of-an-architect/

Macedo, Pedro. "Paulo Catrica | Ep. 7." (Rádio e Televisão de Portugal [RTP2], junho de 2023) RTP Play, 50 min. Acedido a 15 de maio de 2024. https://www.rtp.pt/play/p11837/e697995/entre-imagens

Moore, Rowan. "Universes for your imagination to inhabit: the architectural photography of Hélène Binet" The Guardian. Acedido a 24 de maio 2024. https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/10/helene-binet-photographer-light-lines-royal-academy-interview

Open Edition Journals. Acedido a 11 de junho 2024. http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127

Raimondo, Sebastiano. "Paulo Catrica". (Vimeo, 2020) 36 min. Acedido a 15 de maio 2024. https://www.scopionetwork.com/blog/2020/11/9/interview-paulo-catrica

Sailsbury, Austin. "Telling the Story of Place: The Architectural Photography of Iwan Baan". Daylight and Architecture. Acedido a 31 de maio 2024. https://www.daylightandarchitecture.com/telling-the-story-of-place-the-architectural-photography-of-iwan-baan/?consent=preferences,statistics,marketing&ref-original=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Sarmento, Augusto, e António Morais. "Máquina, câmara ou câmera fotográfica: qual a expressão correcta?" Instituto Português de Fotografia. Acedido a 13 de Agosto 2024. https://ipf.pt/maquina-camara-ou-camera-fotografica-qual-a-expressao-correcta/

"Sombra é luz". Architecture De Collection. Acedido a 23 de maio 2024. https://www.architecturedecollection.fr/regards-photographiques/lucien-herve/

Ventura, Susana. "WITH HÉLÈNE BINET: THE PURE SENSATION OF PHOTOGRAPHY PART II". Scopio Network. Acedido a 17 de maio 2024. https://www.network.com/blog/2018/11/5/with-hlne-binet-the-pure-sensation-of-photography-part-ii

ÍNDICE DE IMAGENS

IMG001_Bord de mer, 1984. Por Gabriele Basilico.
Fonte: https://galerieannebarrault.com/wp-content/uploads/2017/11/1985_Calais-45N439-4_15.jpg

IMG002_Pavillon Colbert, Nouveau Louvre, Paris 1855. Por Édouard Baldus.
Fonte: https://artblart.com/wp-content/uploads/2012/10/pavillon-colbert-web.jpg

IMG003_Lieux communs nº35, 1987. Por Dominique Auerbacher.
Fonte: https://expositions.bnf.fr/paysages-francais/images/3/pay_1_019b.jpg

IMG004_Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève 1898. Por Eugène Atget.
Fonte: https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI3NzgzOCJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA-5MCAtcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=63726822ecc2e6af

IMG005_Vista da Piazza del Popolo, por Giambattista Piranesi (em cima). Piazza del Popolo, por Gabriele Basilico (embaixo).
Fonte: https://aserialtravelerinsaor.com/wp-content/uploads/2020/07/piazza-del-popolo-piranesi_altezza.jpg

IMG006_"Máquina de desenhar" - Camera Obscura.
Fonte: https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/2/camera-obscura-cci-archivesscience-photo-library.jpg

IMG007_Cena exterior através da Câmera Obscura.
Fonte: https://cdn.britannica.com/03/127503-050-125FD931/Children-scene-camera-obscura-1887.jpg

IMG008_Ilustração da Câmera Lúcida.
Fonte: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0671/9451/9844/files/William_Hide_Camera_Lucida_480x480.jpg?v=1706201446

IMG009_Primeira fotografia. Por Joseph Nicéphore Niépce.
Fonte: https://www.thoughtco.com/thmb/fyTT6chZTu0996IOq0SloGxRvsw=/1500x0/filters:no_upscale():max_bytes(150000):strip_icc():format(webp)/first-photograph-2673939-5b0840770e23d90036127dd6.jpg

IMG010_Ilustração do Daguerreótipo.
Fonte: https://clarasampaio.com.br/wp-content/uploads/2013/08/Daguerreotipo.bw-c%C3%B3pia.jpg

IMG011_Janela na galeria sul de Lacock Abbey, residência própria. Por William Henry Fox Talbot.
Fonte: http://fotographiaonline.com/wp-content/uploads/2015/03/Fox-Talbot-Latticed-Window-agosto-1835.jpg

IMG012_Boulevard du Temple, Paris. Por Louis Daguerre.
Fonte: https://miro.medium.com/v2/resize:fit:1400/format:webp/1*DWCJwbGKWqZ2QawVYtYi4g.jpeg

IMG013_Salles des Cariatides, Musée du Louvre, 1851. Por Charles Marville.
Fonte: https://live.staticflickr.com/65535/30462841666_c7b8b7bfec_h.jpg

IMG014_Mission Héliographique. Castelo e muralhas de Carcassonne, 1851. Por Gustave Le Gray e Auguste Mestral.
Fonte: https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/283107/608363/main-image

IMG015_Mission Héliographique. Portail milieu d'Aubeterre, 1851. Por Gustave Le Gray.
Fonte: https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/266351/608835/main-image

IMG016_Construção da Torre Eiffel (1887-1888). Sem autor.
Fonte: https://viajento.com/wp-content/uploads/2016/06/tour-eiffel-tower-paris-construccca7acc83o.jpg

IMG017_Galeria superior do Crystal Palace, 1854. Por Philip Henry Delamotte
Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269621

IMG018_Passagem Saint-Guillaume para a rua Richilieu (Primeiro Arrondissement), 1863-65. Por Charles Marville.
Fonte: https://artblart.com/wp-content/uploads/2014/04/6-passage-saint-guillaume-toward-the-rue-richilieu-first-arrondissement-1863-65-web.jpg

IMG019_"The Old Closes and Streets of Glasgow", 1868. Por Thomas Annan.
Fonte: https://www.streetlevelphotoworks.org/mediaLibrary/images/english/32605.jpeg

IMG020_Boulevard Sébastopol, 1853–70. Por Charles Marville.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Marville,_Boulevard_S%C3%A9bastopol,_ca._1853%E2%80%9370.jpg

IMG021_Rue du Figuier, 1924. Por Eugène Atget.
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Rue-du-Figuier-Eugene-Atget-1924_fig1_347984253

IMG022_"Moda Masculina", 1925. Por Eugène Atget.
Fonte: https://wam.umn.edu/eugene-atget-mens-fashions-1925

IMG023_Fachada de uma loja. Selma, Alabama, 1935. Por Walker Evans.
Fonte: https://www.artsy.net/artwork/walker-evans-a-group-of-four-architectural-photographs-from-the-farm-security-administration-4-works

IMG024_Reservatórios de Água, 1968-80. Por Bernd e Hilla Becher
Fonte: https://www.guggenheim.org/artwork/500

IMG025_Reservatório de Água, 1979. Por Bernd e Hilla Becher
Fonte: https://www.zabludowiczcollection.com/collection/artists/view/bernd-and-hilla-becher

IMG026_Torres de Refrigeração,1983. Por Bernd e Hilla Becher
Fonte: https://fraenkelgallery.com/exhibitions/bernd-hilla-becher-a-survey-1972-2006#image-3388-gallery_s-1

IMG027_Um nó estrutural da ponte treliçada de Duisburg-Hochfeld, 1928. Por Albert Renger-Patzsch (New Objectivity).
Fonte: https://orthoslogos.fr/photographie/new-objectivity/

IMG028_New York, 1949. Por Robert Frank
Fonte: https://artblart.com/tag/robert-frank-the-americans/

IMG029_Los Angeles, 1956. Por Robert Frank.
Fonte: https://bunkerhilllosangeles.com/2021/12/23/robert-frank-goes-to-bunker-hill/

IMG030_Vista da janela de um hotel. Butte, Montana, 1956. Por Robert Frank.
Fonte: https://www.publico.pt/2019/09/10/p3/fotogaleria/relembra-the-americans-a-obra-prima-de-robert-frank-396957

IMG031_Chevreuse (Seine-et-Oise), 1986. Por Tom Drahos. À esquerda.
Fonte: https://expositions.bnf.fr/paysages-francais/grand/pay_1_020b.php

IMG032_Noisy-le-Sec (Seine-Saint-Denis), 1986. Por Tom Drahos. À direita.
Fonte: https://expositions.bnf.fr/paysages-francais/grand/pay_1_020a.php

IMG033_Fallingwater, Pensilvânia, 1937. Por Bill Hedrich. À direira.
Fonte: https://collections.eastman.org/objects/512100/frank-lloyd-wright-edgar-j-kaufmann-house-falling-water;jsessionid=367F9671445C305314329FB755C22ACE?ctx=71b4c635-4c01-48fb-a359-43615bf6ddc5&idx=5

IMG034_Fallingwater, Pensilvânia, 1963. Por Ezra Stoller. À esquerda.
Fonte: https://www.wright20.com/auctions/2016/06/prints-multiples/240?search=paschke

IMG035_Fachada do Seagram Building. New York, 1958, Por Ezra Stoler
Fonte: https://www.ezrastoller.com/ezra-stoller-3/

IMG036_Museu Guggenheim, New York, 1959. Por Por Ezra Stoler
Fonte: https://yossimilo.com/artists/51-ezra-stoller/works/23987-ezra-stoller-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright-new-york-ny-1959/

IMG037_TWA Terminal, New York, 1964. Por Ezra Stoller.
Fonte: https://www.ezrastoller.com/new-gallery-1/rd1i7sp22mt97k2n7pemzkdg14k5ue

IMG038_Salk Institute, La Jolla, 1977. Por Ezra Stoller.
Fonte: https://yossimilo.com/artists/51-ezra-stoller/works/23997-ezra-stoller-salk-institute-of-biological-research-louis-kahn-la-1977/

IMG039_Case Study House #21, Los Angeles, 1959. Por Julius Shulman.
Fonte: https://www.holdenluntz.com/artists/julius-shulman/

IMG040_Case Study House #22, Los Angeles, 1960. Por Julius Shulman
Fonte: https://www.holdenluntz.com/magazine/new-arrivals/julius-shulmans-case-study-house-22/

IMG041_Versão opaca da fotomontagem, Projeto Friedrichstrasse, Berlim, 1921. Por Mies van der Rohe. À direita.
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/601474/mies-o-homem-modernista-das-palavras/534e6b5d-c07a80d193000076

IMG042_Fotomontagem do Salon d'Automne, 1929. Por Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriant. Superior esquerda.
Fonte: http://www.und-athens.com/calendar/three-fingers

IMG043_515 Autobahnkirche, Andeer, Suíça, 2019. Por Herzog & de Meuron. Inferior esquerda.
Fonte: https://www.herzogdemeuron.com/projects/515-autobahnkirche/

IMG044_I3S - Instituto de Investigação e Pesquisa em Saúde, Porto. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://divisare.com/projects/319170-serodio-furtado-associados-luis-ferreira-alves-i3s-institute-of-health-research-and-investigation

IMG045_Le Corbusier e Lucien Hervé. India, 1953.
Fonte: https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/articulos/42298/av_34513.webp?h=7af21ba6

IMG046_Catedral Metropolitana, Brasilia, 1961. Por Lucien Hervé.
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/177734

IMG047_Knossos, Crète, 1956. Por Lucien Hervé. À esquerda.
Fonte: https://www.galerielaforestdivonne.com/en/artiste/lucien-herve-3/

IMG048_Abbaye du Thoronet, França, 1951. Por Lucien Hervé. À direita
Fonte: https://www.galerielaforestdivonne.com/en/artiste/lucien-herve-3/

IMG049_Unité d'Habitation de Nantes-Rezé, Nantes, 1954. Por Lucien Hervé.
Fonte: https://www.keitelmangallery.com/keitelmangallery/worksLucienHerve.html

IMG050_Ruína da Real Vinícola, Matosinhos. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.
Fonte: http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/j-a-256/real-vinicola

IMG051_Casa da Arquitectura. Por Luís Ferreira Alves. À direita
Fonte: http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/j-a-256/real-vinicola

IMG052_Casa da Música, Metro do Porto. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.
Fonte: https://divisare.com/projects/287589-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-metro-do-porto

IMG053_Casa das Histórias Paula Rego. Por Luís Ferreira Alves. À direita.
Fonte: https://divisare.com/projects/115647-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-fernando-guerra-fg-sg-paula-rego-museum

IMG054_Duas casas em Ponte de Lima, Quinta de Anquiao. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://arquitecturaviva.com/works/dos-casas-en-ponte-de-lima-1

IMG055_Casa das Histórias Paula Rego. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://divisare.com/projects/115647-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-fernando-guerra-fg-sg-paula-rego-museum

IMG056_Ritratti di fabbriche, Via Farini, Milão. Por Gabriele Basilico. À esquerda.
Fonte: https://www.fondazione3m.it/page_mostra.php?id=13

IMG057_Ritratti di fabbriche, Via Giovanni Ferrari, Milão. Por Gabriele Basilico. À direita.
Fonte: https://www.fondazione3m.it/page_mostra.php?id=13

IMG058_Beirut, 1991. Por Gabriele Basilico.
Fonte: https://www.tatispace.com/articles/gabriele-basilico

IMG059_Madrid, 1993. Por Gabriele Basilico.
Fonte: https://www.tatispace.com/articles/gabriele-basilico

IMG060_Milão, 1995. Por Gabriele Basilico.
Fonte: https://www.tatispace.com/articles/gabriele-basilico

IMG061_Valência, 1999. Por Gabriele Basilico.
Fonte: https://www.tatispace.com/articles/gabriele-basilico

IMG062_Garway road, Londres. Por Hélène Binet. À esquerda.
Fonte: https://divisare.com/projects/335125-russell-jones-helene-binet-garway-road

IMG063_Museu Kolumba, Colônia, Alemanha, 2007-2008. Por Hélène Binet. À direita.
Fonte: https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor

IMG064_Convento Sainte-Marie de La Tourette Eveux, France, 2007. Por Hélène Binet. À esquerda.
Fonte: https://www.helenebinet.com/photography/the-secret-of-the-shadow

IMG065_Therme Vals, Graubünden, Suíça, 2006. Por Hélène Binet. À direita.
Fonte: https://www.helenebinet.com/photography/peter-zumthor

IMG066_Convento Sainte-Marie de La Tourette Eveux, France, 2007. Por Hélène Binet. Por Hélène Binet. À esquerda.
Fonte: https://www.helenebinet.com/photography/the-secret-of-the-shadow

IMG067_Convento Sainte-Marie de La Tourette Eveux, France, 2007. Por Hélène Binet. Por Hélène Binet. À direita.
Fonte: https://www.helenebinet.com/photography/the-secret-of-the-shadow

IMG068_Sala de aula do ponto de vista do lugar do professor, Liceus, 1999. Por Paulo Catrica.
Fonte: https://paulocatrica.pt/?p=1030

IMG069_Sala de aula do ponto de vista do lugar do aluno, "Liceus", 1999. Por Paulo Catrica.
Fonte: https://paulocatrica.pt/?p=1030

IMG070_Sem título da série "Estación Terrena", 2010. Por Paulo Catrica.
Fonte: https://paulocatrica.pt/?p=470

IMG071_Damaiense vs Talaíde, Damaia, "Stadia", 2003. Por Paulo Catrica.
Fonte: https://paulocatrica.pt/?p=1063

IMG072_Escola Secundária em Gando, Burkina Faso, 2022. Por Iwan Baan.
Fonte: https://iwan.com/portfolio/gando-secondary-school-francis-kere/#27623

IMG073_Arcadia Education Project, South Kanarchor, Bangladesh, 2019. Por Iwan Baan.
Fonte: https://iwan.com/portfolio/arcadia-school-saif-ul-haque/

IMG074_Casa da Música, Porto, 2006. Por Iwan Baan.
Fonte: https://iwan.com/portfolio/casa-da-musica-porto-oma/#1911

IMG075_"Zoom out", Times Museum Guangzhou, China, 2009. Por Iwan Baan. À esquerda.
Fonte: https://iwan.com/portfolio/times-museum-guangzhou-rem-koolhaas-alain-fouraux/#9372

IMG076_"Zoom in", Times Museum Guangzhou, China, 2009. Por Iwan Baan. À direita.
Fonte: https://iwan.com/portfolio/times-museum-guangzhou-rem-koolhaas-alain-fouraux/#9373

IMG077_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG078_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. Por Fernando Guerra.
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-156940/faleceu-esta-semana-o-arquiteto-portugues-alcino-soutinho/5298f2aee8e44e3dd2000109-faleceu-esta-semana-o-arquiteto-portugues-alcino-soutinho-foto

IMG079_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. Por Fernando Guerra.
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-156940/faleceu-esta-semana-o-arquiteto-portugues-alcino-soutinho/5298f2c3e8e44ec16e000184-faleceu-esta-semana-o-arquiteto-portugues-alcino-soutinho-foto?next_project=no

IMG080_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG081_Museo Municipal Abade Pedrosa + MIEC. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://arquitecturaviva.com/obras/museo-municipal-abade-pedrosa-miec

IMG082_Casa no Gerês. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://divisare.com/projects/63358-correia-ragazzi-arquitectos-luis-ferreira-alves-house-in-geres

IMG083_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG084_Vicenza, 1980. Por Gabriele Basilico.
Fonte: https://www.finarte.it/asta/fotografia-under-1k-milano-2023-05-09/gabriele-basilico-vicenza-92627

IMG085_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG086_CAV – Centro de Artes Visuais. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://divisare.com/projects/302249-joao-mendes-ribeiro-fernando-guerra-fg-sg-luis-ferreira-alves-centre-for-visual-arts-cav

IMG087_CAV – Centro de Artes Visuais. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.
Fonte: https://divisare.com/projects/302249-joao-mendes-ribeiro-fernando-guerra-fg-sg-luis-ferreira-alves-centre-for-visual-arts-cav

IMG088_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. Ao centro.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG089_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. À direita.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG090_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. À direita.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG091_Centro Interpretativo do Vale do Tua. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://divisare.com/projects/410783-rosmaninho-azevedo-luis-ferreira-alves-tua-valley-interpretive-centre

IMG092_Centro Interpretativo do Vale do Tua. Por Luís Ferreira Alves.
Fonte: https://divisare.com/projects/410783-rosmaninho-azevedo-luis-ferreira-alves-tua-valley-interpretive-centre

IMG093_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG094_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG095_Convento de Santa Maria do Bouro. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/5583989ce58ece17370000bc-santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira-photo

IMG096_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024. À direita.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG097_Casa do João, Porto. Por Luís Ferreira Alves. Superior esquerda.
Fonte: https://divisare.com/projects/366398-guilherme-machado-vaz-luis-ferreira-alves-joao-s-house

IMG098_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora. À direita.

IMG099_Complexo turístico de São Lourenço do Barrocal. Por Luís Ferreira Alves. Inferior esquerda.
Fonte: https://arquitecturaviva.com/obras/complejo-turistico-so-lourenco-do-berrocal

IMG100_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora. À direita.

IMG101_Escola Soares do Reis, Porto. Por Luís Ferreira Alves. À esquerda.
Fonte: https://www.archdaily.com/227563/soares-dos-reis-school-of-arts-carlos-prata-nuno-barbosa

IMG102_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora. À direita.

IMG103_Umlauftank, Berlin. Por Hélène Binet.
Fonte: https://www.helenebinet.com/photography/the-secret-of-the-shadow

IMG104_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG105_Edifício Forrester, Porto. Por Luis Ferreira Alves.
Fonte: https://divisare.com/projects/209695-correia-ragazzi-arquitectos-luis-ferreira-alves-edificio-forrester

IMG106_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG107_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG108_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG109_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG110_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

IMG111_Museu de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 2024.
Fonte: Fotografia da autora.

NOTA PRÉVIA DO ANEXO

As fotografias de autoria própria incluídas na presente dissertação servem exclusivamente para ilustrar e complementar a análise teórica e descritiva realizada ao longo do Capítulo III. Importa salientar que nem todas as imagens apresentadas neste trabalho se encontram necessariamente representadas na narrativa visual anexada. Assim, a escolha das fotografias no corpo do texto é feita em função do seu valor argumentativo e ilustrativo, não sendo obrigatória a sua correspondência exata com os elementos visuais da narrativa final.



entre o antigo e o novo.
uma narrativa visual do museu de amadeo de souza-cardoso














AMADEO
MIMO
AMARANTE
PALCO TENDA BRASIL
19.20.21
JULHO'24
ENTRADA GRATUITA
Embratur









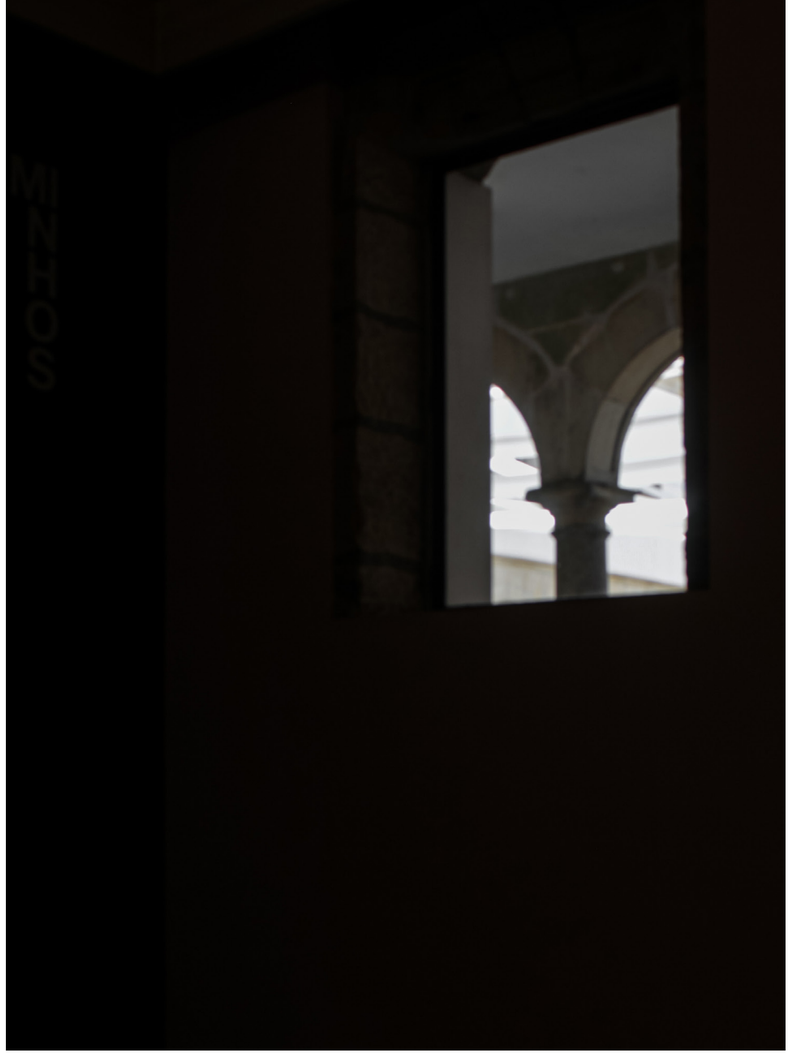


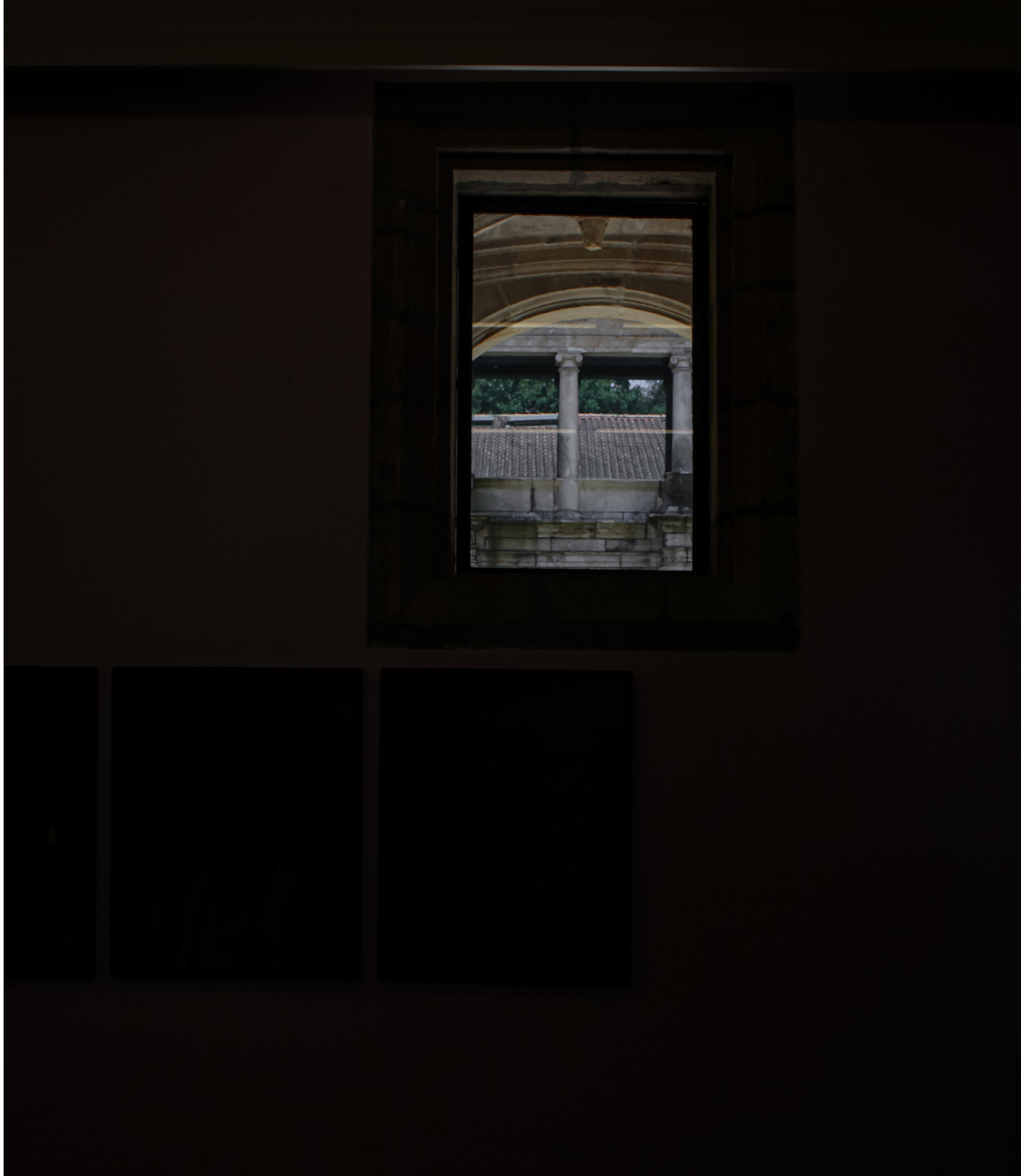

LOJA | SHOP


para compreender o pensamento
de um artista teria de reconhecer
o espírito das formas que com
ele convivem diariamente







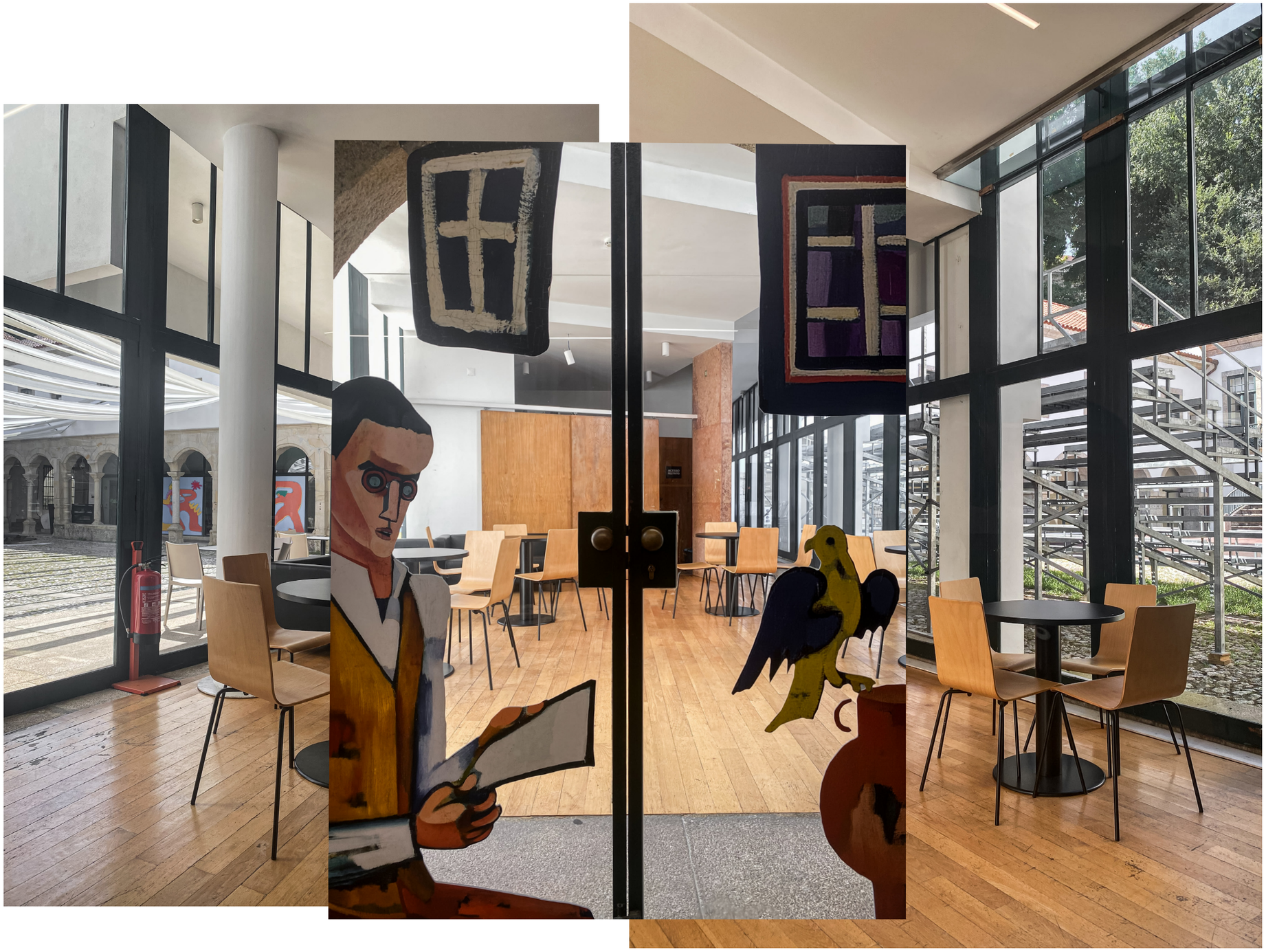





Produção
LUIZA MACHADO, MARCELO D2 &
MARCUS VINICIUS DOS SANTOS


ABRE














AMADEO
DE SOUZA-
CARDOSO





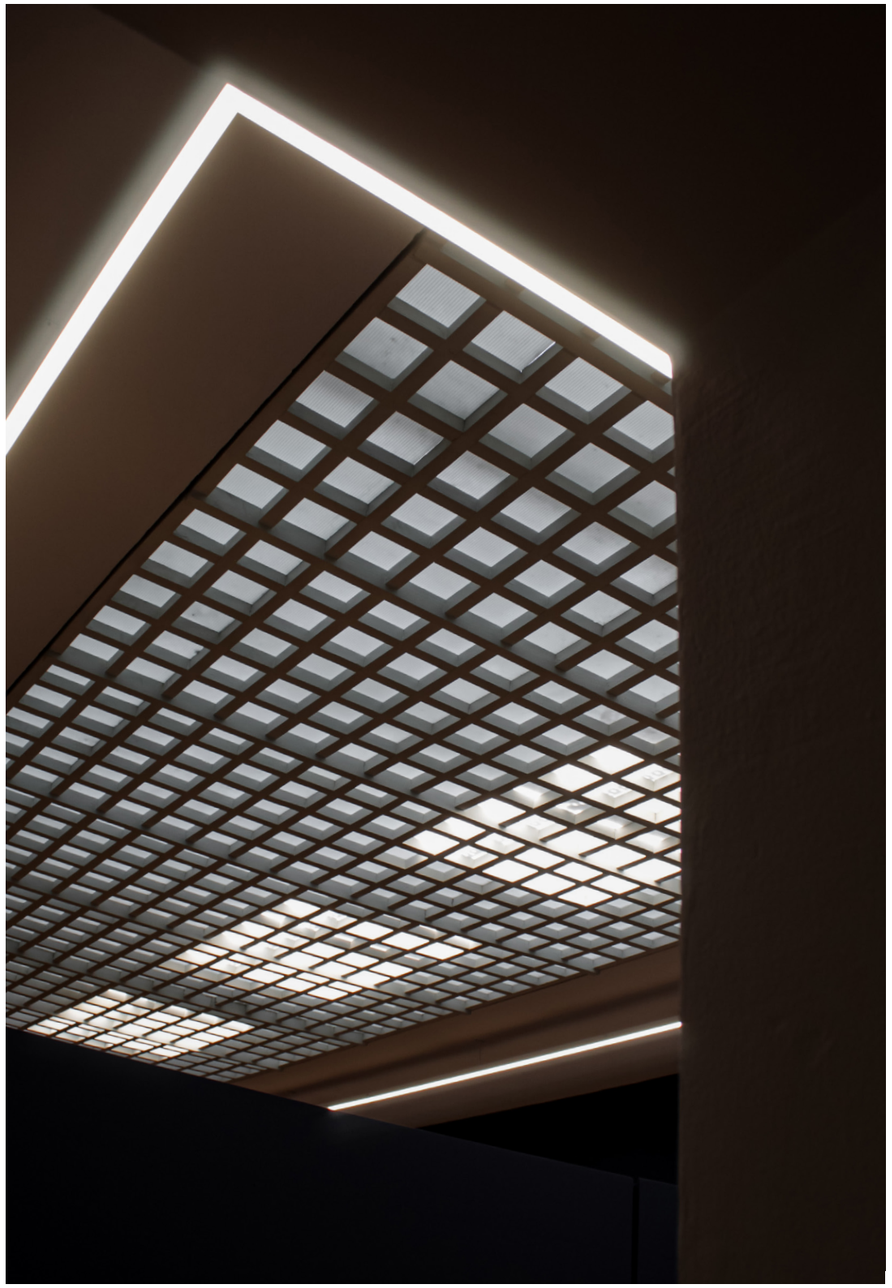





a luz é cada vez mais clara
e a treva cada vez mais negra
PASCOAES


a luz é
e a treva cada













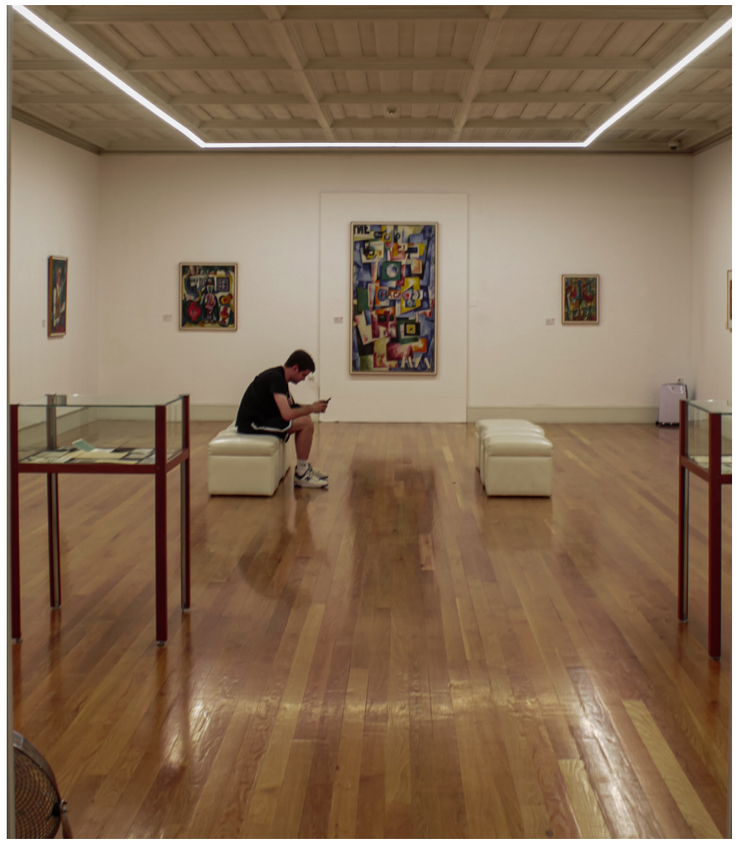


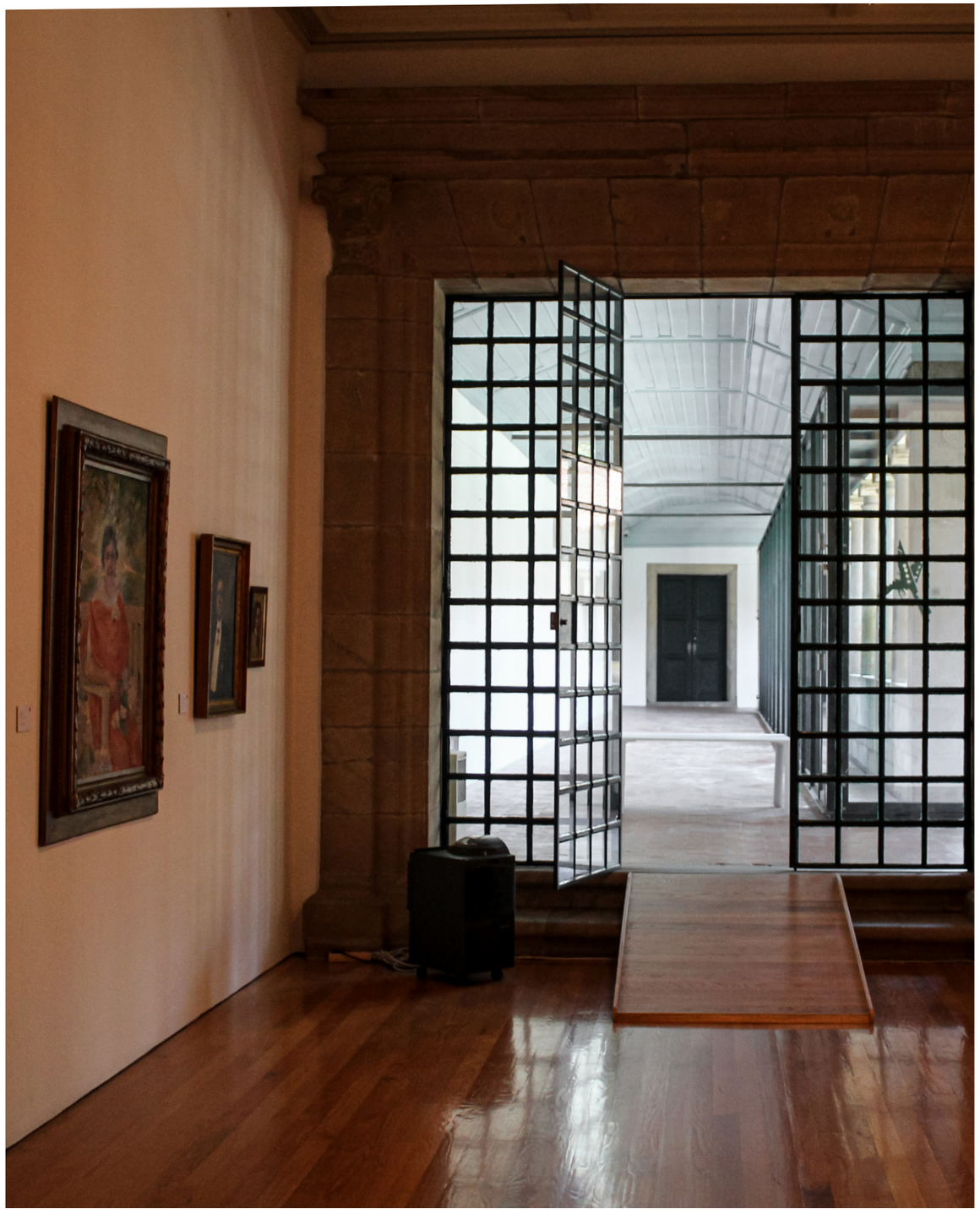



a luz é cada vez mais cla
e a treva cada vez mais ne



























"Com a requalificação do Museu, recuperaram-se os dois principais núcleos espirituais e culturais da história de Amarante que, ao longo de vários séculos, permaneceram fechados entre muros e agora surgem com uma identidade renovada, (...) abertos à cidade e ao mundo."

Helena Barranha (2006)

fotografia e(m) arquitetura dissertação de mestrado

entre o antigo e o novo.
uma narrativa visual do museu de amadeo de souza-cardoso

Jéssica Filipa Pinto Teixeira
sob orientação de Pedro Leão Neto