

FOTOGRAFAR ARQUITECTURA

da máquina de desenhar à máquina de propaganda,
a fotografia como condicionante da percepção



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Ana Mafalda Mendonça de Oliveira

Departamento de Arquitectura, FCTUC | 2012

Sob orientação do Professor Doutor José Fernando Gonçalves

Agradecimentos:

Aos meus Pais, pelo amor, pelo apoio incondicional, pelos conselhos, pela paciência, por tudo...

Ao meu Irmão e à minha Cunhada, por terem proporcionado a entrada do Simão e da Beatriz na minha vida. E a estes, pelos momentos em que me fazem esquecer o mundo dos adultos.

Aos Amigos, pelos bons momentos de tertúlia e descontração.

Ao UNUSatelier, pelo constante apoio e tolerância.

A Maria Manuel Mendonça, pela revisão.

Ao Fotógrafo Luís Ferreira Alves, pela sua prestabilidade.

Ao Professor Doutor José Fernando Gonçalves, pela sua preciosa orientação.

FOTOGRAFAR ARQUITECTURA

da máquina de desenhar à máquina de propaganda,
a fotografia como condicionante da percepção

*Para os meus pais
e
para as duas pessoas especiais que, durante este processo,
passaram a brilhar noutro lugar.*

INTRODUÇÃO	009
CAPITULO I - As duas histórias e a publicidade	019
Intersecções e paralelismos	021
A evolução das cidades e a máquina de registo	025
Fim da inocência fotográfica	029
Do Pictorialismo à Bauhaus: formas de registar arquitectura	039
Le Corbusier: o arquitecto propaganda	047
A máquina de propaganda	051
A fotografia Modernista: Dell & Wainwright a Hedrich Blessing	051
As novas parcerias: arquitecto/fotógrafo	055
Mediação entre a arquitectura e o público	057
Eric de Maré: uma visão sobre a fotografia de arquitectura	061
O sucesso de uma fotografia, uma obra de sucesso	063
Arquitectura Moderna a cores e o novo paradigma	067
Arquitectura Contemporânea e a policromia fotográfica	071
CAPITULO II - Caso Português	095
A chegada da fotografia a Portugal	097
Mário Novais e a propaganda do Estado Novo	103
A posição de Mário Novais	109
A posição de Luís Ferreira Alves	113
CONCLUSÃO	121
FONTES BIBLIOGRÁFICAS	133
FONTES DE IMAGENS	139

Introdução

A arquitectura é mais do que os edifícios que podemos experimentar em primeira mão, também existe como uma representação através de desenhos, fotografias, escritos, filmes, ou publicidade.¹

Actualmente os *media* dominam a sociedade de uma forma quase perversa. A arquitectura é construída, em grande parte, pelas imagens a que temos acesso através da internet, das revistas ou dos livros. Embora seja mais fácil, do que no passado, deslocarmo-nos pelo país ou pelo mundo, não nos é possível visitar todas as obras arquitectónicas que desejaríamos, quer seja por razões temporais, económicas ou mesmo por uma questão de privacidade das mesmas. Assim o nosso pensamento fica à mercê do que nos é transmitido através de desenhos e principalmente através de fotografias, uma vez que estas são mais imediatas e memoráveis. Este poder da fotografia, como veículo transmissor da existência arquitectónica, modela a imagem mental que cada um tem de determinado projecto e acaba por se revelar como uma condicionante à própria arquitectura. Pelo sentido de necessidade de um maior conhecimento sobre esta problemática actual na arquitectura e por ser um tema pouco ou nada explorado a nível nacional, tornou-se oportuno aprofundá-lo. É fundamental entender o que nos conduziu a este ponto,

¹ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. 4ª ed. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1998. [*Architecture is more than buildings that we can experience firsthand, it also exists as a representation through drawings, photographs, writings, films, or advertising.*]

explorando todas as etapas que foram percorridas em quatro séculos de relação entre as duas disciplinas: a arquitectura e a fotografia.

Ao questionarmo-nos sobre esta situação, somos remetidos, inevitavelmente, para a origem da fotografia de arquitectura e conseqüentemente para o início da fotografia, uma vez que a arquitectura já marcava presença no nosso mundo há muito mais tempo.

Assim, esta dissertação é um estudo sobre a forma como se desenvolveu a relação da arquitectura com a fotografia, desde o seu início até à sua definitiva afirmação no Movimento Moderno e sua total influência nos nossos dias. Só assim será possível uma melhor compreensão dos tempos actuais. Que conseqüências trouxe a entrada desse processo de registo na arquitectura? Como decorreu o processo em Portugal? Terá sido ao mesmo tempo e da mesma forma que internacionalmente? De que modo os fotógrafos, estrangeiros e portugueses se colocaram para registar as obras arquitectónicas? Tiveram em consideração conceitos projectuais do arquitecto? De que modo a arquitectura contemporânea é produto desta relação? São perguntas como estas que esta dissertação se propõe responder. É necessário entender que mudanças houve na arquitectura, fruto do aparecimento da máquina fotográfica.

A metodologia adoptada para o desenvolvimento desta investigação baseou-se, numa fase primária, na pesquisa documental de informação geral relacionada com o tema da fotografia na arquitectura, em diversas entidades e instituições relacionadas com a área. Pesquisa esta que, após análise, serviu para uma triagem preliminar de pontos passíveis de suscitar interesse para o desenvolvimento desta dissertação, bem como de períodos temporais a aprofundar. Numa fase posterior, a investigação concentrou-se nos, já determinados, objectos de estudo, com a reunião de uma base documental, que incluiu fotografias de maior interesse, para análise.

Com os pontos de estudo definidos e a base documental recolhida, organizada e decomposta, partiu-se para a divisão do trabalho em duas grandes etapas, dando origem a dois capítulos.

Primeiramente, com o intuito de contextualizar todo o processo, são analisadas a história da arquitectura e a da fotografia, destacando paralelismos e convergências em toda esta relação de interdependência. Com a fotografia a ocupar posições diferentes ao longo da história desta convivência — desde auxiliar do desenho, até ferramenta fundamental para promoção da arquitectura — interessa perceber de que modo o fez e de que forma isso se reflectiu naquela.

De seguida é considerada a posição da fotografia no registo da arquitectura Moderna. Esta análise tem especial incidência na forma como são registadas as obras arquitectónicas, a transmissão da relação interior-exterior, o contraste luz-sombra, os planos modernistas, a transmissão dos mesmos conceitos patentes na obra. Com o aparecimento da fotografia a cores e uma mudança de paradigma na arquitectura, importa entender que transformações trouxe para esta relação e que consequências advieram para a arquitectura Contemporânea.

Após este estudo sobre os acontecimentos internacionais fruto desta coligação, já no segundo capítulo, as atenções virar-se-ão para o nosso país, Portugal, numa perspectiva comparativa. Se internacionalmente há um considerável espólio de fotografias de arquitectura, assim como alguns estudos sobre o mesmo, em Portugal, o legado não é tão significativo e não existe registo de qualquer investigação sobre este assunto. Com esta comparação o assunto é afinado para um fotógrafo e época específicos, com o propósito de uma maior personalização e concretização do tema. O fotógrafo em questão é Mário Novais, que dedicou parte da sua vida a registar a arquitectura Moderna, em Portugal. Do espólio que possui, hoje propriedade da Fundação Calouste Gulbenkian, concentrar-nos-emos no período concernente entre os anos 40 e 60, mais uma vez, num confronto com o que decorreu além-fronteiras, com fotógrafos seus contemporâneos. Interessa, assim, entender a posição do fotógrafo, na transmissão dos ideais arquitectónicos vigentes na época.

Numa contínua análise comparativa, avança-se no tempo, para o caso mais recente de Luís Ferreira Alves — outro fotógrafo Português, também marcante para a arquitectura Portuguesa na época em que trabalhou (trabalha) — a fim de perceber mudanças ou constantes no registo de uma obra. Apesar de não fotografar a preto e branco como Mário Novais, o seu posicionamento perante a obra, é idêntico. Regista planos frontais, enfatizando a horizontalidade ou a verticalidade da obra em questão, assim como fotografa em perspectivas oblíquas, de forma a acentuar pontos de fuga existentes. Embora sendo ambos fotógrafos que responderam (ainda responde no caso de L. Ferreira Alves) a encomendas de clientes específicos e muitas vezes com objectivos comerciais definidos, os trabalhos produzidos são de raiz documental e puramente interpretativa. Opõe-se, portanto, ao que acontece com o fotógrafo de arquitectura em voga em Portugal, Fernando Guerra, que fotografa uma arquitectura quase etérea, povoada por vultos, e que muitas vezes deixa a sensação de que o objectivo é puramente estético.

Uma vez que todo este trabalho resulta da existência da representação visual arquitectónica através da fotografia, para além da parte teórica, foi sentida a

necessidade de demonstrar com imagens. Assim esta dissertação é dotada de uma forte componente imagética, tão ou mais importante que a parte escrita. *Uma imagem vale mais que mil palavras.*

Com este estudo, será possível uma melhor compreensão dos tempos actuais, no mundo de uma arquitectura dependente da imagem e da mediatização. Pretende-se — consciente de que, inequivocamente, a fotografia fará parte do seu processo de existência — servir de introdução ao estado presente. Seria interessante que, após esta investigação panorâmica dos acontecimentos, fosse dada continuidade a esta dissertação, numa outra investigação futura, com um estudo mais aprofundado sobre a mesma situação nos tempos presentes. Nesta perspectiva, este trabalho servirá de introdução para outros possíveis estudos, mais pormenorizados. Seria também passível de análise, como continuidade desta temática, o facto de se avaliar a competência de um arquitecto considerando o nível de mediatização de que a sua obra é alvo. Com efeito, a assinatura de distintos fotógrafos em imagens de uma determinada obra arquitectónica é, praticamente, garantia de sucesso...

As duas histórias e a publicidade

INTERSECÇÕES E PARALELISMOS

Uma das primeiras tarefas a enfrentar quando se procura escrever uma história da arquitectura moderna é estabelecer o começo do período. Contudo, quanto mais rigorosamente se procura a origem da modernidade, mais atrás ela parece estar. ²

O filósofo [Aristóteles] descreve-nos a observação de um eclipse solar num compartimento escuro, no qual uma parede contém um furo para que a imagem do eclipse se forme na parede oposta. ³

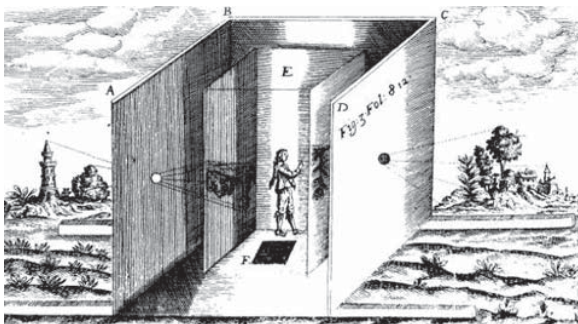
Assim como Kenneth Frampton se refere, em “História Crítica da Arquitetura Moderna”, ao início impreciso da arquitectura Moderna, também na fotografia é difícil encontrá-lo. Associar-se-ão à sua origem, diversas maquinetas surgidas ao longo da história e experiências realizadas por químicos e alquimistas. Contudo, a busca incessante pela congelação do momento, iniciou-se quando começaram a ser construídas as primeiras máquinas de desenhar. Nunca poderá ser atribuída esta invenção a uma única pessoa, mas sim a uma soma de diferentes processos descobertos ao longo dos anos. A luz que passa num orifício e que forma uma imagem no lado oposto, foi o início de todo o processo. Foi o momento em que se começou a escrever com a luz.

Quando o vidro passa a ser usado, com maior importância na arquitectura, a luz é a sua fiel companheira e, do mesmo modo, o instrumento de desenho. Ao serem rasgadas longas janelas horizontais, *fenêtre en longueur*⁴, é a luz que se procura,

² FRAMPTON, Kenneth – *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.IX.

³ AMAR, Pierre-Jean – *História da Fotografia*. Edições 70 LTD, 2001, p.12.

⁴ [janela ao comprido] - Termo francês utilizado pelo mestre da arquitectura Moderna, Le Corbusier, para definir as janelas características da arquitectura moderna.



1. Câmara escura com descrição de Athanasius Kircher (1646)



2. Câmara clara em uso (ca. 1830)



3. Calótipo (Inglaterra, 1852)
f. J. M. Heathcote



4. Daguerreótipo (Paris, 1838-39)
f. Louis-Jacques M. N. P. M. Daguerre

assim como o emolduramento da paisagem, como se de um quadro ou fotografia se tratasse. Era o quadro perfeito! Aquele, o que o artista pintaria... Manipula-se o olhar e o observador é conduzido para onde quer que se deseje. Na fotografia é retratado o que o fotógrafo quiser, do ângulo que pretender. Num edifício, o arquitecto onde quer que rasgue uma janela manipula o observador para uma leitura predefinida. É o sentido visual, no seu expoente máximo.

Com a abertura de grandes janelas, a fronteira entre o exterior e o interior é atenuada. A privacidade vivida no interior de um edifício deixa de o ser, quando os acontecimentos do seu interior transparecem para o exterior, como na montra de uma loja. A fotografia reflecte esta mesma exposição da privacidade, quando é partilhada a captação do que se vê num determinado momento, com alguém que não esteve presente, ou mesmo quando se fotografa o interior de um edifício e se partilha.

Tal como era o principal objecto de pintura, na época, a paisagem foi o objecto inicial das máquinas de desenhar, era ela que o Homem desejava congelar. William H. Wollaston⁵ inventou a máquina mais transportável que até aí existira – a câmara clara. Passaria a ser possível aos artistas deslocarem-se facilmente para os diversos locais. Estava-se no ano de 1804 e era permitido ver o objecto sobre a superfície onde se desenhava, simulando um papel já desenhado, onde restava apenas passar por cima a lápis. Até aí, vários curiosos, espalhados por toda a Europa, e sem tomarem conhecimento das investigações uns dos outros, tinham desenvolvido várias experiências com substâncias químicas, na tentativa de absorver as imagens nas superfícies, sem o trabalho de as desenhar. Tentativas que, só mais tarde, viriam a ser bem sucedidas.

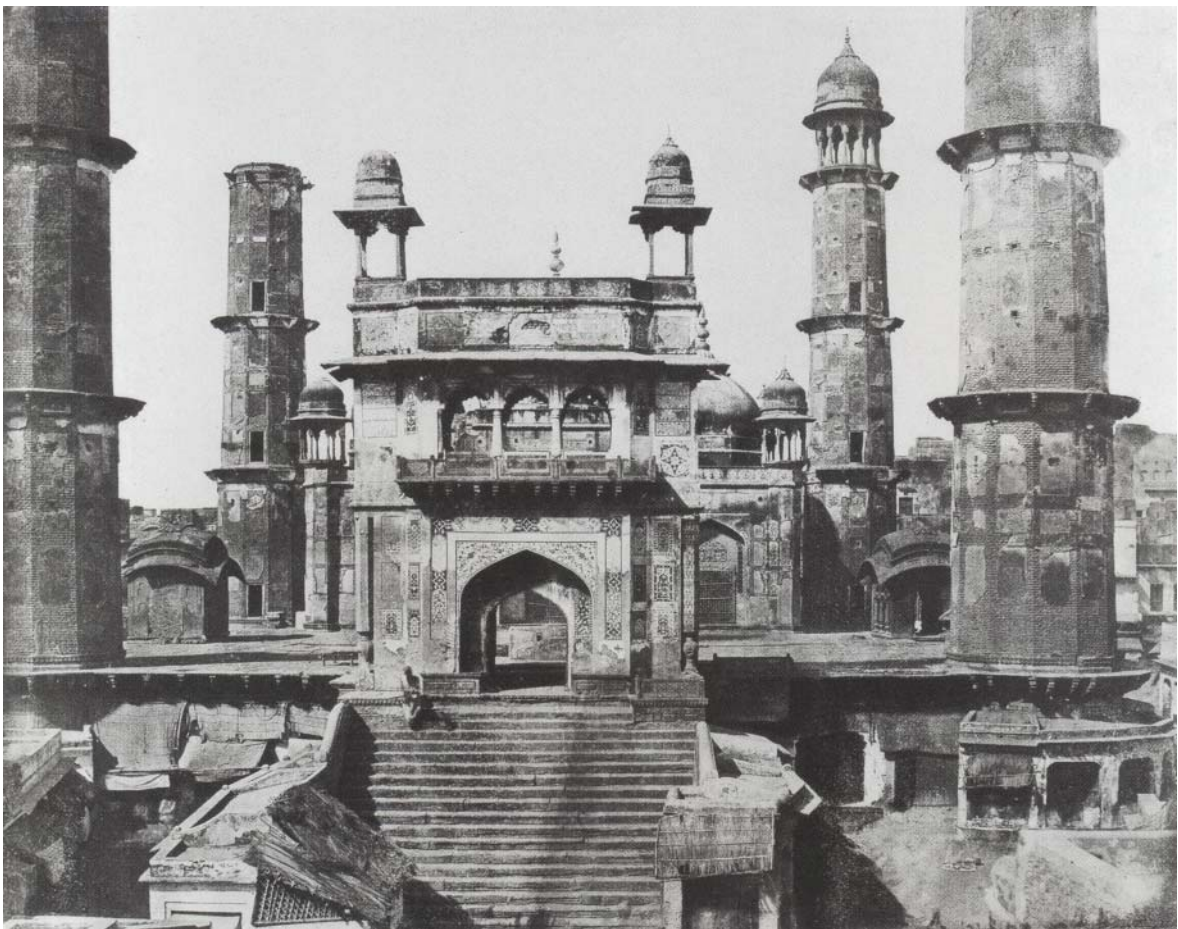
Por volta do ano de 1839, surgiram dois métodos para fixar a imagem, um em Inglaterra, o calótipo⁶, e o outro na vizinha França, o daguerreótipo⁷. Viria a ser o primeiro, o antecedente directo da fotografia moderna, do negativo-positivo da fotografia analógica dos nossos (passados) dias.

Foi enorme o sucesso que o daguerreótipo obteve junto do povo, que dificilmente teria poder económico para contratar um retratista e assim aderiu em massa aos então fotógrafos para que fizessem os seus retratos privados. Havia uma exaltação com a descoberta: *Daguerre acreditava que, através do seu invento, qualquer um seria capaz de «desenhar vistas» com uma enorme riqueza de detalhes sem*

⁵ William Hyde Wollaston (1786-1828) - Físico e químico Inglês, que contribuiu para diversas descobertas importantes para a ciência: na astronomia, física, bioquímica e fisiologia.

⁶ Método fotográfico, baseado num papel sensibilizado com nitrato de prata e ácido gálico que após ser exposto à luz era posteriormente revelado com ambas substâncias químicas e fixado com hiposulfito.

⁷ Processo fotográfico feito sem uma imagem negativa — nome em alusão ao seu criador Louis Daguerre.



5. Mesquita de Aurangzeb (Muttra, India, 1857)
f. John Murray

*ter qualquer conhecimento de desenho, química ou física. Tratava-se de uma objectivação da escrita, do desenho, a partir de uma máquina*⁸. Antigos pintores, mudaram de profissão, com receio de já não terem a sua fonte de rendimento assegurada, fruto do aparecimento da nova descoberta.

A EVOLUÇÃO DAS CIDADES E A MÁQUINA DE REGISTO

Decorria a Revolução Industrial e todo este entusiasmo da sociedade pela imagem e pela aparência iria reflectir-se numa das chaves principais do êxito da fotografia. Este sucesso passou além fronteiras europeias e expandiu-se para lá do Atlântico, onde foi absorvido como uma nova forma de expressão. As paisagens urbanas começaram a ser fotografadas para que fossem partilhados, ao longo dos tempos, o crescimento e evolução das cidades e subúrbios. Criara-se um novo conceito, de inventário patrimonial.

O grande *boom* de construção que houve no século XIX, a nível mundial, foi seguido pelos fotógrafos, que acompanharam a rápida urbanização das cidades, retratando o dinamismo inerente ao seu crescimento. Ocupavam um novo posto social na transmissão, a líderes de outros países, da evolução civilizacional que decorria. Estados de diferentes países como a França, a Bélgica, a Espanha ou a Índia, afirmaram-se como patrocinadores oficiais dos fotógrafos, com o intuito não só de registo e posterior arquivamento, mas também com o objectivo comercial de venda das fotografias.

Foi na Índia onde, após a chegada da fotografia, estes patrocínios oficiais tiveram maior impacto. A East India Company e diversas agências governamentais indianas, que apoiaram activamente o levantamento fotográfico do país, viram este novo recurso como o melhor modo de obter controlo sobre a grande quantidade e heterogeneidade de monumentos aí existentes. Uma grande parte destas fotografias foi tirada por oficiais do exército, transformados em fotógrafos oficiais do Estado, como é o caso do médico John Murray, depois de terem sido dispensados os desenhadores que detinham essa função até ao momento.

⁸ COSTA, Eduardo - *Fotografia de arquitectura: uma escrita da cultura*, *Revista Nada*, 2009, num. 13, citado em LUCAS, Pedro - *Representação de Arquitectura: Introdução às várias formas de comunicação da arquitectura*. Lisboa: [s.n], 2011. 198 p. Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da UTL.



6. Mission Heliographique, Catedral de Notre-Dame (Paris, França, 1850)
f. Hippolyte Bayard



7. Mission Heliographique, Catedral de Rheims (Rheims, França, 1851) f. Henri Jean-Louis Le Secq



8. Mission Heliographique (Carcassonne, França, 1851)
f. Gustave Le Gray e Auguste Mestral



9. Mission Heliographique, Biblioteca Imperial do Louvre (Paris, França, 1856–57) f. Édouard Baldus

Porém, o processo de registo patrimonial que mais se destacou a nível mundial, foi o criado pelo Estado Francês. Em 1851 foram contratados cinco fotógrafos, Édouard Baldus⁹, Hippolyte Bayard¹⁰, Gustave Le Gray¹¹, Henri Le Secq¹², e Auguste Mestral¹³, com a missão de fotografarem o património arquitectónico do país. Foi criado um banco de imagens, posteriormente analisadas, com o objectivo de aferir as necessidades de reabilitação mais urgentes, assim como a natureza das mesmas. Deste modo haveria um trabalho mais eficaz em prol da preservação de todo o edificado bem como na ajuda à reconstrução de edifícios destruídos ou apenas seu registo, para memória futura.

Esta Missão, conhecida como Mission Héliographique, foi impulsionadora do novo meio de registo: fotografia documental e de arquivo. Esta era limpa e objectiva, na maioria das vezes, vazia de pessoas e veículos. Tornou-se o fiel testemunho da realidade, remetendo a pintura, que primariamente ocupava esse cargo, para um novo sentido figurativo.

(...) conversão da variedade infinita do mundo numa ordem racional através do arquivo. Com o arquivo é possível constituir uma colecção de imagens organizadas e universalmente acessíveis.¹⁴

A Missão serviu para, entre outros propósitos já revelados, demonstrar que a fotografia não se limitava a um acto mecânico, perante um objecto único, neste caso edifícios, mas era igualmente uma forma de registo subjectiva, passível de várias interpretações e transmissões, consoante a observação de cada fotógrafo.

Neste registo exaustivo das cidades, houve um fotógrafo que se destacou pela forma como fotografou a evolução de Paris, entre 1897 e 1927: Eugène Atget¹⁵. As suas fotografias demarcavam-se das demais, pela singularidade com que disparava. De uma forma mais experimentalista, apresentava uma forma diferente de ver a arquitectura.

⁹ Édouard-Denis Baldus (1813-1889) - Fotógrafo Francês de paisagens, caminhos-de-ferro e arquitectura, nomeadamente edifícios, monumentos e pontes. A qualidade do seu trabalho foi reconhecida pelo governo Francês, que o apoiou em alguns projectos, e por toda a França. Um dos seus trabalhos mais conhecidos, foi o registo fotográfico da construção do Museu do Louvre.

¹⁰ Hippolyte Bayard (1807-1887) - Fotógrafo Francês, foi um dos pioneiros da fotografia. Diz-se que terá inventado a fotografia ainda antes de Daguerre, mas terá recebido a sugestão de um amigo deste para não a divulgar.

¹¹ Gustave Le Gray (1820-1884) - Fotógrafo Francês, poderá ser considerado como o mais importante fotógrafo Francês do século XIX, pelo uso de técnicas inovadoras, bem como pelos ensinamentos que transmitiu a outros notáveis fotógrafos.

¹² Henri Jean-Louis Le Secq (1818-1882) - Pintor e fotógrafo Francês, experimentou diferentes processos fotográficos e aprendeu com Gustave Le Gray o processo dos negativos de papel encerado. Os seus registos fotográficos de obras arquitectónicas são os trabalhos mais reconhecidos. Fundou em 1851 a Societé Héliographique, a primeira organização de fotografia a ser criada, no mundo inteiro.

¹³ Thérèse Jean Baptiste Augustin Mestral (1812-1884) - Fotógrafo Francês de curta carreira, ficando apenas conhecido pelos seus retratos e pela participação na Mission Héliographique.

¹⁴ Brochura da Exposição Temporária: *Arquivo Universal*. Museu Colecção Berardo, Lisboa, 2009.

¹⁵ Eugène Atget (1857-1927) - Fotógrafo francês, considerado dos mais importantes da história da fotografia graças ao seu pioneirismo na forma como registou a cidade de Paris, durante quase 30 anos. Introduziu a fotografia urbana, sem pessoas mas com objectos denunciadores do reboliço de uma cidade. Deixou um grande espólio com fotografias de Paris, mas só lhe foi reconhecida importância após a sua morte.



10. Hotel Jura, rua dos Prêtres-Saint-Séverin (Paris, França, 1899)
f. Eugène Atget

As ruas vazias, com pequenos apontamentos do reboiço da metrópole, ou apenas com vultos, eram testemunhos únicos de uma vivência intrínseca no dia-a-dia de uma cidade. Uma vassoura encostada à parede, um carrinho de mão vazio, captações efémeras e momentâneas que transportam a imaginação do observador para a realidade criadora da imagem. As perspectivas, com ângulos alargados, conduziam o olhar para a profundidade conferida à imagem.

Eugène Atget destacou pormenores de fachadas, entrou em pátios desconhecidos, mas também fotografou grandes praças e desembarcadouros do Sena. Com tudo o que transmitia modernidade abolido das suas fotografias, agarrou-se a uma Paris histórica. Registou o *espectáculo de uma cultura*¹⁶. Fotografou cada detalhe da cidade, como puros documentos, *nada mais que documentos*¹⁷, e criou um extenso catálogo com fotografias *ready-made* das ruas daquela cidade. Posteriormente, estas foram vendidas a artistas como Pablo Picasso, George Braque ou Man Ray, e a museus, bibliotecas e outras instituições. Considerado até aos dias de hoje um dos maiores fotógrafos de arquitectura de sempre, tinha a capacidade *de ver sem preconceitos e de pensar em termos pictóricos imediatos*¹⁸.

FIM DA INOCÊNCIA FOTOGRÁFICA

Com o registo das cidades e conseqüente descoberta das diferentes interpretações que se podiam impôr numa fotografia, arquitectos e fotógrafos experimentaram uma maior aproximação entre si. Esta aproximação baseou-se na discussão do sentido e significado de fotografar uma obra arquitectónica.

Os fotógrafos que tinham fotografado na Mission Héliographique — Baldus, que seria um dos principais fotógrafos de arquitectura da época, e Le Secq — pareciam antecipar a era Moderna. Édouard Baldus introduziu o modo de fotografar edifícios frontalmente, como autênticos simulacros de alçados, com o intuito de resultarem retratos anónimos e desapaixonados. Ambos fotografavam os detalhes que falassem pelo todo, isolando, não raras vezes, o edifício do seu próprio meio de inserção.

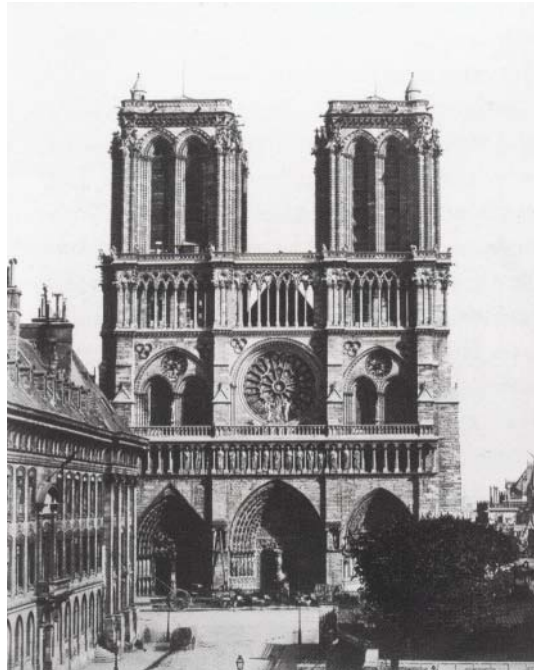
¹⁶ Françoise Reynaud, citado em KRASE, Andreas - *Paris Eugène Atget 1857-1927*. Köln: Taschen, 2001, p.126.

¹⁷ Eugène Atget, citado em *ibidem*, p. 141. [*c'est du document et rien d'autre*]

¹⁸ John Szarkowski, citado em *ibidem*, p. 143.



11. Vista frontal do Pavilhão Turgot (Paris, França, ca. 1856)
f. Édouard Baldus



12. Vista frontal de Notre-Dame (Paris, França, 1850s)
f. Irmãos Bisson



13. Postal do Dom Hotel de Colônia (Colônia, Alemanha, 1898)
f. fotógrafo desconhecido

Também na mesma altura, na Grã-Bretanha, a fotografia passou da simples recreação, para uma profissão assumida e organizada. Cerca de setecentas fotografias, de seis países diferentes, marcaram presença na Exposição Universal, de 1851, o que demonstrava o elevado grau de importância, que definitivamente a fotografia adquirira. O nível de profissionalismo e objectividade que ganhara como fonte de informação, em detrimento da arte, contudo, não foi bem assimilado por fotógrafos amadores. Esta dicotomia, fotografia de informação e fotografia artística, acabou por acompanhar toda a história da fotografia de arquitectura.

Neste confronto, e talvez num nível intermédio entre as duas, pois não é algo livre de uma intenção, a fotografia frontal, que tinha sido introduzida por Baldus e que foi referida anteriormente, também seria utilizada pelos irmãos Bisson¹⁹. Estes ganharam fama e reputação, principalmente pelos grandes formatos em que fotografavam, conferindo às imagens uma definição e um rigor inigualáveis. Estavam em perfeita sintonia com a ortogonalidade dos desenhos arquitectónicos franceses, baseados na planta, corte e alçado, muito mais do que com as *perspectivas pitorescas*²⁰ de outros tempos.

A presença das suas fotografias, na Architecture Photographic Association²¹ na Grã-Bretanha, contribuiu para que fosse diluído o domínio do pitoresco existente no país. Esta associação providenciava, sob subscrição, fotografias da arquitectura de diversos países. O que demonstrava o reconhecimento da sua importância e deixava subjacente que os arquitectos britânicos ainda tinham muito a explorar neste meio. Já muito se discutia, em fóruns organizados pela associação, sobre o rumo da fotografia de arquitectura.

O interesse pela arquitectura era então cada vez maior e mais generalizado. A arquitectura era vendida com bastante sucesso sob a forma de postais, junto de turistas, em Itália. Turistas estes, que queriam levar uma recordação do lugar onde tinham estado, do que tinham presenciado. E pouco mais explicava o lugar, que os seus edifícios. Começaram a ser vendidas, em grande escala, impressões fotográficas, que se espalharam pelo mundo, aumentando a visibilidade não só das obras, e dos arquitectos, mas também dos fotógrafos que as produziam. A arquitectura espalhava-se. Eram reproduzidas fotografias em série, para dar resposta ao desejo das massas, onde a arquitectura era o objecto principal.

¹⁹ Louis-Auguste Bisson (1814-1876) e Auguste-Rosalie Bisson (1826-1900) - Dupla de irmãos Franceses fotógrafos, que ficaram na história da fotografia mundial, não só pela fotografia de arquitectura, como principalmente pelos registos que fizeram em grande altitude, em subidas aos Alpes.

²⁰ ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.18.

²¹ A Architecture Photographic Association, foi uma associação, com uma curta vida, fundada em Londres, em 1857, por um grupo de arquitectos com o intuito de incentivar os arquitectos para o uso da fotografia no estudo e desenvolvimento dos seus projectos.



14. Ponte de Brooklyn (Nova Iorque, E.U.A., 1902)

f. Underwood & Underwood

Perante os arquitectos, esta larga produção fotográfica teve o efeito positivo de familiarização com a variedade de estilos que se fazia pelo mundo fora. Situação que, até aí, seria mais difícil de acompanhar devido à escassez de informação divulgada.

Adicionalmente, com o desenvolvimento de meios de produção em série, cada vez mais económicos, como o *stereograph*²², e posteriormente o, ainda hoje vulgar, postal, a fotografia tornava a arquitectura, cada vez mais acessível ao povo, contribuindo assim para uma maior abertura de mentalidades, numa área tão fechada até então. Com esta evolução de meios técnicos, apareceram películas de maior sensibilidade, que permitiam registos de interiores, de maior qualidade e definição, abrindo portas a uma nova área de registo das obras arquitectónicas, que não era ainda explorada. Esta viria a revelar-se, mais tarde, como uma parte muito importante no registo da arquitectura Moderna.

Surgiram os primeiros estúdios fotográficos que se dedicavam à arquitectura, na maioria das vezes de um plano geral, contrapondo o particular. As melhores fotografias das décadas de 40 e 50, no século XIX, destacaram-se pelo uso especial da luz, fazendo pleno contraste com a sombra. Eram evitadas fotografias tiradas ao fim do dia, à média luz, para que todas as partes surgissem bem definidas e perfeitas. O fotógrafo não só *determinava o que a audiência via, como também como o via*²³.

O trabalho dos estúdios não se cingia, única e exclusivamente, a satisfazer este lado comercial, aplicado ao turismo, como referido anteriormente. Também dava resposta a encomendas de arquitectos (a parte de maior interesse para esta dissertação) que queriam ver registados os seus projectos concluídos e acompanhar o desenvolvimento dos ainda em construção, assim como impressionar novos clientes, outros arquitectos e o público em geral. Esta ânsia de exhibir, reflectia-se também no cliente, que desejava ver o seu edifício fotografado, pronto a ser vangloriado. A fotografia de arquitectura, tinha agora um novo mercado de destino composto por arquitectos, construtores, decoradores e proprietários.

A arquitectura como objecto de ostentação, começou, aqui, a ganhar o protagonismo que se mantém até aos nossos dias. Arquitectos, os novos grandes clientes deste mercado emergente, firmavam a opinião de que a área deveria ser especializada, o que aumentaria a qualidade do trabalho produzido. Benéfico portanto, para ambas as partes.

²² Método que acrescenta, à imagem, a ilusão de profundidade, colocando lado a lado duas fotografias ligeiramente diferentes. Para se observar o efeito pretendido pode-se utilizar um pequeno aparelho ou apenas cruzar o olhar.

²³ ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.51.



15. Recuperação do Castelo Imperial de Pierrefonds, por Viollet-le-Duc (Pierrefonds, França, 1867)
f. Chevallier Auguste

A sua presença em ateliês de arquitectura aumentou, onde era uma ferramenta, por vezes utilizada para copiar desenhos, e fundamental para o aparecimento das primeiras fotomontagens, técnica utilizada, por exemplo, pelo arquitecto Giuseppe Poggi²⁴. Criaram-se volumosas colecções de fotografias de obras arquitectónicas, autênticos catálogos exemplificativos, de ideias a serem aplicadas em novas obras e que serviriam de justificação para alguns pormenores aplicados.

Esta exaustiva catalogação do que se fazia na arquitectura por esse mundo fora, originou o aparecimento de um número maior de historiadores e críticos, que começaram a basear-se nas imagens que recebiam, para escreverem a história da arquitectura mundial. Podiam, então, analisar e comparar obras 'lado a lado'... Mas acima de tudo, os edifícios tornaram-se visíveis em qualquer parte do mundo.

Viollet-le-Duc²⁵ foi, na época, um dos historiadores a tirar maior partido deste modo de analisar a arquitectura. Aquando de obras de reabilitação, valia-se de daguerreótipos para registar o estado dos imóveis. Além deste uso da fotografia, como ferramenta para estas suas reabilitações, utilizou intensivamente este meio para tecer as suas análises e documentar os seus escritos históricos, dando uma preciosa ajuda teórica à preservação do património histórico arquitectónico.

Para além dos livros de história, também era a época das revistas de arquitectura ganharem protagonismo. Nestas, os edifícios eram apresentados com uma só fotografia, uma única perspectiva, que teria de ser impressa separadamente do texto e em papel de maior gramagem, para obter mais qualidade. Com o desenvolvimento tecnológico e o aumento das tiragens, também se modificou o modo como se fotografavam e apresentavam os edifícios. Com a crescente publicação deste tipo de fotografias e uma maior tiragem de revistas de arquitectura, o seu público-alvo também aumentou, quase proporcionalmente. Algo que provocou diversos debates sobre o tipo de influência que teria o modo de fotografar na arquitectura. Ano após ano, a fotografia penetrou no mundo arquitectural, ocupando uma posição cada vez mais destacada e influente. Atravessou a arquitectura Moderna e ainda hoje se mantém, de forma cada vez mais marcante.

O reconhecimento da fotografia enquanto meio promocional da arquitectura, foi acompanhado por um aumento exponencial da criatividade, em favor da percepção do trabalho do arquitecto. Reflectiu-se numa cada vez maior intervenção dos arquitectos no processo, uma vez que reconheciam ali, a sua principal fonte de

²⁴ Giuseppe Poggi (1811-1901) - Arquitecto italiano, que a partir de 1864 foi promotor da renovação urbana de Florença, não só ao nível da estrutura viária mas igualmente na renovação de palácios e jardins, para os quais tinha sido requisitado através da mais alta burguesia da cidade.

²⁵ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) - Arquitecto Francês, um dos primeiros teóricos da arquitectura universal. É uma das figuras incontornáveis da história do restauro arquitectónico.



16. Fotografia tirada na Viagem ao Oriente de Le Corbusier (Sérvia, 1911)
f. Le Corbusier



17. La Piazza del Campo (Siena, Itália, 1914)
f. Erik Gunnar Asplund

promoção perante o resto mundo. Começaram, eles próprios, a usar a máquina fotográfica como uma ferramenta de trabalho para os seus projectos, sem contudo destituir os fotógrafos especializados da sua meritória posição.

Frank Lloyd Wright²⁶ foi um dos arquitectos a usufruir desta nova ferramenta, para explorar novas concepções espaciais. Desta experiência, Wright tirou as suas próprias ilações sobre o modo como as suas obras deveriam ser fotografadas. O enquadramento, a iluminação, a perspectiva e tudo o que pudesse ajudar na transmissão das intenções projectuais.

Mais tarde seria Le Corbusier²⁷, a render-se a este meio de registo, porém esta rendição foi durante um curto periodo. Após ter fotografado bastante nas viagens que realizou, como foi o caso da “Viagem do Oriente”, rapidamente colocou de lado a sua máquina fotográfica, afirmando ser *uma ferramenta de preguiçosos*²⁸. Nesta viagem Corbusier percorreu alguns países do Mediterrâneo, como a Itália, a Grécia e a Turquia, durante seis meses, sempre com um olhar pictórico sobre tudo o que via. Para além do material de desenho, fez-se acompanhar de máquina fotográfica e tripé, o que *permitia fazer rapidamente uma síntese do que estava a analisar*²⁹. Numa conjugação de vários instrumentos, o registo fotográfico, lápis, aguarela ou a caneta, procurou uma melhor percepção da realidade. Contudo deu sempre primazia aos meios não mecânicos. Esta viagem foi algo de paradigmático na utilização da máquina fotográfica em viagem por parte de arquitectos. Apesar da desistência da utilização da máquina de registo, recolheu, à semelhança de Wright, o conhecimento suficiente para saber como queria que fotografassem as suas obras e desse modo poder transmiti-lo aos fotógrafos de forma mais fidedigna. Passou, então, a dominar também esta área, nos seus projectos. O mesmo aconteceu com outros arquitectos contemporâneos de Corbusier.

Erik Gunnar Asplund³⁰, Sigurd Lewerentz³¹ e Alvar Aalto³² foram alguns dos

²⁶ Frank Lloyd Wright (1867-1959) - Arquitecto e escritor norte-americano. Teve uma grande influência nos rumos da arquitectura Moderna, nomeadamente através das suas ideias e obras (mais de mil projectos). O Instituto Americano de Arquitectos conferiu-lhe o título de “maior arquitecto Americano de todos os tempos”.

²⁷ Charles-Edouard Jeanneret-Gris, “Le Corbusier” (1887-1965) - Arquitecto, urbanista e pintor nascido na Suíça e naturalizado Francês, em 1930. Considerado um dos mais importantes arquitectos do século XX, com obras espalhadas por vários países, .

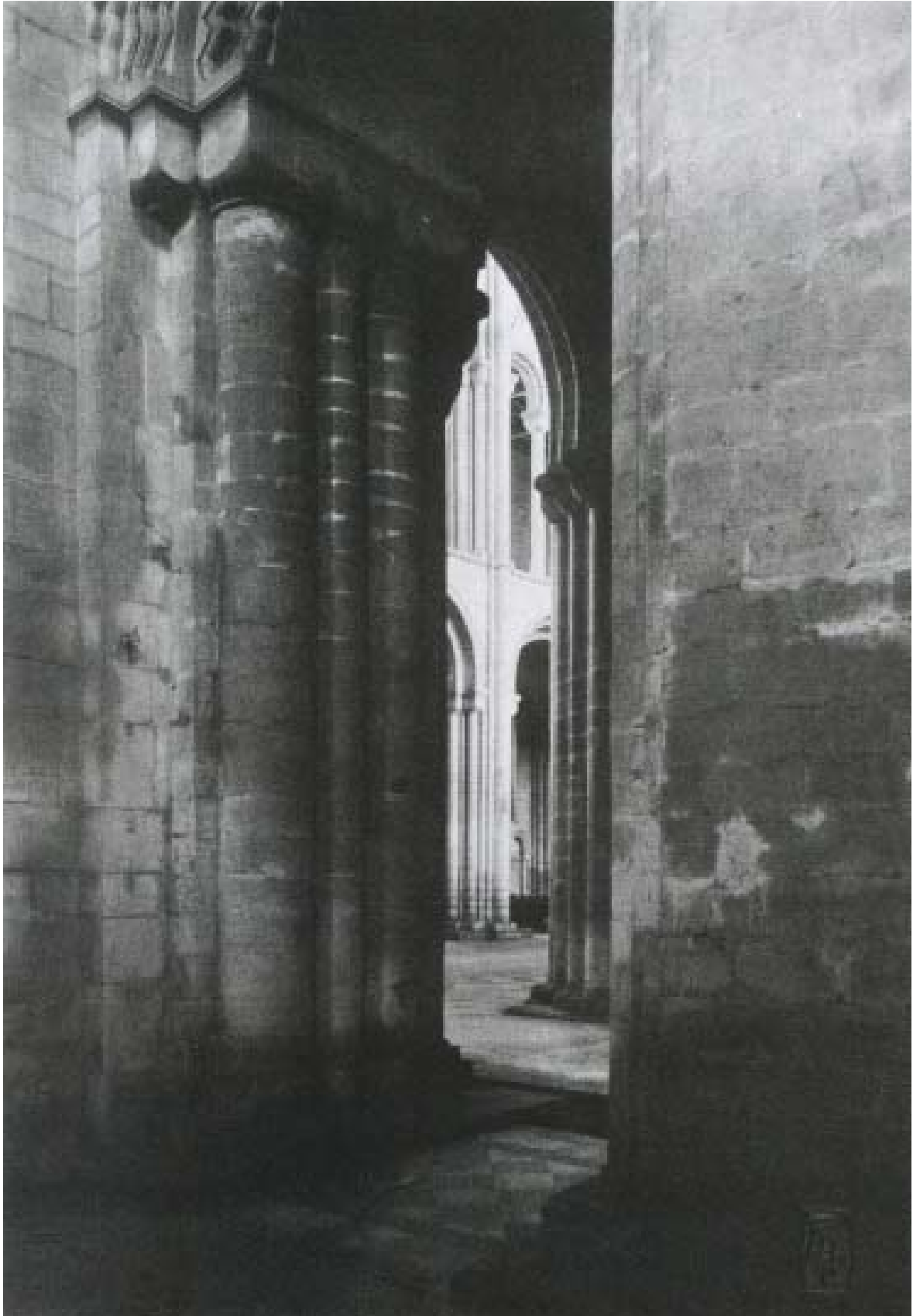
²⁸ Le Corbusier, citado em ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.91.

²⁹ SALAVISA, Eduardo - *Le Corbusier. Diário de Viagem e Arquitectura*. BDJornal nº9, Janeiro 2006.

³⁰ Erik Gunnar Asplund (1885-1940) - Arquitecto Sueco, uma das chaves principais do Classicismo nórdico. Como complemento à sua formação, entre 1913 e 1914 viajou pela Europa, incidindo principalmente em França, Itália e Grécia. Esta viagem veio a revelar-se uma influência clássica importante para o resto da sua vida enquanto arquitecto.

³¹ Sigurd Lewerentz (1885-1975) - Arquitecto Sueco, porém começou a sua vida profissional como engenheiro mecânico. Trabalhou com Asplund, na proposta vencedora para um cemitério em Estocolmo, contudo este viria a terminá-lo sozinho com o abandono de Lewerentz. Participou em inúmeros concursos de arquitectura, assim como desenhou mobiliário até ao fim dos seus dias.

³² Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976) - Possivelmente o arquitecto Finlandês mais importante do século XX, harmonizava o funcionalismo com a individualidade de cada uma das suas obras. Deixou um legado considerável com mais de cem obras arquitectónicas e ficou conhecido também como designer de mobiliário.



18. "A Memória dos Normandos" - Catedral Ely, do transepto para a nave (Cambridgeshire, Inglaterra, 1899)
f. Frederick Henry Evans

arquitectos que viajaram e utilizaram a fotografia para registo do que viam. Asplund, na viagem que fez por Itália em 1914, fotografou praças e edifícios de várias perspectivas, transmitindo emoções e captando instantes visuais. *As suas fotografias, como a sua obra, são equidistantes da naturalidade e da emoção*³³. Tratou a fotografia exactamente da mesma forma que cuidou da arquitectura. Para ele não havia arquitectura sem os seus habitantes, funcionando como um todo. Esta visão estava reflectida na sua fotografia. Lewerentz, por seu lado, fotografava a parte em detrimento do todo. Focava-se em pequenos apontamentos, interessando-lhe os detalhes, as texturas, o que se reflectiu também no seu modo de projectar.

DO PICTORIALISMO À BAUHAUS: FORMAS DE REGISTAR ARQUITECTURA

Em meados do século XIX a fotografia estava estandardizada e massificada na comercialização. Foi o momento em que surgiu a corrente que viria a ser denominada Pictorialismo.

Maior ausência de definição, menos luz, um ambiente ténue e a transmissão de um estado de espírito, eram as ambições deste movimento, que colocava de lado a focalização em pormenores. Era uma tentativa de regresso à fotografia enquanto substituta da pintura no meio artístico, contrapondo, assim, tudo o que era ambicionado pelos fotógrafos de arquitectura: a fotografia objectiva, com exaltação do pormenor, da definição, *anónima e transparente*³⁴. Deste modo, segundo a maioria dos pictorialistas, a arquitectura não seria o melhor assunto para ser fotografado dentro destas premissas.

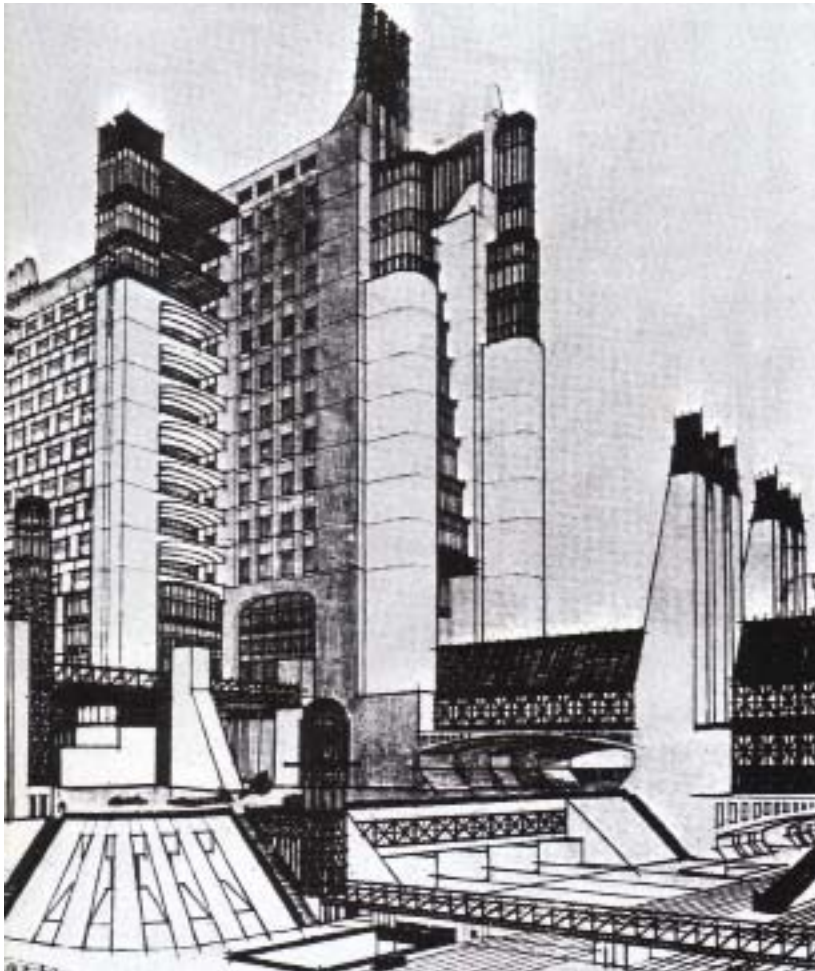
Frederick H. Evans³⁵, fotógrafo britânico, destacar-se-ia por obstar, de certo modo, o que os seus contemporâneos pictorialistas sentiam e fotografar, diversas vezes, catedrais, utilizando o seu próprio método, mas sem esquecer contudo as bases do movimento em que se inseria. Nestas fotografias, a luz que penetrava os interiores das catedrais, sugeria espaço e profundidade, carregando o ambiente com uma *intensidade espiritual e emocional*³⁶ únicas.

³³ MANSILLA, Luis Moreno - *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Caja de Arquitectos Fundacion, 2002. p.25. [*Sus fotografias, como su obra, son equidistantes de la naturalidad y la emoción.*]

³⁴ ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.92.

³⁵ Frederick Henry Evans (1853-1943) - Fotógrafo Britânico, conhecido pelos registos fotográficos de arquitectura, principalmente de catedrais francesas e inglesas. Foi o primeiro fotógrafo nascido no Reino Unido a aparecer na revista "Camera Work" de Alfred Stieglitz.

³⁶ ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.92.



19. Casa a gradinata para a Città Nuova (1914)
Antonio Sant' Elia

O Pictorialismo não foi mais que uma tentativa de reaver o prestígio que a fotografia houvera perdido, fruto da sua massificação. Foi um movimento que apesar de marcar a história da fotografia de arquitectura, não teve consequências directas na própria arquitectura.

A 20 de Fevereiro de 1909, foi publicado, no jornal parisiense “Le Figaro”, o Manifesto Futurista, escrito por Filippo Tommaso Marinetti³⁷. Era a consumação de uma ideologia, em que passou a ser rejeitado o passado e era tecida uma ode à velocidade, à evolução tecnológica, à indústria. Apesar de ser originário da literatura italiana, o Futurismo contagiou todas as artes existentes.

A fotografia não era, de início, reconhecida pelos futuristas como forma de arte, mas sim como meio de propaganda, assim como os arquitectos a viam. Eram registadas as actividades do grupo e os seus membros posavam para retratos, que eram posteriormente distribuídos como postais de divulgação. Contudo, os fotógrafos encontraram neste movimento um novo desafio. A fotografia, que até então vira as suas películas desprovidas de pessoas e de movimento, encontrou aí o seu ponto de viragem. Emergiu a primeira expressão futurista da fotografia enquanto arte: o fotodinamismo.

O último dos onze pontos do Manifesto Futurista especificava o contexto ideal para uma arquitectura futurista. Perante os valores clássicos italianos, proclamava-se a supremacia de um ambiente mecanizado, bem como um inusitado estado anti-cultural. *Nada no mundo é mais belo que uma central eléctrica fervilhando de actividade, retendo as pressões hidráulicas de toda uma cordilheira e a energia eléctrica para toda uma paisagem, sintetizadas em painéis de controlo onde proliferam as alavancas e os comutadores reluzentes*³⁸.

Antonio Sant’ Elia³⁹, um jovem arquitecto, projectava uma central eléctrica, na mesma altura. Um verdadeiro elogio ao esplendor mecânico que se respirava. Sant’ Elia, embora sem contacto directo com o princípio do movimento, já estaria, inconscientemente, sob sua influência, quando escreveu o prefácio “Messaggio” para a exposição de 1914 - a primeira do grupo Nuove Tendenze, que ajudara a formar em conjunto com um grupo de amigos. Este texto dava as linhas orientadoras para uma arquitectura de futuro: *a casa de cimento, ferro e vidro, sem ornamentos pintados ou esculpidos, rica apenas na beleza intrínseca de suas linhas e seu modelado,*

³⁷ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) - Escritor e poeta Italiano, que se tornou mundialmente conhecido por ter escrito o manifesto que deu origem ao Movimento Futurista.

³⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso - *La Splendeur Géométrique et Mécanique*, 1914, citado em FRAMPTON, Kenneth. *Op. cit.*, p.97.

³⁹ Antonio Sant’ Elia (1888-1916) - Arquitecto Italiano, considerado o principal arquitecto e divulgador do Futurismo, destacou-se pela sua visão inovadora para as cidades do futuro. Elaborou diversos desenhos para estas cidades futuristas, ficando um destes grupos de desenhos conhecido como *Città Nuova* (Cidade Nova).



20. Casa Tugendhat (Brno, República Checa, 1930)
f. desconhecido a. Mies van der Rohe

*extraordinariamente brutal em sua simplicidade mecânica, tão grande quanto ditam as suas necessidades, e não apenas conforme o permitam as leis de zonamento*⁴⁰. Ficava assim delineada uma posição firme contra a arquitectura comemorativa que se fazia até então. Porém, o Futurismo teve um fim abrupto, poucos anos mais tarde, com a morte prematura de dois dos grandes impulsionadores do movimento, Antonio Sant' Elia e Umberto Boccioni⁴¹.

Na Holanda, o Neoplasticismo conjugava harmonia e ordem, bem como a hierarquização de espaços, reduzindo formas e cores ao essencial. Um jogo de planos e linhas, verticais e horizontais, numa procura constante de uma composição assimétrica. Mies van der Rohe, além da influência que absorveu deste movimento, recriou, em obras como o Pavilhão Alemão para a Feira Internacional de Barcelona ou a Casa Tugendhat, a interacção entre planos verticais e horizontais. O modo de registar obras como estas foi coerente com estes princípios. Algumas destas fotografias dão força às colunas cromadas, colocando-as em posição de destaque, mas mantendo sempre uma composição assimétrica. A fluidez da transição interior-exterior, ficou evidente nas imagens recolhidas, com os grandes envidraçados a marcarem uma presença bastante importante, deixando transparecer facilmente a paisagem para dentro dos espaços.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, deu-se um importante ponto de viragem na história da humanidade. Na Alemanha, surgia, poucos anos depois, em 1919, a escola que viria a estreitar ainda mais a relação entre a fotografia e a arquitectura: a Bauhaus.

*Juntos, vamos conceber e criar o novo edifício do futuro, que abrangerá a arquitectura, escultura e pintura em uma só unidade.*⁴²

Walter Gropius⁴³ viu, neste marco da história, a oportunidade para uma mudança fulcral também na arquitectura. Era momento ideal para o surgimento de um novo estilo arquitectónico. Apelou a uma arquitectura racional, despojada do supérfluo, uma arquitectura económica e com o objectivo da produção em massa⁴⁴. Seria a consumação das diversas fases atravessadas pela arquitectura, desde o início do século.

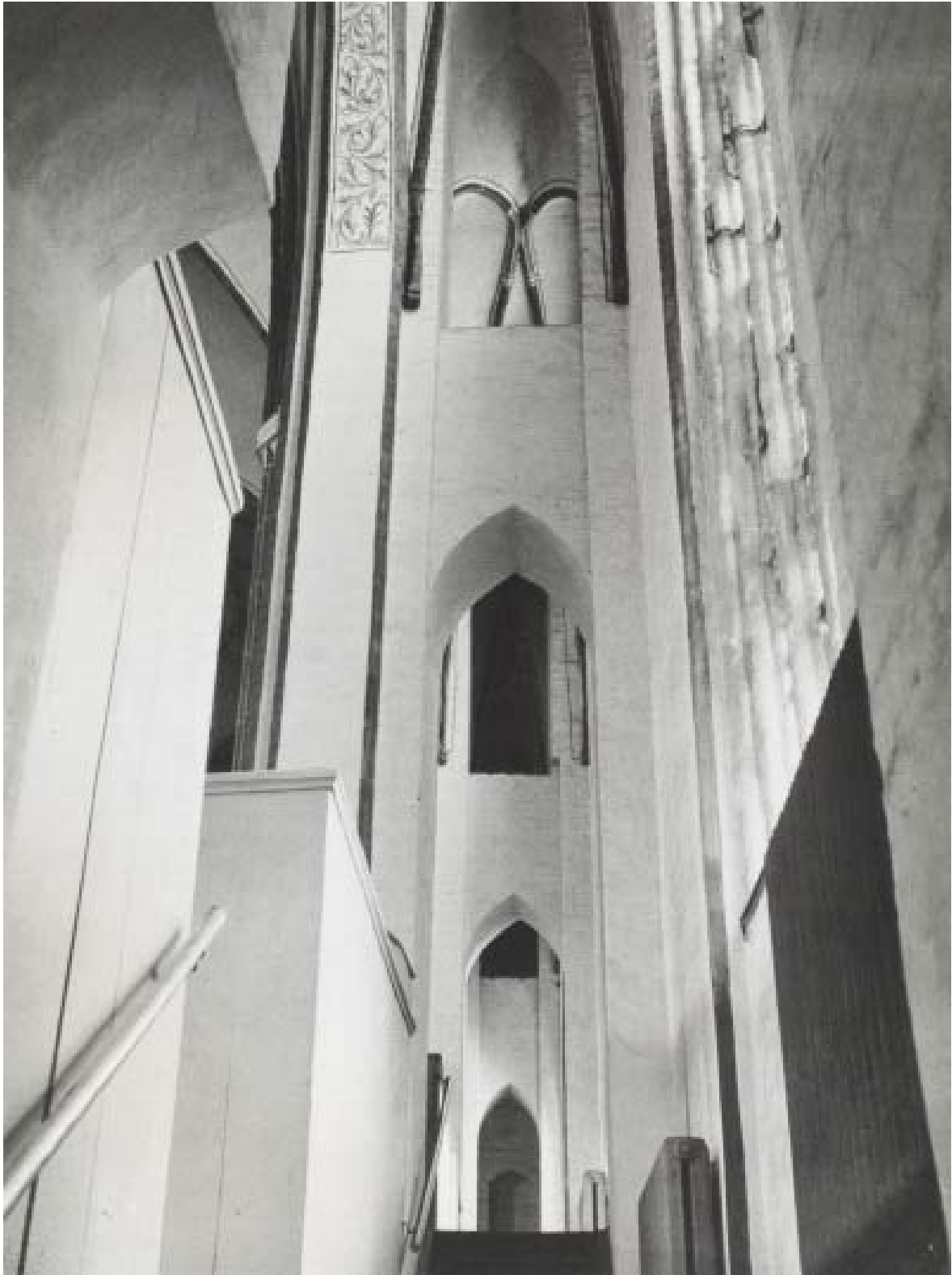
⁴⁰ SANT' ELIA, Antonio - *Messaggio*, 1914, citado em FRAMPTON, Kenneth. *Op. cit.*, p.99.

⁴¹ Umberto Boccioni (1882-1916) - Pintor e escultor Italiano, foi um dos principais representantes do movimento futurista Italiano. Na sua obra, o dinamismo marca presença com movimentação de figurinos ou com linhas fortes em composições abstractas.

⁴² Proclamação da Bauhaus de Weimar, 1919, citado em FRAMPTON, Kenneth. *Op. cit.*, p.147.

⁴³ Walter Gropius (1883-1969) - Arquitecto Alemão, nasceu em Berlim e foi o fundador da escola da Bauhaus. Trabalhou no atelier Peter Behrens e esteve ligado a vários grupos radicais de artistas, na sua terra natal. Criou projectos inovadores com base nas premissas Modernistas, apoiados na crença do trabalho em grupo e na pré-fabricação. Morreu em Boston, nos Estados Unidos da América, em 1969.

⁴⁴ Este último era um objectivo já concretizado na fotografia.



21. Igreja St Katharine (Brandenburg, Alemanha, c. 1930)
f. Albert Renger-Patzsch

Para atingir essa meta, era necessária uma escola onde os ofícios, a escultura e a pintura (aos quais se juntaria, mais tarde, a fotografia) funcionassem como um todo. Tudo seria arquitectura. Surgia assim uma nova era: a da não segregação das artes.

Gropius, unificou as duas escolas existentes na cidade de Weimar, a Escola de Artes e Ofícios, do belga Henri van de Velde, e a de Belas-Artes, do alemão Hermann Muthesius, dando origem à Bauhaus, que dirigiu de 1919 a 1928.

A Bauhaus estimulava a criatividade do indivíduo, em detrimento da arte pela arte, contribuindo, para isso, a total liberdade concedida pelos professores. Só com a imaginação de cada um, se poderia destacar o indivíduo, que *à posteriori* sobressaísse em diferentes áreas da sociedade, como por exemplo, a fotografia ou a arquitectura. O corpo de professores era composto por mestres das mais diversas artes: Johannes Itten, Lyonel Feininger, e Gerhard Marcks. Posteriormente juntaram-se, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Georg Muche, Wassili Kandinski, Theo van Doesburg e Ludwig Mies van der Rohe, figuras influentes de diferentes áreas.

A fotografia associou-se ao crescimento da escola, ocupando um lugar de destaque, no que dizia respeito à reprodução e documentação do que por lá era produzido. Após esta primeira função, a fotografia foi influenciada pelas próprias tendências da escola e passou a ser parte integrante também da área de criação dos alunos. Foi inevitável que fosse atingida pelo sentimento de investigação e experiência, próprio da estrutura em que se insere uma escola. As fotografias que a Bauhaus originou, atestam o estudo de novas perspectivas fotográficas, novas formas de impressão e fotomontagens, nunca feitas até então, e que viriam a ajudar no modo de registar a arquitectura mundial.

Nos anos 20, ainda como reacção às doutrinas do Pictorialismo, surgiu um grupo de fotógrafos na Alemanha, que criou o movimento que viria a chamar-se Nova Objectividade, tal como na arquitectura. Ao contrário da convergência em ambiências e espiritualidades, este movimento regia-se por fotografias anti-pessoais, rígidas e de grande definição, numa analogia à dureza dos materiais usados na arquitectura Moderna: vidro, ferro e betão. A Nova Objectividade tendeu a ultrapassar o subjectivismo e a utopia construtivista, em nome de uma tomada de consciência da dramática realidade do pós-guerra.

Albert Renger-Patzsch⁴⁵, um impulsionador da nova era, fotografava superfícies, destacando a parte em detrimento do todo. Focava a atenção, sua e do observador,

⁴⁵ Albert Renger-Patzsch (1897-1966) - Fotógrafo Alemão, defendia o carácter artesanal da fotografia face à experimentação dos seus contemporâneos mais vanguardistas. Foi um dos pioneiros da Nova Objectividade da fotografia Alemã do século XX.



22. Capa da Revista L'Esprit Nouveau nº1 (1920)

para algo muitas vezes ignorado nas fotografias de arquitectura. Menos podia ser mais, à semelhança da expressão de Mies van der Rohe, mundialmente conhecida: *less is more*⁴⁶. A importância dada às fotomontagens produziu, nos fotógrafos de arquitectura, a consciência de que a sobreposição de diversos elementos podia destacar, por contraste ou comparação, alguns dos pontos mais importantes da obra.

Era um período particular, ainda a sofrer influências de um pós-guerra, onde se agitavam as mentalidades e a sensibilidade do ser. Num espírito Modernista, enfatizava-se a forma pura e rígida construída pelo Homem, em detrimento das formas orgânicas, ditas naturais. Uma nova visão do mundo era criada. Visão, esta, impulsionadora de avanços na fotografia, tanto mecânicos como estéticos, como foi o caso do design da máquina. Exploravam-se novas perspectivas (aéreas e perto ao solo) e formas de usar a fotografia, exemplo disso foi o fotograma⁴⁷. A fotografia não funcionava como algo rígido e intolerante, mas sim como algo bastante flexível, regendo-se por diversos princípios que eram absorvidos do que a rodeava.

O modo como se fotografava a indústria, os carros ou os aviões, fornecia pistas, à arquitectura que ia surgindo, para novos arquétipos visuais. Nunca a arquitectura e a fotografia tinham estado tão interligadas entre si. Abriu-se um novo caminho para que, cada vez mais, fotógrafos explorassem a arquitectura e os arquitectos por sua vez, a fotografia. Começaram, assim, os fotógrafos a entrar, de um modo mais consentido que outrora, em debates sobre arquitectura. A fotografia tornou-se numa das chaves essenciais para propaganda da arquitectura Moderna, nomeadamente na Inglaterra e nos EUA, onde ainda era vista como algo estranho e que necessitaria de ser *vendida* de uma forma mais tenaz.

LE CORBUSIER: O ARQUITECTO PROPAGANDA

Le Corbusier despertou o mundo para o aparecimento de um novo estilo. Enormes janelas, planos vigorosos, composições assimétricas, assim como plantas simples e consistentes, eram algumas das novas características que quebravam com

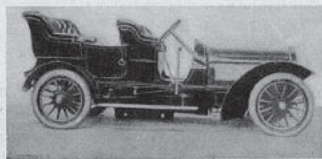
⁴⁶ [Menos é mais]

⁴⁷ Imagem *fotográfica* produzida sem máquina fotográfica, apenas colocando objectos sobre um material fotossensível, como por exemplo o papel fotográfico, e expondo-o de seguida, à luz. Resulta uma imagem de sombras negativas, que pode ter várias tonalidades, dependendo do grau de transparência dos objectos utilizados.



PAESTUM, 600-550 B.C.

When once a standard is established, competition comes at once and violently into play. It is a fight; in order to win you must do better than your rival *in every minute point*, in



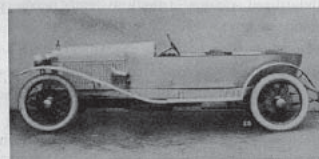
HUMBER, 1907



THE PARTHENON, 447-454 B.C.

the run of the whole thing and in all the details. Thus we get the study of minute points pushed to its limits. Progress.

A standard is necessary for order in human effort.



DELAGE, "GRAND-SPORT," 1921

convicções do passado. Colaborou com a revista “L’Esprit Nouveau”, entre 1920 e 1925, de forma preponderante para a divulgação desta nova arquitectura. Por força deste contínuo trabalho de propaganda, ficou irremediavelmente ligado à afirmação do estilo Moderno na arquitectura.

Em “Vers une architecture”, o arquitecto utilizou a fotografia como a sua arma principal para a publicidade. Neste manifesto à arquitectura Moderna, recolheu imagens, retirou-as do seu contexto inicial e através do contraste e comparação, colocou-as ao lado de fotografias dos seus próprios trabalhos, com o principal objectivo de transmitir, por oposição, as suas convicções. Utilizava imagens, não para apenas ilustrar um texto, mas também para fazer passar uma mensagem e, principalmente, para seduzir. Reconhecia na fotografia uma maior eficácia demonstrativa, junto das massas, em oposição ao desenho técnico ou ao esquisso.

Le Corbusier foi um manipulador nato. Controlou a imagem que queria que fosse transmitida dos seus ideais arquitectónicos. Supervisionou o modo como as suas obras eram fotografadas e de que forma essas fotografias eram difundidas. Ao longo dos anos, construiu a sua imagem e a da sua obra, resultando na fabricação do ícone que chegou até aos nossos dias. Com a publicação de mais de cinquenta livros e mais de cem artigos, foi construindo pessoalmente a sua imagem. Para essa fabricação, distribuiu, por revistas e livros, as suas auto-interpretações, compostas por textos e imagens dos seus projectos e obras realizadas, ao mesmo tempo que ia moldando o seu pensamento, no decorrer dos anos.

Nos seus livros e artigos, utilizava sempre, salvo raras excepções, uma relação forte e incisiva entre texto e imagem. Esta relação podia ser construída por analogia directa ou por correspondência, despertando para diferentes concepções visuais do espaço. Contudo, algumas vezes, privilegiou o uso da imagem, em detrimento do texto. Beatriz Colomina escreveu: *nesta técnica Le Corbusier serve-se bastante da publicidade moderna: a associação de ideias que pode ser produzida através da justaposição de imagens e de imagens com texto*⁴⁸. Le Corbusier sabia, como ninguém, que o poder da publicidade estava directamente relacionado com o poder visual do conteúdo em questão. Como tal, deixou-se dominar e dominou totalmente a cultura da publicidade e dos *mass media*, construindo o seu legado e transformando-se totalmente num *arquitecto propaganda*.

⁴⁸ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. 4ª ed. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1998. p. 119 [In this technique Le Corbusier borrowed much from modern advertising: the association of ideas that can be produced through the juxtaposition of images and of images with writing.]



24. Propaganda de Hitler (1930s)

A MÁQUINA DE PROPAGANDA

Esta arma de propaganda proliferava por diversas áreas. Foi utilizada inclusive pelas forças Britânicas, durante a 1ª Guerra Mundial, e tinha sido um dos motivos para a derrota Alemã — referiu Adolf Hitler na sua obra “Mein Kampf”. Esta obra, por si só uma forma de propaganda das suas ideologias, reflecte em parte o que absorveu do poder desta máquina.

O regime nazi serviu-se da publicidade durante todo o seu período de existência. Era importante conquistar a massa populacional com ideais e motivos para uma Alemanha combativa, contra os judeus, *a fonte de todos os problemas do povo alemão*. Esta mensagem era espalhada em diversos meios, como a música, a arte, rádio e imprensa, como forma de persuasão e apoio às suas imposições: perseguições racistas e extermínios em massa. A maioria das vezes, se não na totalidade, era uma propaganda totalmente enganadora e deturpada, contudo teve um poder inegável durante o regime de Hitler. Este soube valer-se desta ferramenta, como pouca gente até essa altura.

A propaganda adquiriu assim no século XX, definitivamente, um papel imprescindível em diversas áreas, como é o caso da arquitectura. Prova disso foi o uso da fotografia como máquina de propaganda da arquitectura Moderna, essencial na sua divulgação e afirmação.

A FOTOGRAFIA MODERNISTA: DELL & WAINWRIGHT A HEDRICH BLESSING

Dell & Wainwright, cujo primeiro trabalho apareceu na “Architectural Review”, em 1929, para a qual trabalharam como fotógrafos oficiais, foram os primeiros fotógrafos de arquitectura a consolidar um estilo fotográfico à medida da arquitectura Moderna. Raymond McGrath, o arquitecto de uma obra por eles fotografada e publicada, comentou sobre a dupla: *Todo o dia, eles perseguiram sombras sobre os pavimentos e sobre o mobiliário, toda a noite fizeram nascer luas e criaram*



25. Casa B (Bedfordshire, Reino Unido, 1936)
f. Dell & Wainwright a. Lubetkin & Tecton



26. Casa da Cascata (Mill Run, E.U.A., 1937)
f. Ken e Bill Hedrich, Hedrich Blessing a. Frank Lloyd Wright

*outros fenómenos ilusórios com lâmpadas*⁴⁹. A dupla transformou condignamente a fotografia de arquitectura na Grã-Bretanha, numa altura em que as revistas de arquitectura tinham um poder inquestionável na promoção da arquitectura Moderna. O modo de fotografar de Dell & Wainwright trouxe um novo sentido à fotografia de arquitectura. Exploravam intensamente as diagonais, as sombras, assim como ângulos que enfatizavam os ritmos próprios da arquitectura Moderna. Os seus registos tornaram-se irresistíveis, com o branco iluminado dos edifícios, em contraste com acentuadas sombras e com um céu pontualmente nublado. As casas descolavam-se da paisagem, como algo de extremamente puro, que apenas tinha poisado ali.

Os irmãos Ken e Bill Hedrich, tornaram-se mundialmente conhecidos por serem os produtores da fotografia mais divulgada da história da fotografia de arquitectura: a da Casa da Cascata, de Frank Lloyd Wright. A obra tornou-se mundialmente conhecida, ao longo de décadas através da divulgação desta fotografia, em jornais, revistas e livros, até aos dias de hoje. Quando pensamos em Frank Lloyd Wright, muito provavelmente, a primeira imagem de que nos lembramos é essa. Terá sido uma das fotografias de arquitectura, mais divulgada de sempre. É de destacar o modo como o edifício é retratado, de acordo com a ideia a transmitir: a casa parece levitar sobre a paisagem, com os planos das varandas em balanço, assim como o ritmo das rochas a serem enfatizados pelo ponto de vista baixo.

Esta empresa, Hedrich Blessing, tinha sido criada por Ken Hedrich e Henry Blessing, para cobrir este mercado da fotografia de arquitectura. Conquistou uma dimensão considerável e na sua carteira de clientes constavam, além de Wright, outros arquitectos importantes do século XX, como Mies van der Rohe e Skidmore Owings & Merrill.

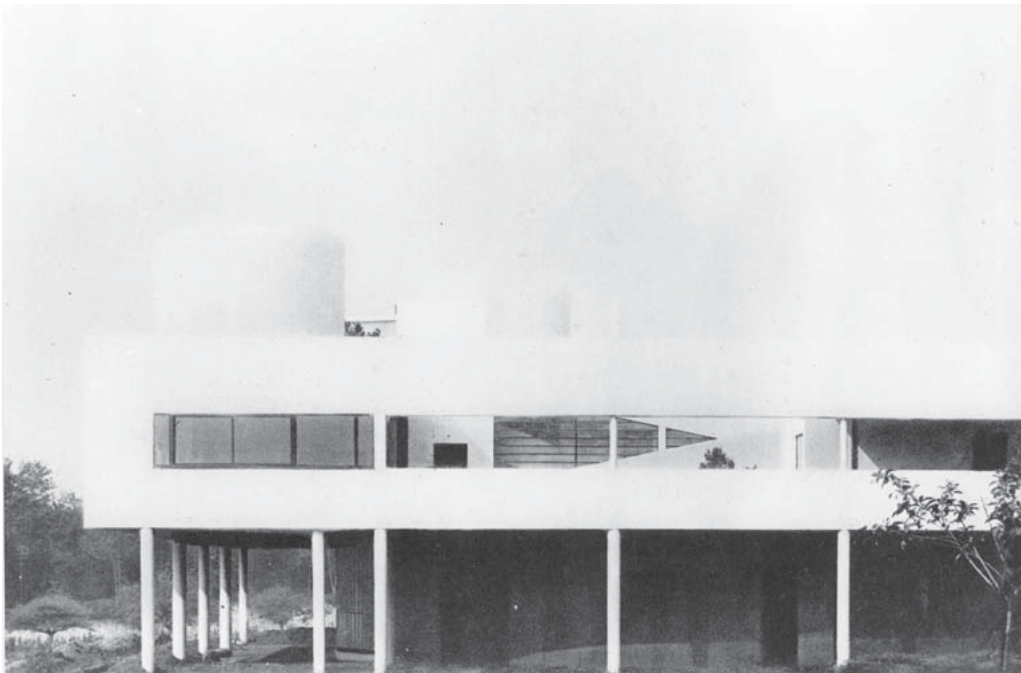
Em 1932, Henry-Russell Hitchcock⁵⁰ e Philip Johnson⁵¹, a convite de Alfred H. Barr, Jr.⁵², realizaram uma exposição, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, intitulada “The International Style: Architecture Since 1922”. Era o resultado da recolha de desenhos e fotografias de obras Modernas, em viagens realizadas pelos Estados Unidos e Europa. Foi uma forma inovadora de apresentação de um estilo e que levou à criação de um catálogo com o seu conteúdo. Este catálogo, com o mesmo nome da exposição, espalhou-se pelo mundo servindo de apresentação do

⁴⁹ Raymond McGrath citado em ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.123.

⁵⁰ Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) - Historiador de arquitectura Americano, ficou conhecido por ter ajudado, com os seus estudos, a definir o estilo Moderno na arquitectura internacional.

⁵¹ Philip Cortelyou Johnson (1906-2005) - Arquitecto Norte-Americano, discípulo de Ludwig Mies van der Rohe, foi um dos responsáveis pela larga divulgação do Estilo Internacional nos E.U.A.. Foi vencedor da primeira edição do Pritzker.

⁵² Alfred Hamilton Barr, Jr. (1902-1981) - Historiador de arte Norte-Americano, organizou imensas exposições enquanto primeiro director do Museu de Arte de Moderna de Nova Iorque.



27. Villa Savoye (Poissy, França, 1930)
f. Marius Gravot a. Le Corbusier

novo estilo e como fonte de referência para que todos o copiassem e começassem a utilizar.

Nesse período, Philip Morton Shand⁵³ escrevia sobre este poder da fotografia, num artigo para a “Architectural Review” (1934): *sem fotografia moderna, a arquitectura moderna nunca teria vingado*⁵⁴. São de salientar outras afirmações feitas nesse artigo, por reflectirem o reconhecimento que já haveria na altura, em relação à importância deste meio de propaganda, questionando até, o que seria o causador de o quê. *Foi a fotografia moderna que produziu a arquitectura moderna ou o inverso? É um ponto interessante. (...) O que realmente interessa é que foi o mesmo tipo de espírito e visão que produziu ambos...*⁵⁵

Com este lugar de destaque da fotografia, a tipografia teve também que se adaptar. Texto, desenhos e fotografias passaram a ter importância idêntica na captação do olhar do leitor. As imagens eram impressas com mais qualidade e compunham-se *layouts* com o cuidado que nunca houvera até então. Com fotografias, transmitiam-se ideias. Construía-se cada página como uma obra de arquitectura, com *layout*, fotografias e texto como matérias-primas.

AS NOVAS PARCERIAS ARQUITECTO/FOTÓGRAFO

Como já foi referido, os arquitectos reconheceram a importância da fotografia na arquitectura, o que conduziu a uma aproximação, de quase cumplicidade, entre fotógrafos e arquitectos. Com esta relação estabelecida, derrubaram definitivamente qualquer barreira que ainda pudesse existir. A responsabilidade era já considerável, para ser deixada ao acaso, unicamente sobre os fotógrafos. Com o poder que o fotógrafo detinha, com a máquina na mão, de interpretar a obra, para além de a registar, não restou outra alternativa senão trabalharem em conjunto. Formaram-se então diversas duplas de arquitectos e fotógrafos: Le Corbusier e Marius Grivot ou

⁵³ Philip Morton Shand (1888-1960) - Arquitecto e crítico inglês, defensor do Modernismo, chegou a trabalhar como tradutor para Walter Gropius. Foi o fundador do Modern Architectural Research Group, juntamente com Wells Coates e Maxwell Fry.

⁵⁴ Philip Morton Shand citado em ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.125.

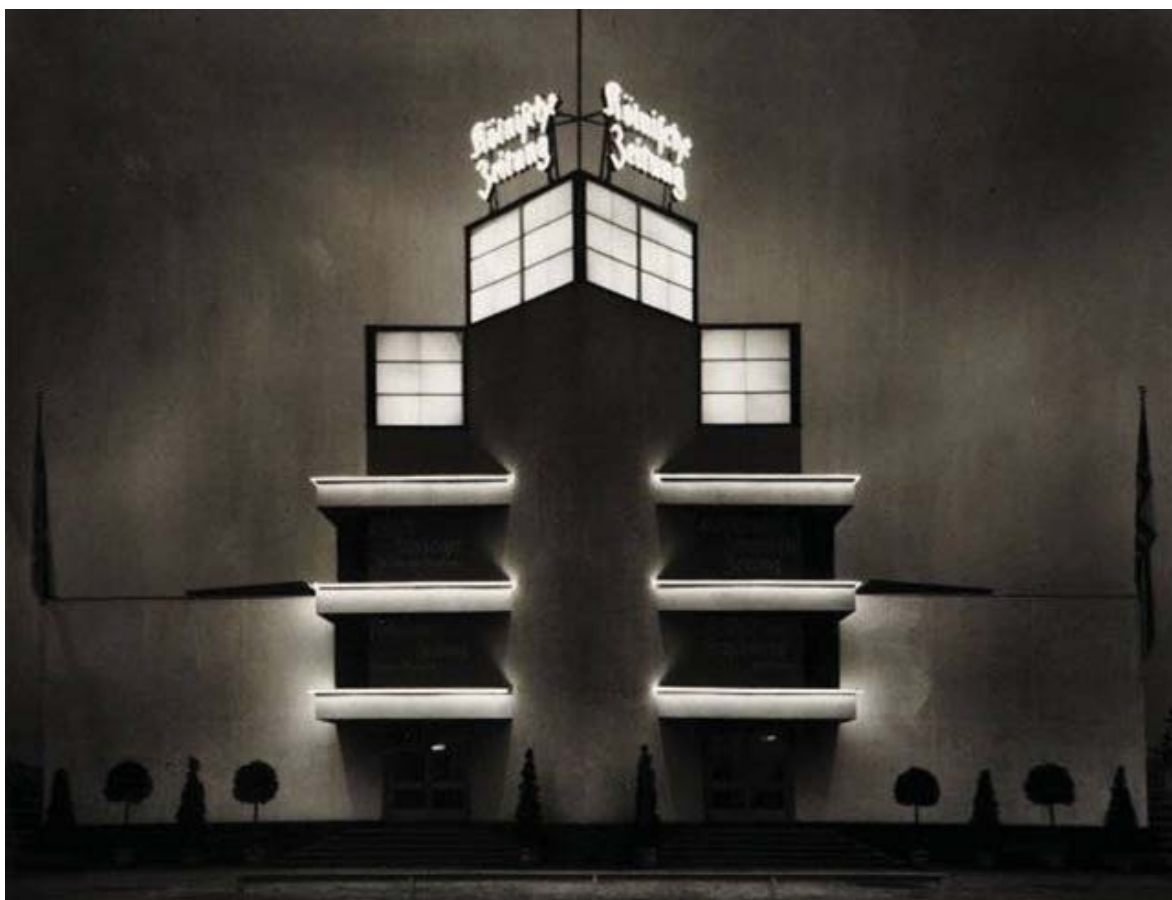
⁵⁵ *ibidem*.



FOTO & COPYRIGHT: W. MANTZ

W. MANTZ
K. RIPPENHAGEN
VERLAGE 2
MAASTRICHT

28. Arquitecto Wilhelm Riphahn (1929)
f. Werner Mantz



29. Pavilhão de Kölnische Zeitung (Köln, Alemanha, 1928)
f. Werner Mantz e Wilhelm Riphahn

Lucien Hervé⁵⁶, Wilhelm Riphahn⁵⁷ e Werner Mantz⁵⁸, Richard Neutra⁵⁹ e Edward Weston⁶⁰, entre outras.

Estas duplas viriam a ter um efeito perverso, apesar de resultarem delas trabalhos extremamente criativos: seria, agora, excessivo, o controlo sobre os fotógrafos? As imagens resultantes estariam viciadas? Controladas, eram de certeza. Não eram só orientadas por arquitectos, mas também pelos donos das obras e pelos publicitários. Era o desejo de dominar a mensagem transmitida e o modo como os edifícios seriam apresentados. Acabava a liberdade dos fotógrafos. Este controlo também se verificava na imprensa e nas empresas dedicadas a esta área. Nestas, definiam-se pontos de vista, perspectivas, condições de iluminação, tudo ao mínimo detalhe, para que vingassem num mercado em expansão. O campo da publicidade e persuasão, para a *venda* de uma obra, era o que ditava agora as regras.

MEDIAÇÃO ENTRE A ARQUITECTURA E O PÚBLICO

Por volta de 1930, a máquina fotográfica reaparece como força mediadora entre as obras arquitectónicas e o público em geral. Apesar de pontuais desvios, continuava a ser o meio de maior credibilidade, junto do povo. Era a prova da existência de algo ou de um momento, tal como no espoletar da vertente comercial da fotografia, quando era vendida aos turistas que visitavam uma cidade e que queriam provar a sua presença no local. Ao contrário do que os desenhos podiam provar — um projecto — a fotografia evidencia algo real, que existe ou existiu, ignorando-se, por vezes, que fosse passível de ser manipulada.

O seu trabalho não acaba, como parece pensar quando tem algo que fica bem

⁵⁶ Lucien Hervé (1910-2007) - Fotógrafo Franco-Húngaro, deixou a Hungria, país onde nasceu, para emigrar para França, chegando a Paris em 1929. Tornou-se sobejamente conhecido pela colaboração com Le Corbusier, contudo na sua lista de colaborações, também figuram outros arquitectos de renome, com quem estabeleceu parcerias: Alvar Aalto, Richard Neutra, Jean Prouvé, Oscar Niemeyer, entre outros.

⁵⁷ Wilhelm Riphahn (1889-1963) - Arquitecto Alemão, nascido em Köln, tem como alguns dos seus trabalhos mais conhecidos: Pavilhão de Kölnische Zeitung, Opera House de Köln e o Restaurante Bastei.

⁵⁸ Werner Mantz (1902-1983) - Fotógrafo do século XX, de origem Alemã, estudou fotografia entre 1920 e 1921 e trabalhou como fotógrafo de retrato e publicidade, até ter sido descoberto por Wilhelm Riphahn em 1926. Colaborou com o arquitecto, fotografando várias obras suas, nos anos seguintes, obtendo maior reconhecimento nas fotografias do Pavilhão de Kölnische Zeitung.

⁵⁹ Richard Joseph Neutra (1892-1970) - Arquitecto Austríaco, é considerado dos mais importantes arquitectos do Modernismo. Ajudou no desenvolvimento do Modernismo Californiano, influenciando arquitectos como Charles e Ray Eames. Foi um dos arquitectos a participar no programa das Case Study Houses, o que lhe deu bastante reconhecimento, assim como o projecto da Kaufmann House.

⁶⁰ Edward Henry Weston (1886-1958) - Foi um dos grandes fotógrafos Americanos do século XX. Muito embora tenha ficado conhecido na história da fotografia de arquitectura, pela sua colaboração com o arquitecto Richard Neutra, a sua importância na história da fotografia, em geral, deve-se à singularidade com que registou outras áreas: paisagens, nus, natureza morta, retratos, etc.



30. Colônia de saúde (Cesenatico, Itália, s.d.)
f. G. E. Kidder Smith a. Giuseppe Vaccaro

na *fotografia*⁶¹, reclamava um cliente, junto do arquitecto, quando a sua casa, vencedora do prémio Casa do Ano, apresentava problemas na estrutura. Era o reflexo do peso que a fotografia adquirira na arquitectura.

No período pós-guerra, a arquitectura chegou a um nível de dependência da fotografia único, com todos os efeitos perversos adjacentes. A máquina de propaganda consolidou o seu lugar, essencial na difusão da arquitectura Moderna, ajudando-a a ser aceite, finalmente, como um novo estilo arquitectónico.

A utilização da cor começou a estar lentamente mais disponível, sendo cada vez mais, utilizada em revistas. Porém, segundo Eric de Maré⁶², a cor era *menos criativa*⁶³. Opinião esta partilhada por mais fotógrafos de arquitectura que permaneciam relutantes no preto e branco. Quando há cor, há distração. A sombra não se torna tão intensa e o contraste é menor.

No outro lado do mundo, no Japão, Yukio Futagawa⁶⁴ destacava-se na captação de imagens de obras da arquitectura tradicional Japonesa. As suas fotografias, invariavelmente, eram captadas ao anoitecer, não dando azo a um grande contraste entre as sombras e a luz do dia. Publicadas em diversos livros e revistas (e.g. “Global Interiors” e “GA Houses”), de distribuição mundial, as captações de Futagawa elevaram ao reconhecimento mundial a importância da sua carreira na divulgação da arquitectura nipónica. Foi a *era dourada*⁶⁵ da fotografia de arquitectura Japonesa, que revelou relações entre o contemporâneo e o histórico, patentes no edificado. Relações estas, bastante explícitas nas fotografias que, o arquitecto, fotógrafo e viajante, George E. Kidder Smith⁶⁶, tirou durante as suas viagens pelo mundo. Publicou livros como “Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942”, “Sweden Builds” e “Italy Builds”, onde conjugou, de modo único, a arquitectura tradicional com a arquitectura Moderna. A forma como abordou este tema foi garantia de inquestionável sucesso das publicações.

⁶¹ Carta de Wilfred Greene (cliente) para o arquitecto Oliver Hill (1887-1968) em 1934, citada por ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.129.

⁶² Eric de Maré (1910-2002) - Foi um dos melhores fotógrafos Britânicos de arquitectura, de sempre. Em 1942, publicou o seu primeiro livro “Britain Rebuilt” e em 1943, tornou-se editor do “Architects Journal”. Registou, por toda a Inglaterra, lugares e edifícios industriais, provocando nos arquitectos, um aumento de interesse por estas estruturas, acima de tudo, funcionais.

⁶³ MARÉ, Eric – *Photography and Architecture*, Londres (Architectural Press) 1961, p.21.

⁶⁴ Yukio Futagawa (1932-) - Fotógrafo de arquitectura Japonês, fez o registo exaustivo das casas rurais do seu país e fotografou algumas das obras de arquitectos de renome internacional.

⁶⁵ ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.158.

⁶⁶ George Everard Kidder Smith (1913-1997) - Fotógrafo e escritor de arquitectura, Americano. Participou na 2ª Guerra Mundial com tarefas de registo fotográfico e fotografou e escreveu sobre a construção de diversos países.



31. Edifício de apartamentos (Lappeenranta, Finlândia, [s.d.])
f. Eric de Maré a. Olli Kivinen

ERIC DE MARÉ: UMA VISÃO SOBRE A FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA

Em Inglaterra, Eric de Maré fotografou o legado de fábricas abandonadas, que seria publicado numa edição da “Architectural Review” (Julho, 1957) e no livro “The Functional Tradition in Early Industrial Buildings”. Despertava o interesse na arqueologia industrial, insinuando que se encontravam ali as origens do movimento Moderno, com uma utilização frontal e lógica dos materiais, o que deveria servir de inspiração aos arquitectos modernistas.

Para Maré, o fotógrafo tinha esta responsabilidade social, a de alargar horizontes no que diz respeito à evolução da arquitectura e de todo o tipo de estruturas que poderiam ter existido no passado e permanecer no presente. A máquina tinha o dom de revelar pormenores que, ao comum dos mortais, poderiam passar despercebidos, como por exemplo *o drama do contraste quando os raios de sol, do final de tarde, lutam arduamente com um conjunto de casas campestres, em contraste com um céu de tempestade*⁶⁷. A selecção de ângulos, da composição, dos objectos a fotografar, cria uma história completa em cada disparo. É uma obra construída com a matéria-prima da luz, tal como numa obra arquitectónica, com estrutura, textura e também luz.

Com fotografia pode-se criar arte, que é a expressão pessoal do fotógrafo, numa soma de sensibilidade, principalmente, e de técnica, embora a segunda fosse apenas um meio para atingir um fim, defendia Eric de Maré. A fotografia congela um momento efémero da vida, algo que nem a pintura nem o desenho são capazes de fazer, por serem demasiado morosos. Como qualquer trabalho artístico é impossível definir regras para captar a melhor fotografia, mas pode ser dada especial atenção a quatro conceitos: *contraste, repetição, harmonia, clímax*⁶⁸. As palavras eram definidas por Maré, enquanto partilhava alguns conselhos para fotografias mais interessantes: era preferível a assimetria; o formato vertical expressava vigor enquanto o horizontal reflectia repouso; introduzir um objecto num primeiro plano, para acentuar a profundidade; entre outros.

Apesar desta capacidade, como instrumento produtor de arte, a fotografia de arquitectura, como já foi referido, normalmente não era feita com este propósito. De Maré distinguiu três modos, ou três objectivos, para fotografar arquitectura. O primeiro, a que chamava *registo*, tal como no início da fotografia, o objectivo

⁶⁷ MARÉ, Eric de - *Photography and Architecture*. Architectural Press, 1961, p. 13. [*the drama of contrast when the low evening sun strikes hard at row of white timber cottages standing against a thunder-black sky*]

⁶⁸ *Idem: Architectural Photography*, B. T. Batsford, 1975, p.7. [*contrast, repetition, balance, climax*]



32. Le Corbusier na Unidade de Habitação de Marselha (Marselha, França, 1952)
f. Lucien Hervé a. Le Corbusier



33. Unidade de Habitação de Marselha (Marselha, França, 1949)
f. Lucien Hervé a. Le Corbusier

era captar o máximo possível de informação, sem cuidado com composição, o que resultava em fotografias monótonas. Outro modo era o da *ilustração*, onde a composição seria cuidadosamente escolhida e do qual surgiam fotografias agradáveis, que visavam tornar o edifício ainda mais atractivo. O último estilo caracterizado por De Maré, foi o que apelidou de *imagem*. Este era o que estaria mais aliado à produção artística captando, por exemplo, pormenores retirados do seu contexto ou fotografando obras de arquitectura em lugares pouco previsíveis. Aqui, a imaginação do fotógrafo era totalmente liberta das amarras que poderiam surgir nos primeiros dois modos.

De uma forma generalista, poder-se-á afirmar que, nos nossos dias, estes continuam a ser os modos de registo fotográfico de obras de arquitectura.

O SUCESSO DE UMA FOTOGRAFIA, UMA OBRA DE SUCESSO

Em França, foi com fotografias influenciadas pela era da Nova Fotografia, que a Unidade de Habitação, em Marselha, de Le Corbusier, se tornou famosa. Lucien Hervé, fotógrafo Húngaro radicado em Paris, tirara cerca de 650 fotografias com a sua Rolleiflex para fazer a cobertura da obra, com perspectivas oblíquas, bastante acentuadas. Para Le Corbusier, que não conhecia Hervé e que via o seu trabalho pela primeira vez, este possuía *alma de um arquitecto*⁶⁹ e deu-se início a uma nova dupla, com o fotógrafo a registar todas as suas novas obras. Com um modo de fotografar singular, captou a verdadeira expressão do betão, com fortes contrastes, de uma forma como nunca ninguém o tinha feito.

*Você, não só completa, o meu trabalho através da sua visão notável, mas também tem alma de um arquitecto e sabe exactamente como olhar para a arquitectura.*⁷⁰

A casa Moderna, de planta livre, com grandes planos de vidro, onde era ténue a divisão entre interior e exterior, constituía um desafio para os fotógrafos. Ezra

⁶⁹ Carta de Le Corbusier para Lucien Hervé, 15 de Dezembro de 1949, citada por ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p.159. [*the soul of an architect*]

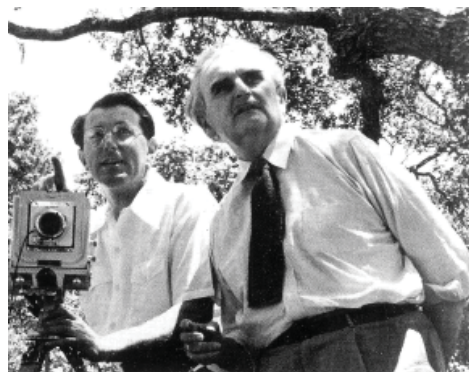
⁷⁰ *ibidem* [*You not only complement my work through your remarkable vision, but you have the soul of an architect and you know exactly how to look at architecture.*]



34. Edifício de Administração e Torre de Pesquisa, S.C. Johnson and Son (Racine, E.U.A., 1944)
f. Ezra Stoller a. Frank Lloyd Wright



35. Case Study House #22, projectada sobre Los Angeles (Los Angeles, E.U.A., 1960)
f. Julius Shulman a. Pierre Koenig



36. Julius Shulman e Richard Neutra, Tremains House
(Los Angeles, E.U.A., 1947)

Stoller⁷¹, era da opinião de que a função do fotógrafo era requintar a ideia do arquitecto e transmiti-la. Fotografava de um modo preciso e puro, enfatizava relações espaciais, como se fizesse parte delas. Contudo, segundo Eric de Maré, por mais que se escolhesse uma boa luminosidade, para acentuar os contrastes e/ou uma perspectiva cuidada, a fotografia seria e será sempre limitada. *Arte é limitação; a essência de cada fotografia é o quadro*⁷². A fotografia é uma imagem a duas dimensões. Para se tentar transmitir relações tridimensionais de um edifício, podem usar-se esses artefactos, mas não passará disso mesmo, de uma tentativa. O restante ficará sempre a cargo da imaginação do observador, na tentativa de perceber como se desenvolvem as relações espaciais da obra. Ainda hoje, podemos ver a fotografia do mesmo modo que De Maré a viu na década de 70.

Arquitectos, como Frank Lloyd Wright, Richard Meier e Mies van der Rohe, requisitaram Stoller, para que captasse imagens das suas obras. Algumas das mais cativantes fotografias de arquitectura da era Moderna, são de sua autoria, como é o caso do Edifício Seagram (arquitectos Mies van der Rohe e Philip Johnson) ou dos interiores do Museu Guggenheim, de Frank Lloyd Wright. Fotografias sempre cuidadosamente preparadas antes de cada disparo, como mandavam as *regras*...

Do outro lado da costa Norte Americana, no lado Oeste, Julius Shulman⁷³ ganhou notoriedade com fotografias das *Case Study Houses*. A arquitectura transformara-se num estilo de vida, num produto de consumo. As imagens de Shulman, caracterizadas por perspectivas intensas, condutoras do olhar, e pelo forte contraste luz-sombra, ajudaram à sua propagação, através de revistas e da imprensa especializada. As pessoas, partes integrantes destas fotografias, contribuíram para a composição dos cenários, desempenhando um papel de destaque, no reforço do novo estilo de vida. Era o sonho Americano. A imagem de uma vida perfeita. Mostrava que, apesar do rigor da arquitectura Moderna, qualquer um podia habitá-la e viver um glamoroso estilo de vida.

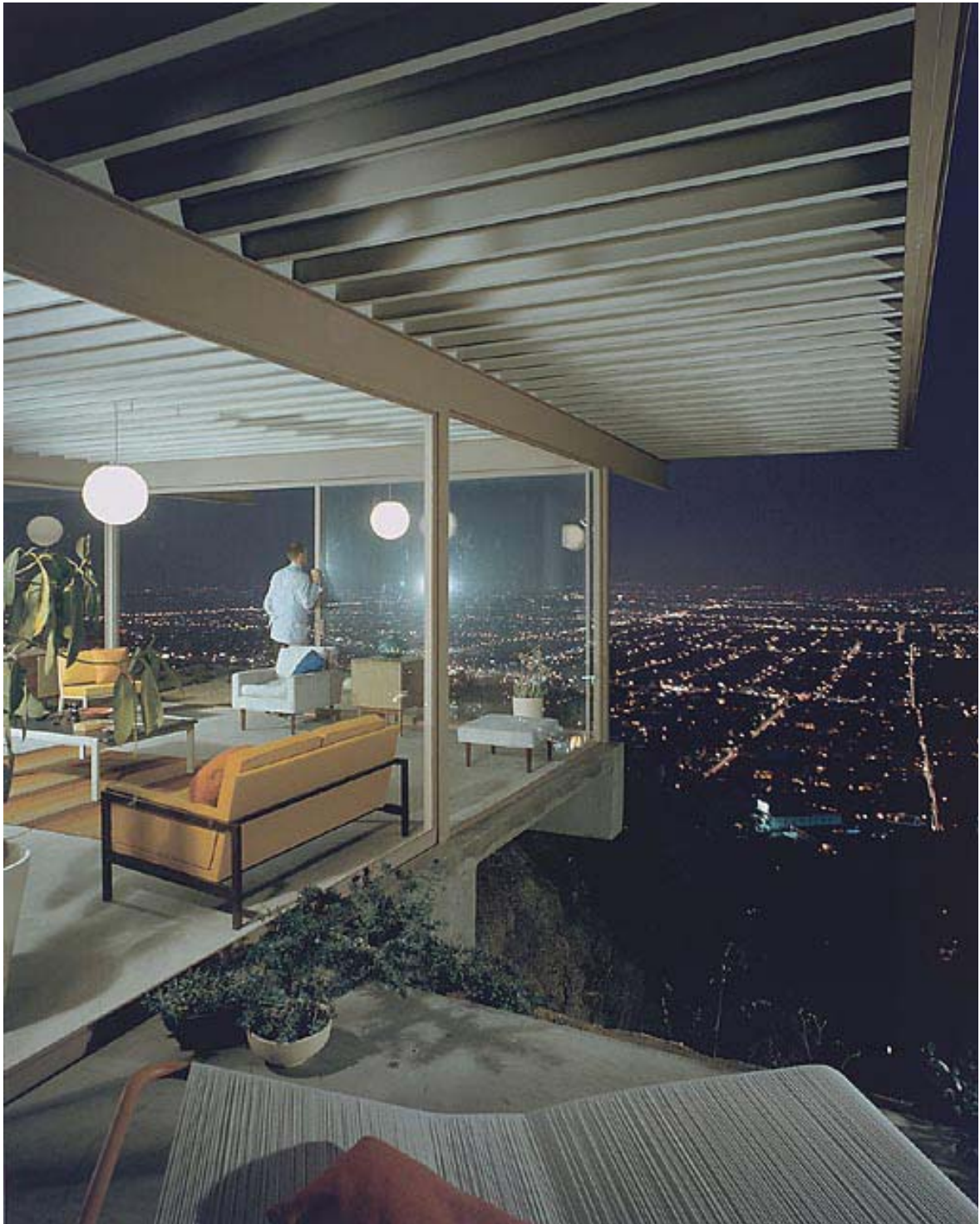
A sua fotografia da *Case Study House #22*, de Pierre Koenig⁷⁴, tornou-se num ícone da arquitectura Moderna. Trata-se de uma imagem nocturna de uma casa, suspensa no ar, em projecção sob as luzes de Los Angeles e habitada por duas pessoas vestidas de forma requintada. Era algo extremamente sedutor, de cariz

⁷¹ Ezra Stoller (1915-2004), fotógrafo de arquitectura, formou-se como arquitecto na New York University, despertando o interesse pela fotografia após concluir o curso. Fundou a Esto Photographics Inc. em 1966, uma agência de fotografia de arquitectura e partilhou com arquitectos e público, a força da arquitectura Moderna, num puro preto-e-branco.

⁷² G. K. Chesterton citado em MARÉ, Eric - *Architectural Photography*, Londres, 1975, p.9. [*Art is limitation; the essence of every picture is the frame.*]

⁷³ Julius Shulman (1910-2009) - Fotógrafo de arquitectura Norte-Americano, ficou mundialmente conhecido pela fotografia da *Case Study House #22* em 1960. As suas fotografias foram o veículo de transmissão da arquitectura Moderna Californiana, pelo mundo.

⁷⁴ Pierre Francis Koenig (1925-2004) - Arquitecto Norte-Americano, desenvolveu entre outros projectos, dois que fizeram parte das *Case Study Houses*, #21 e #22 e que vieram a revelar-se as suas obras mais famosas.



37. Case Study House #22 (Los Angeles, E.U.A., 1960)
f. Julius Shulman a. Pierre Koenig

cinematográfico, muito provavelmente transmitindo a imagem desejada pelo arquitecto, ao conceber aquele projecto.

Outra fotografia de Shulman, contribuiu para a consagração de uma obra de Richard Neutra⁷⁵: a da *Kaufmann House* (Palm Springs). Nessa imagem mais uma vez a figura humana encenava um estilo de vida glamoroso e perfeito, uma paisagem idílica, com montanhas ao fundo e tudo sob uma luz suave e calma, a ajudar à concepção do ambiente pretendido.

Julius Shulman, com a escolha de perspectivas características, da luz e dos agentes a adicionar ao cenário arquitectónico, revelou-se uma peça fundamental para a transmissão do poder da arquitectura Moderna. Através das suas fotografias, os edifícios tornavam-se únicos, feitos de um jogo de massa, luz e sombra, acentuados de forma ímpar, pelo preto e branco. Algo mais difícil de transmitir com a fotografia a cores, que viria a afirmar-se posteriormente.

ARQUITECTURA MODERNA A CORES E O NOVO PARADIGMA

Shulman foi um dos muitos fotógrafos a percorrer o caminho, feito pelo preto e branco e a arquitectura Moderna, transitando depois gradualmente para a cor. Embora contra a sua vontade, pois não via na cor mais que ornamentação, acabou por se render a ela anos mais tarde, cedendo a pressões por parte da imprensa, e principalmente, de revistas de *lifestyle*. Com outros fotógrafos a chegarem ao fim da sua vida e o aparecimento de novos, conduziu a que ocorresse, naturalmente, a mudança de um ciclo.

Para a fotografia de registo, a cor revelou-se um passo bastante positivo, uma vez que possui um maior poder para captar e transmitir informação, quando é esse o objectivo. Mas no que diz respeito à fotografia de arquitectura Moderna, a cor não seria enriquecedora e trazia demasiada distracção, tanto para o observador final da imagem, como para o fotógrafo que pretendia transmitir as relações espaciais do edifício. O preto e branco era conciso, determinado e formal. Conduzia o olhar para as diferenças de tonalidades, texturas, contrastes e, principalmente, para a forma. Os grandes ideais da arquitectura Moderna.

⁷⁵ Richard Joseph Neutra (1892-1970) - Arquitecto nascido e formado na Áustria, mudou-se para os E.U.A. onde trabalhou com Frank Lloyd Wright e Rudolph Schindler. Foi um dos mais influentes arquitectos do Modernismo.



38. Edifício de escritórios Centraal Beheer (Apeldoorn, Holanda, 1972)
f. Willem Diepraam a. Herman Hertzberger

Porém, havia também o outro lado do conflito, onde se situavam os entusiastas da cor, os que estavam entediados com a fotografia monocromática que, num *desinteressante claro-escuro*⁷⁶, provocava uma *arquitectura deficiente em valores cromáticos*⁷⁷.

Estas foram as principais ideias precursoras desta mudança na fotografia e na arquitectura, que ditariam a o fim do Estilo Internacional. Ao longo dos tempos, a fotografia sofreu avanços e recuos, cumprindo diferentes objectivos, aquando do disparo. Depois de passar a fase dos cenários criados, na fotografia da arquitectura Moderna, as fotografias de Walker Evans⁷⁸ e de Henri Cartier-Bresson⁷⁹, tinham o objectivo de documentar os lugares, mais do que propagandear. Florescia o interesse por fotografias amadoras ou fotojornalísticas, que estavam mais perto da realidade e que eram publicadas na “Architectural Review”. Para esta facção de fotógrafos, a fotografia encenada e de *glamour* era substituída por uma captação de imagens de uma arquitectura absorvida pelo mundo em que se inseria, rodeada pelo imprevisível, pelas pessoas que protagonizavam a casualidade, na interacção com a obra.

Na Holanda, arquitectos como Aldo van Eyck⁸⁰ e Herman Hertzberger⁸¹, contagiados por estes novos ideais, sentiram a necessidade de humanizar as suas obras. Com esse propósito, passaram a exigir que as fotografias das suas obras recebessem a figura humana a povoá-las. Tornava-as mais dinâmicas e fazia-se sentir o ambiente transpirado pelo edifício, bem ao estilo fotojornalístico. Cada fotografia resultava num pedaço guardado para a história, do dia-a-dia do edifício.

*Se a esse tipo de abordagem fosse adicionada uma compreensão da forma arquitectónica, a fotografia poderia tornar-se num poderoso meio crítico, ao contrário de um meio de descrição superficial.*⁸²

Humanizava-se a arquitectura, com pessoas a desempenharem tarefas do dia-a-dia. Fotografavam-se as obras de forma natural e não estática, nem encenada, ainda que para isso a perfeição técnica fosse relegada para segundo plano.

⁷⁶ ROTHENSTEIN, Michael - *Colour and Modern Architecture or the Photographic Eye*, *Architectural Review*, 1946, vol. 99, citado em ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p. 195. [*uninteresting chiaroscuro*]

⁷⁷ *Ibitem* [*architecture deficient in chromatic values*]

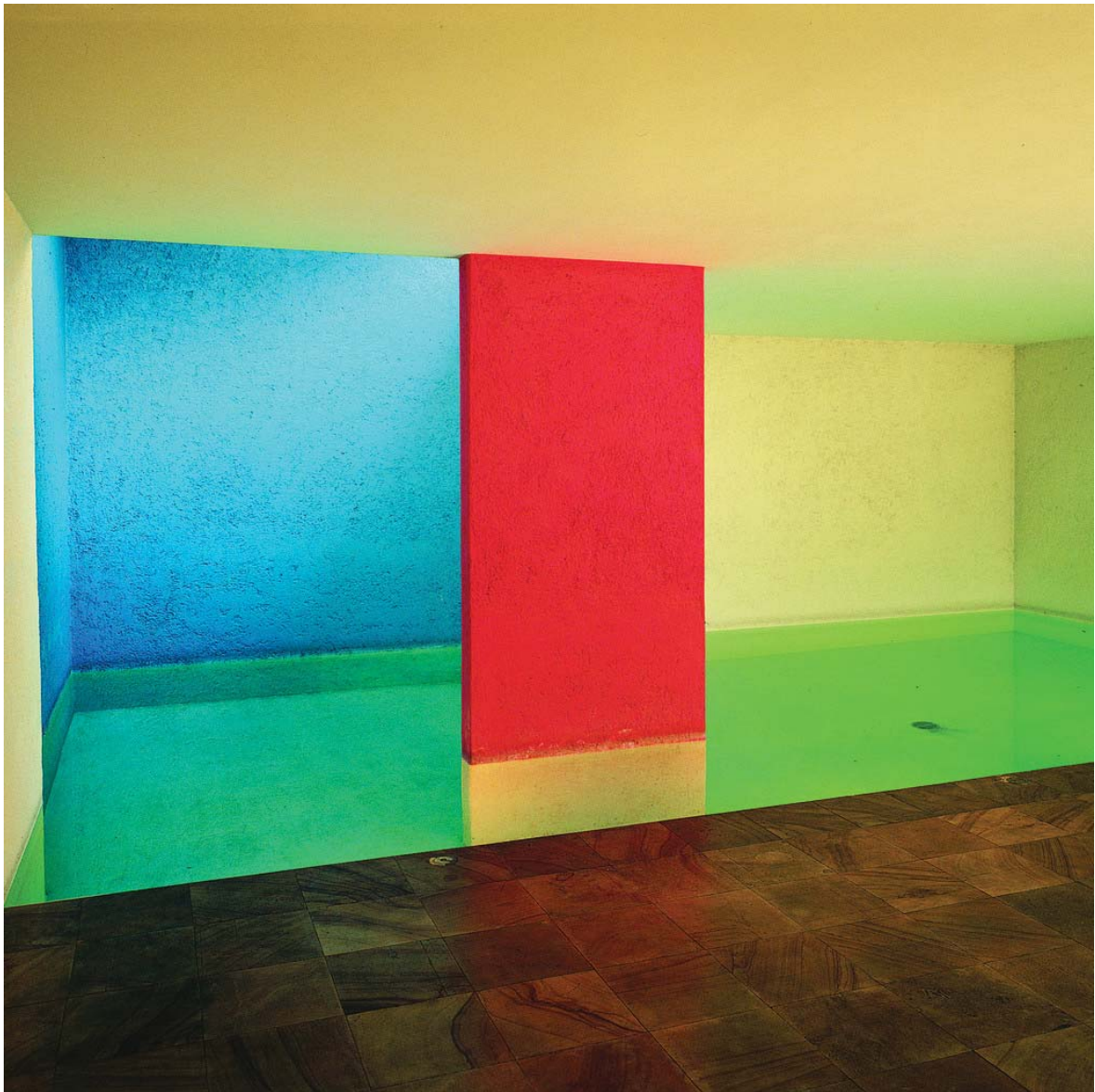
⁷⁸ Walker Evans (1903-1975) - Um dos fotógrafos Norte-Americanos mais influentes do século XX. Influenciado por Eugène Atget, foi impulsionador da fotografia documental nos E.U.A..

⁷⁹ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) - Fotógrafo Francês, considerado juntamente com Walker Evans um dos pais do fotojornalismo, elevou o registo do acontecimento para o nível da arte. Foi um fotógrafo de extrema importância para a época em que viveu.

⁸⁰ Aldo van Eyck (1918-1999) - Arquitecto Holandês, membro dos CIAM e fundador da Team 10, tinha uma visão vincada relativamente à arquitectura do pós-guerra. Rejeitava o funcionalismo levado ao limite e admiti-a uma maior relação com o local e a história.

⁸¹ Herman Hertzberger (1932-) - Arquitecto Holandês, peça importante da arquitectura do seu país nos anos 1960s. Acreditava que a arquitectura não funcionava como algo único, mas sim como uma relação de espaços que ficava preenchida com pessoas.

⁸² John Szarkowski citado em ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004, p. 163. [*If to such na approach were added na understanding of architectural form, photography might become a powerful critical medium, rather than a superficially descriptive one*].



39. Casa Gilardi (Cidade do México, México, 1975-77)
f. Armando Salas Portugal a. Luis Barragán

Numa relação directa do corpo com o espaço, estas fotografias reflectiam também mudanças de paradigma na arquitectura. Vivia-se num contexto histórico de contracultura, originando o pós-modernismo na segunda metade do século XX. Um momento de rebeldia, quebrava-se com as ideias modernistas de uma arquitectura para as massas, despida e igual em todo o lado. Procurava-se a identidade que se tinha perdido, em espaços pouco personalizados, vazios e encenados da *máquina de habitar*, dando-lhes vida, com pessoas reais, habitantes desse espaço. Era a mudança de paradigma, tanto na arquitectura como na disciplina que a regista depois da sua materialização.

Esta nova visão do fotojornalismo aplicado à fotografia de arquitectura, ficou bem patente nas fotografias do fotógrafo, arquitecto e crítico, John Donat⁸³. Convicto dos seus princípios, enviou o texto “The Camera Always Lies” para o Royal Institute of British Architects, em 1967, onde demonstrava o seu descontentamento com o rumo que a fotografia de arquitectura tinha adquirido: *a realidade e a experiência desapareceram - a arte prevalece. (...) Os fotógrafos de arquitectura, disse Donat, devem na maioria das fotografias, mostrar a configuração do edifício, evitar abstracções, e acima de tudo, mostrar pessoas*⁸⁴.

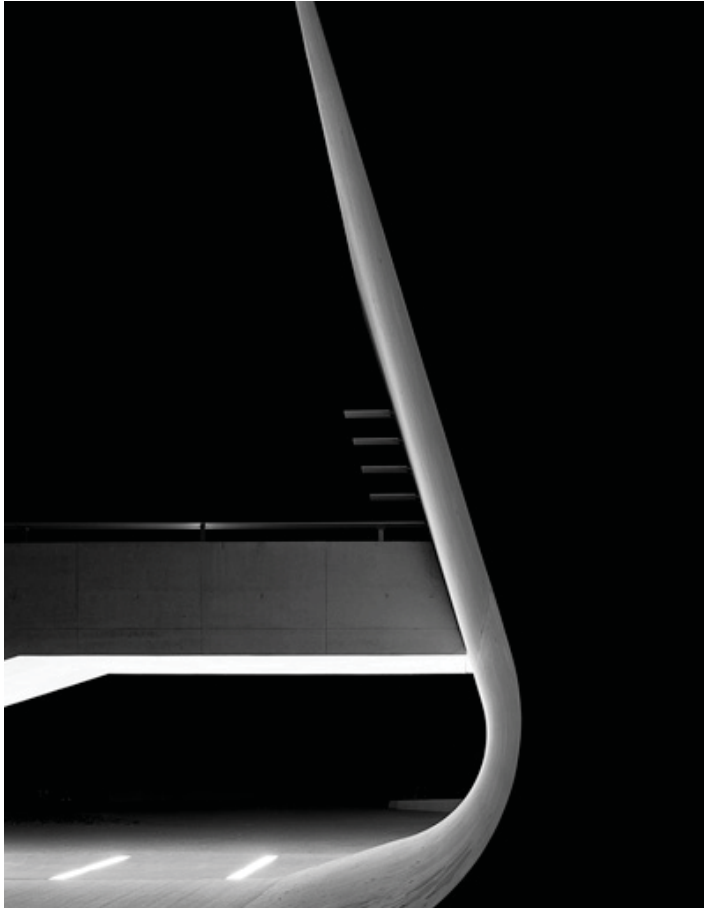
ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA E A POLICROMIA FOTOGRÁFICA

Apesar de ser um período de transição, em que o preto e branco ainda permanecia vivo, este já tinha pouco significado e, cada vez mais, era a fotografia a cores que reinava e dominava pela primeira vez. Esta era indubitavelmente mais sedutora. Exaltava o lado comercial da arquitectura, aproximando-a ainda mais do mundo da moda e da publicidade, um mundo de cor e fascínio. O meio de registo adequado para uma arquitectura contemporânea que nascia, e também ela policromática. Esta ligação faz lembrar a relação idêntica que existia entre preto e branco e a arquitectura Moderna. Esta evolução da fotografia foi impulsionadora de arquitectos como Luis Barragán⁸⁵, catapultando-os para a fama. Viram a decoração das suas obras

⁸³ John Donat (1933-2004) - De nacionalidade Inglesa, arquitecto de formação, começou mais tarde a trabalhar como fotógrafo. Destacou-se pela aplicação dos ensinamentos do fotojornalismo à fotografia de arquitectura.

⁸⁴ John Donat citado em *Design 230 February 1968, The camera's message is the medium*. [Consult. 30 Dezembro 2008] Disponível na Internet: <http://vads.ahds.ac.uk/diad/article.php?year=1968&title=230&article=d.230.22>.

⁸⁵ Luis Barragán (1902-1988) - Arquitecto Mexicano, bebeu influências em Le Corbusier e na arquitectura tradicional do seu país criando um estilo muito próprio. As suas obras, ricas em texturas, cor e materiais naturais, aparecem associadas a um lado religioso e emocional, segundo o qual a arquitectura não se deveria separar.



40. LF One (Weil am Rhein, Alemanha, 1999)
f. H  l  ne Binet a. Zaha Hadid



41. Cemitério de San Cataldo (Modena, Itália, 1986)
f. Luigi Ghirri a. Aldo Rossi

espalhadas pelo mundo, de uma forma que o preto e branco nunca conseguiria. O mesmo aconteceu com a Arte Nova, aumentando o interesse pela mesma através da produção de imagens únicas como as de obras de Antoni Gaudí⁸⁶, que na era monocromática não teriam tido semelhante impacto. Esta nova época faz recordar o passado com o regresso às imagens vazias de pessoas, por opção de fotógrafos, arquitectos ou editores, e à abstracção formal – uma tendência bastante presente nos fotógrafos de arquitectura contemporânea. Há uma combinação de ângulos, texturas e planos, tendo sempre como premissa de que quanto menos é mostrado, mais é transmitido. Fotografam detalhes, completamente retirados do contexto mas que contribuem para um todo. Pormenores que não são possíveis de apreender numa única visita à obra. Estes registos fotográficos explicam a complexidade da arquitectura muito para lá do que é, naturalmente, absorvido numa imagem só, quando a visitamos. Porém estas fotografias, apesar de serem bastante atractivas visualmente, são uma minoria nas publicações. Resultam bem graficamente, mas provoca apreensão entre os arquitectos ao constatarem que as suas obras deixam de ser vistas como construções dotadas de estrutura e resultantes da sua visão, para se tornarem composições conceptuais resultantes da interpretação dos fotógrafos e de como estes vivem o espaço. Profissionais como Hélène Binet⁸⁷ ou Judith Turner⁸⁸ despem a arquitectura desta forma, revelando elementos de forma magnificente. Compõem com justaposição de planos e a ambiguidade de luz e sombra, de uma forma peculiar e pouco imaginável ao comum dos cidadãos e muitas vezes ao próprio autor do projecto. Apresentam novas visões dos projectos, voltando a utilizar o preto e branco, que continua a ser o que trabalha melhor estes jogos de luminosidade.

Com a massificação de jornais e revistas, a arquitectura difunde-se a uma velocidade alucinante. São as mesmas fotografias que servem de referência para qualquer arquitecto, em variados pontos deste planeta. Numa perfeita simbiose entre arquitectura e fotografia, a profusão de informação e de imagens atraentes gera a necessidade de realce. Fotógrafos fabricam imagens extraordinárias, fruto de uma busca incessante pelo insólito e pela individualização, com o objectivo tanto de enaltecimento de uma obra, como do seu próprio estelato. Lucram com o crescente interesse de museus, galerias e do público em geral pelo seu trabalho. A fotografia de arquitectura transformou-se em arte *per se*, com uma dissipação

⁸⁶ Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) - Arquitecto Catalão, uma das maiores figuras das arquitectura Espanhola. Nas suas obras arquitectónicas, que são hoje imagem de marca da cidade de Barcelona, aplicou as artes que dominava como a cerâmica, os vitrais, carpintaria e ferro forjado.

⁸⁷ Hélène Binet (1959-) - Fotógrafa Suíça, especializou-se em fotografia de arquitectura após trabalhar dois anos como fotógrafa no Grand Théâtre de Genève. Colaborou com muitos arquitectos de renome internacional como Peter Zumthor, David Chipperfield, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, entre muitos outros. Adepta do analógico, ainda hoje fotografa com filme.

⁸⁸ Judith Turner (?) - Fotógrafa Norte-Americana, iniciou-se na fotografia em 1972. Registou algumas das obras ícones da arquitectura Moderna, de arquitectos como Bernard Tschumi, Richard Meier ou Peter Eisenman. As suas obras fotográficas fazem parte de colecções permanentes de algumas das mais importantes instituições de arte do mundo.



42. Museu Guggenheim (Bilbao, Espanha, 2010)
f. Aris Gionis a. Frank O. Gehry



43. Casa da Música (Porto, Portugal, 2011)
f. Wojtek Gurak a. Rem Koolhaas (OMA)

da fronteira entre uma disciplina e outra. Fotógrafos como Andreas Gursky ou Thomas Ruff, servem-se dos objectos arquitectónicos para produzir arte. É criado um novo território, que atribui novas leituras à própria arquitectura e que muda não só o modo como a vemos mas também a forma como é projectada. Desde o pós-modernismo que se sentiu que a arquitectura estava a ser produzida mais e mais para a fotografia. Se a cultura arquitectónica sempre se vinculou à imagem, com plantas, cortes e alçados, aqui a arquitectura passou a ser a imagem, no verdadeiro sentido da palavra — um objecto de e para a fotografia. É o efeito generalizado de uma contaminação da estética, nos mais variados campos da sociedade. Arquitectos como a dupla Herzog & De Meuron, Rem Koolhaas, Frank Gehry ou Zaha Hadid, são o produto claro dos tempos em que vivem. Um Guggenheim em Bilbao ou uma Casa da Música no Porto, foram projectados sobretudo com o objectivo da criação de ícones locais e de uma imagem excêntrica capaz de permanecer facilmente na mente das pessoas. A primazia da imagem nesta arquitectura põe em causa todo o significado original da arquitectura. Fabricam uma imagem apelativa e procuram a individualização com pormenores únicos, da mesma maneira que os fotógrafos o fazem. A decoração de uma fachada, a utilização de novos materiais e a pretensão de uma arquitectura única, que facilmente crie imagens mentais únicas, afasta-a do vernáculo do passado. Este desejo de mediatização e consagração de uma arquitectura ícone e de uma fotografia memorável, resulta em escolhas cada vez mais insólitas, tanto para arquitectos como para fotógrafos.

De forma generalizada, a fotografia, após um longo caminho, acabou por dominar toda a cultura arquitectónica, moldando não só o modo como é observada, mas, de momento, também a sua concepção.



44. Cour du Dragon, 50 rua de Rennes (Paris, França, 1900)
f. Eugène Atget



45. Um mosaico romano, fotografado na viagem a Itália (Itália, s.d.)
f. Sigurd Lewerentz



46. Edifício Flatiron, aproximação do Pictorialismo à arquitectura (Nova Iorque, E.U.A., 1903)
f. Alfred Stieglitz



47. Varandas da Bauhaus (Dessau, Alemanha, 1926)
f. László Moholy-Nagy



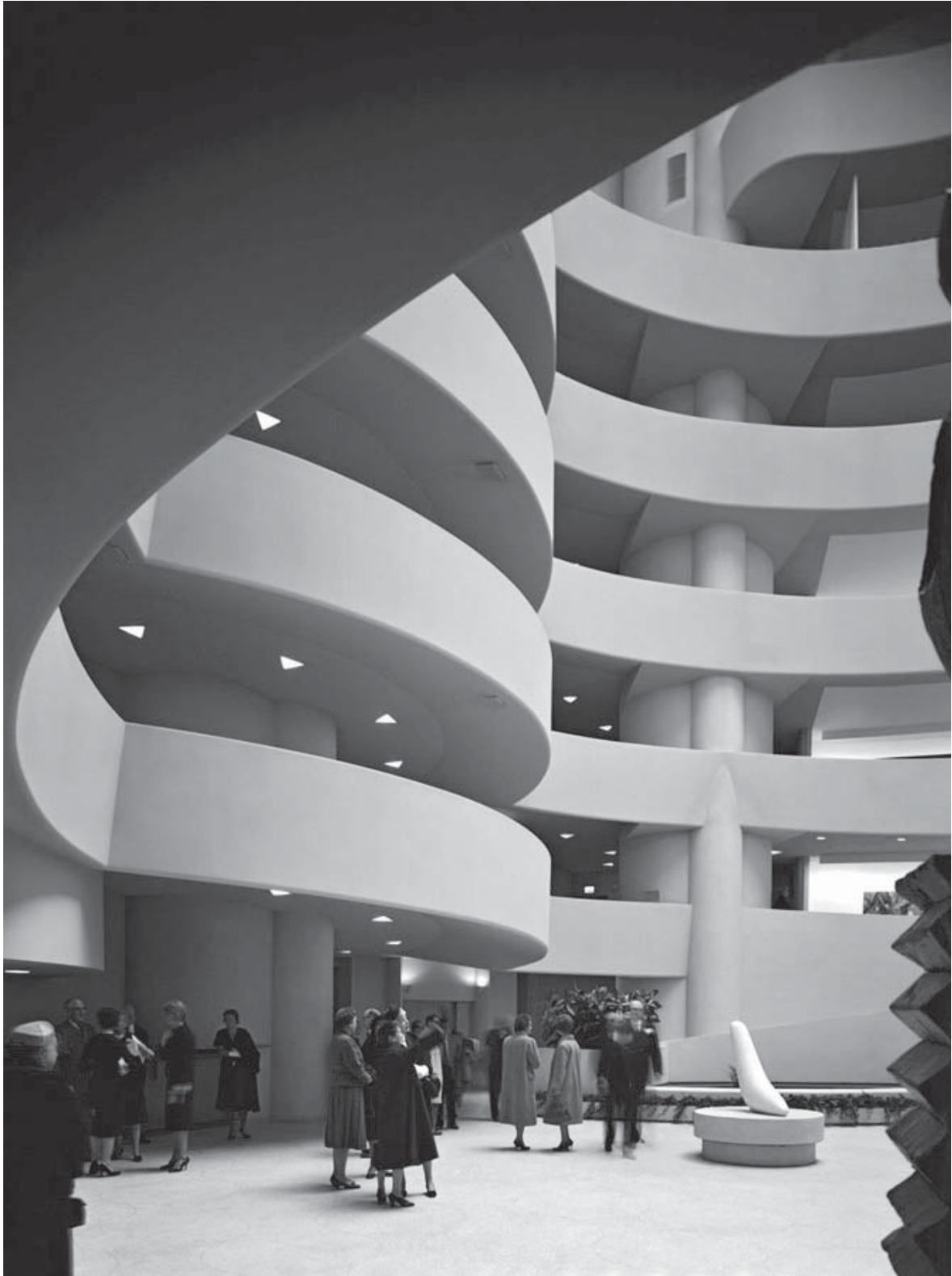
48. Casas rurais Japonesas [s.d.]
f. Yukio Futagawa



49. Kaufmann House (Palm Springs, E.U.A., 1947)
f. Julius Shulman a. Richard Neutra



50. Centro Cívico de Marin County (San Rafael, E.U.A., 1957-62)
f. Ezra Stoller a. Frank Lloyd Wright



51. Museu Guggenheim (Nova Iorque, E.U.A., 1959)
f. Ezra Stoller a. Frank Lloyd Wright



52. Aeroporto Internacional John F. Kennedy (Nova Iorque, E.U.A., c. 1962)
f. Balthazar Korab a. Eero Saarinen



53. Casa Chuey (Los Angeles, E.U.A., 1956)
f. Julius Shulman a. Richard Neutra



54. Case Study House #21 (Los Angeles, E.U.A., 1958)
f. Julius Shulman a. Pierre Koenig



55. Casa Singleton (Los Angeles, E.U.A., 1960)
f. Julius Shulman a. Richard Neutra



56. Sede da Boots (Nottingham, Reino Unido, 1968)
f. John Donat a. Skidmore Owings & Merrill com Yorke Rosenberg & Mardall



57. Carrilhão Nacional (Camberra, Austrália, 1970)
f. Max Dupain a. Cameron, Chisholm & Nicol



58. Casa da parede de cortina (Tokyo, Japan, 1995)
f. Hiroyuki Hirai a. Shigeru Ban



59. Museu Judaico (Berlim, Alemanha, 2000s)
f. Jan Bitter a. Daniel Libeskind



60. "Balancing barn" (Suffolk, England, 2010)
f. Edmund Sumner a. MVRDV



61. VitraHaus (Weil am Rhein, Alemanha, 2011)
f. Iwan Baan a. Herzog & de Meuron

Caso Português

A CHEGADA DA FOTOGRAFIA A PORTUGAL

É difícil definir, com precisão, a data do aparecimento da fotografia em Portugal. As notícias desta invenção chegavam trazidas tanto por fotógrafos viajantes portugueses, como por estrangeiros, que por cá passavam, deixando algumas influências. O enraizamento desta arte em Portugal não foi seguro, nem consistente, muito pelo contrário, assim como não o são, as fontes da sua história por cá. A hesitante propagação resultou na fraca existência de obra fotográfica, criada por hesitantes fotógrafos. Poucos eram os que se dedicavam exclusivamente ao uso desta tecnologia.

A Exposição Industrial de Lisboa, em 1849, pode ser considerada como a primeira exposição nacional onde a *fotografia* (daguerreótipo) marcou presença.

À semelhança do que aconteceu no resto da Europa, Portugal recorreu à fotografia como forma de inventariação do património arquitectónico. Foi publicada a “Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal” (1861/62), cujo autor, Joaquim Possidónio Narciso da Silva⁸⁹, era um arquitecto que tinha habitado em França e Itália, onde

⁸⁹ Joaquim Possidónio Narciso da Silva (1806-1896) - Arquitecto, arqueólogo e fotógrafo Português, trabalhou enquanto arquitecto para a Casa Real Portuguesa. Fez parte de diversas associações relacionadas com a arquitectura e arqueologia, e publicou alguns trabalhos sobre estas duas disciplinas.

absorveu todas as suas influências. A publicação destacava-se, não só por ser a primeira do género, no nosso país, mas principalmente, por conter algumas das fotografias mais fascinantes da década de 60, desse mesmo século.

J. Possidónio foi uma figura importante no arranque da relação entre a fotografia e a arquitectura, no nosso país. Em 1863, foi um dos fundadores da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses, assente numa nova consciência patrimonial, valorizando todo o património nacional. Desta associação surgiu a publicação do boletim “Archivo de Architectura Civil”, que continha algumas fotografias de *vistas photographicas* de Possidónio da Silva.

Por volta de 1863-64, foi publicitado, em exposições fora do nosso país, o empreendimento da exploração das Minas de São Domingos, no Baixo Alentejo, utilizando a fotografia como principal meio de transmissão. Portugal acompanhava assim o rumo que a fotografia levava além-fronteiras e que a conduzia a diferentes tipos de utilizações.

Pouco tempo depois, foi editado por Augusto Xavier Moreira, um conjunto de fascículos que compunham o “Álbum Lisbonense”, tendo-se seguido outras produções fotográficas do construído, em Portugal: levantamento dos *Monumentos Nacionaes* e uma série de *vistas*, pelo fotógrafo Marianno José Machado. A fotografia dava a mobilidade que ainda não era possível obter, apenas com estradas, pontes ou caminhos-de-ferro.

Internacionalmente, Portugal marcava presença de forma discreta na Exposição Universal de Paris, em 1867, apenas com um leque de fotografias obtidas durante as estadias dos fotógrafos Wenceslau Cifka, Jacques Francem e Charles Thurston Thompson, no nosso país. Quatro anos depois, foi submetida uma proposta à Câmara Municipal de Lisboa, para que fossem fotografados os edifícios em risco de demolição ou que viriam a ser alvo de grandes transformações. Porém, esta proposta não foi avante. Tal como no resto da Europa, os postais também chegaram ao nosso país, funcionando como fonte difusora, tanto das obras arquitectónicas, como da arte de fotografar.

Francisco Rocchini⁹⁰ foi dos primeiros fotógrafos a registar *vistas* de Portugal. Principalmente de Lisboa. Contribuiu com o seu trabalho em revistas nacionais e estrangeiras e publicou um catálogo de *vistas* em 1874, no mesmo ano em que participou na 10^a Exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes, em Portugal.

⁹⁰ Francesco Rocchini (1822-1895) - Fotógrafo Italiano que se estabeleceu em Portugal em 1847, trazendo já conhecimentos de construção de aparelhos fotográficos. Trabalhou intensamente registando monumentos de todo o país, construindo máquinas e acessórios de fotografia e ensinando a disciplina.

Se no nosso país continuavam a utilizar gravuras em madeira, ou albuminas, como se fossem fotografias, em 1880, o Daily Graphic de Nova Iorque teria a primeira reprodução fotográfica *tramada* (*half-tone*). Tal como em outros países, foram feitos levantamentos fotográficos. Por cá foi Emílio Biel⁹¹ a realizar esse trabalho, procedendo ao levantamento e documentação mais relevante do país, durante o século XIX. Foi fotografado tudo o que dizia respeito ao que era concebido pela engenharia e arquitectura no nosso território.

A única Exposição Internacional de Photographia, efectuada no nosso território, decorreu em 1886, no Palácio de Cristal do Porto. Este acontecimento ficou registado num artigo de “O Occidente”, de autoria de Manuel Maria Rodrigues, um dos fundadores e membros do Centro Artístico Portuense. Descreveu o que apelidava de fotografia Moderna, com alguns dos aspectos que mais tarde se viriam a verificar no modo de registar o Movimento Moderno e particularmente a arquitectura. Esta *photographia moderna* era dotada de *uma boa distribuição de luz*,⁹² o que se traduzia num retrato *suave, de um relevo agradável e de um desenho sobressahir os valores das tonalidades. [...] Na maior parte d’estes retratos predomina o fundo branco, mais ou menos sombreado, começando-se a abandonar os fundos de scenographia, de composição phantasiosa. A simplicidade do fundo em photographia contribue sempre para o maior realce do retrato.*⁹³ Falava no contraste que tocava a oposição luz-sombra, bem como nos fundos simples, de forma a que não apelasse à distracção, do que era mais importante na fotografia.

Como já foi referido anteriormente, Portugal também recorreu à fotografia para inventariação dos monumentos nacionais, nos finais do século XIX. Porém nunca foi um acto completo, dando origem a um abaixo-assinado para que fosse realizado um Inventário das Riquezas Nacionais. O uso da fotografia era visto como desorganizado e inconsequente, não sendo aproveitado da melhor forma em prol do património nacional. Ramalho Ortigão⁹⁴, membro da Comissão dos Monumentos Nacionais, debruçou-se sobre esta questão em “O Culto da Arte em Portugal” (1896): *A louvavel deligencia empregada a convite do governo pela Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses, para o fim de lançar em 1880 as bases de uma inventariação systematica dos monumentos nacionaes, não foi, assim como o zeloso trabalho da comissão de 1875, seguida de resultados práticos.*⁹⁵

⁹¹ Karl Emil Biel (1838-1915), fotógrafo e editor alemão, considerado um dos principais impulsionadores da fotografia em Portugal.

⁹² SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 117.

⁹³ *Ibidem*, p. 118.

⁹⁴ José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) - Escritor e jornalista Português, colaborou para diversos jornais nacionais ao longo da sua carreira profissional.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 139.

Com a chegada de processos fotográficos mais simplificados e mais económicos, em finais do século XIX, a fotografia tornou-se cada vez mais banal e acessível aos menos ricos, vulgarizando-se os postais de vistas fotográficas. Tal como acontecera no resto da Europa, a fotografia adquiriu aí funções de carácter comercial.

Este meio de registo entrou definitivamente na arquitectura Portuguesa quando o arquitecto Rosendo Carvalheira⁹⁶ publicou “Memória” (1897), sobre o estudo de restauro da Sé Catedral da Guarda, acompanhada de um *Album Documental Photographico*, na época, invulgar em estudos de arquitectura. Foi o ponto de viragem na forma de apresentação desta disciplina.

Com o carácter documental e comercial enraizado, a vertente artística, emergiu como um novo sentido a dar à fotografia. *A photographia moderna, se não obedece à regra, tem pelo menos o condão de ser muito mais interessante, curiosa e artística. As figuras não nos aparecem com aquella chateza que foi característica durante annos (...).*⁹⁷

MÁRIO NOVAIS E A PROPAGANDA DO ESTADO NOVO

Mário Novais⁹⁸, oriundo de uma família de fotógrafos, tornou-se numa das presenças fundamentais da fotografia de arquitectura no Modernismo que se estabelecia no país.

Ao longo de décadas, associou-se a diversos organismos estatais e particulares, dos quais recebeu inúmeras encomendas para fotografar. Registou importantes acontecimentos, assim como ilustrou publicações, catálogos e inventários.

Fundador do Estúdio Novais, amplamente conhecido pela sua qualidade no registo de obras de arte, foi requisitado para ilustrar alguns livros de história de arte nacional. Todavia houve um cliente que se destacou de todos os outros. Mário Novais trabalhou para o Estado totalitarista vigente, presidido por António de Oliveira Salazar.

⁹⁶ Rosendo Garcia de Araújo Carvalheira (1864-1919) - Arquitecto e crítico de arte Português, foi vereador da Câmara de Lisboa.

⁹⁷ SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 206.

⁹⁸ Mário Novais (1899-1967) - Fotógrafo Português, oriundo de uma família com tradição na fotografia. Após trabalhar como retratista, fundou o Estúdio Novaes. Especializou-se como fotógrafo de arquitectura, paisagens e obras de arte, assim como de publicidade.



62. Exposição Internacional de Paris, Pavilhão de Portugal (Paris, França, 1937)
f. Mário Novais



63. Exposição do Mundo Português, Pavilhão da Vida Popular (Lisboa, Portugal, 1940)
f. Mário Novais a. Veloso Reis

O lado artístico da fotografia desenvolvia-se e o Estado não lhe era indiferente. O poder da fotografia, na transmissão de mensagens controladas por quem estava atrás da máquina, era algo a reter. Seria a arma ideal para a realização de propaganda a favor do regime, cá dentro e além-fronteiras. Era possível manipular a percepção enviada do ou dos objectos fotografados, escolhendo perspectivas, iluminação, acessórios a adicionar ou retirar do cenário, controlando tudo o que compunha a moldura final. O apoio perfeito à divulgação de um regime emergente. Para dar resposta a este objectivo de divulgação do ideal Nacionalista, foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

Em 1949, os fotógrafos profissionais passaram a estar sob alçada do Ministério das Corporações, enquanto os restantes fotografavam apenas para Salões de Propaganda Turística. Assim, quem fazia da fotografia a sua profissão tinha os seus movimentos, na área, totalmente controlados pelo Estado.

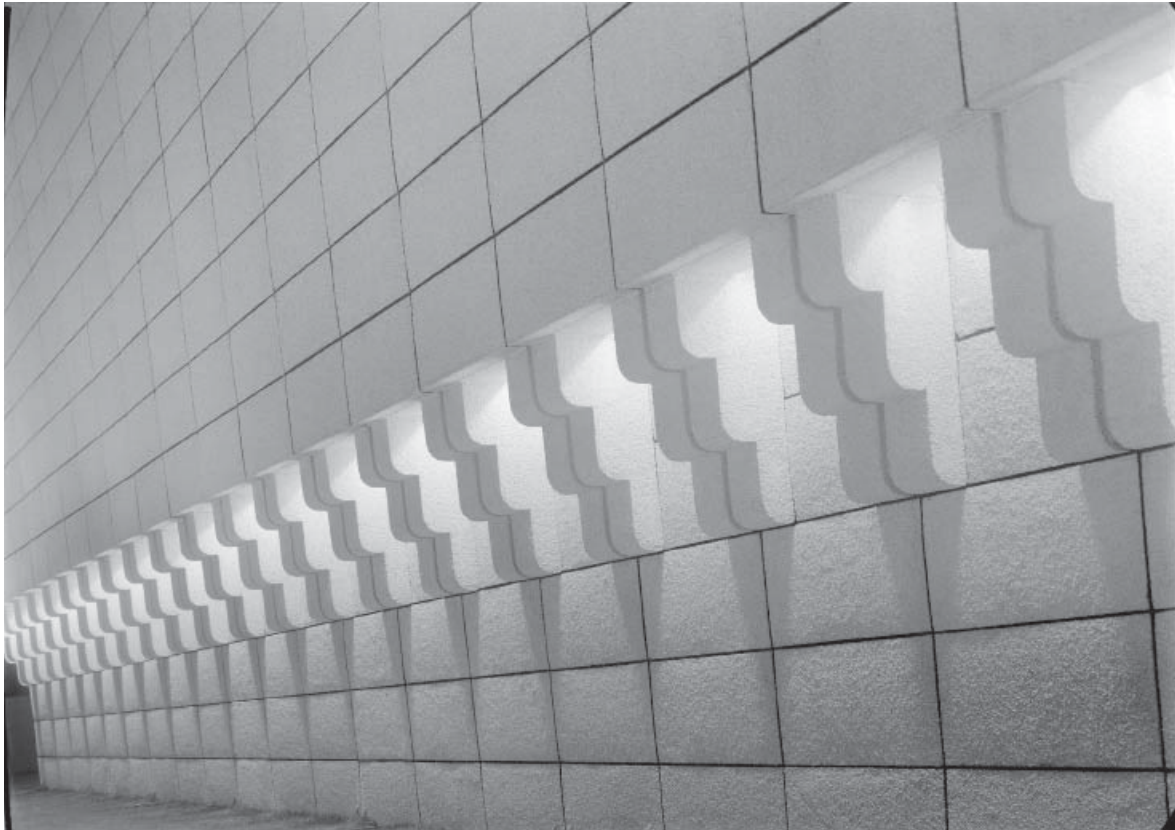
A fotografia continuava o seu desenvolvimento noutros países, contaminando também Portugal, com novos métodos de impressão. A rotogravura, também denominada heliogravura, surgiu no nosso país numa altura em que o Modernismo imperava e o Estado Novo *propagandeava*.⁹⁹ Era um processo que enfatizava características visuais do movimento, com um aspecto adocicado, adquirindo força para a difusão de uma mensagem estatal apelativa, como pretendido. Tudo se compunha em prol das bases de propaganda nacional do Estado Novo e do corporativismo, desempenhando um papel fundamental na difusão do Regime.

O Secretariado Nacional de Propaganda publicou o álbum “Portugal 1934” e o catálogo “Portugal 1940” (fruto da Exposição dos Centenários). Estas duas publicações contaram com a colaboração de algumas figuras ligadas ao Modernismo dos anos 20: Mário Novais, claro, e o seu irmão Horácio Novais¹⁰⁰, bem como Silva Nogueira, Judah Benoliel, o Estúdio Alvão, entre outros. Este álbum, foi o livro oficial de propaganda do regime. Um autêntico álbum de fotografias, com fotomontagens sobre obras, exposições, acontecimentos, tudo o que era produção do Estado, mostrado de modo a enfatizar obras e feitos realizados.

A utilização de fotomontagens de Alvão e de Mário Novais já tinham abrilhantado o pavilhão Português, do arquitecto Keil do Amaral, na Exposição Internacional de Paris, em 1937. Este foi mais um, dos muitos trabalhos que o fotógrafo Mário Novais realizou sob encomenda do Regime de Oliveira Salazar.

⁹⁹ SENA, António - *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 239.

¹⁰⁰ Horácio Novais (1910-1988) - Fotógrafo Português, irmão de Mário Novais, foi um dos pioneiros da fotografia de reportagem. A sua carreira profissional desenvolveu-se em especial em torno da temática documental de arquitectura e de paisagem urbana.



64. Exposição do Mundo Português, pormenor arquitectónico (Lisboa, Portugal, 1940)
f. Mário Novais



65. Estação dos Correios (Torres Novas, Portugal, s.d.)
f. Mário Novais a. Adelino Nunes

Três anos depois, em 1940, realizou-se a Exposição do Mundo Português. Assim como esta exposição teve uma grande importância para o país, a participação de Novais também foi fulcral para a mesma. A exposição foi um marco na existência do Estado Novo. Foi o momento de relembrar o passado, exaltando o presente (da altura), enquanto decorria a II Guerra Mundial e o país permanecia tranquilo. A exposição foi um resumo fotográfico revivalista dos acontecimentos em Portugal, ao longo de várias décadas. Mas nem toda a memória foi estimulada, só alguma... a outra, pretendia-se esquecida.

Embora as fotografias fossem de índole propagandista, mantiveram o formato original, não cedendo às tendências de outras grandes exposições da época: impressões de tamanho mural e decorativo. Estes originais de puro carácter documental, eram dotados de um brilho e tonalidades quentes, suportando a influência sobre as mentes dos visitantes. Algo necessário num país em que se fez coincidir a realização de grandes obras com as Comemorações dos Centenários, apenas com o objectivo claro e assertivo da glorificação.

A Exposição do Mundo Português surgiu no seguimento de prestigiadas representações Portuguesas em Exposições Internacionais. António Ferro, figura de destaque no Governo e de inteira confiança de Oliveira Salazar, escreveu um artigo, publicado no Diário de Notícias (Junho, 1938), onde anunciava o que seria a grande Exposição: *o que vamos festejar não é, portanto, apenas, o Portugal de ontem, não apenas o Portugal de D. Afonso Henriques e D. João IV, mas o Portugal de Carmona e Salazar.*¹⁰¹ *A verdadeira cidade da História de Portugal,*¹⁰² prevista para Maio de 1940, era *síntese da civilização Portuguesa e da sua projecção Universal,*¹⁰³ com a *história narrada em imagens de expressão heróica e política.*¹⁰⁴ Nela trabalharam arquitectos, engenheiros, pintores-decoradores, auxiliares, modeladores-estucadores e inúmeros operários, para montar a Exposição que apenas viria a ser inaugurada a 23 de Junho de 1940.

Os próprios pavilhões também contribuíram para a exaltação de Portugal. Eram imponentes, como toda a arquitectura do Estado Novo, porém sofrendo influências dos vários monumentos que os circundavam e que, ainda hoje, ali permanecem, como o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém ou a Casa dos Bicos (esta um pouco mais afastada). Esta arquitectura eclética vinha reforçar, ainda mais, o imperialismo da Exposição e do momento que a Nação atravessava.

¹⁰¹ FERRO, António - *Diário de Notícias*, 1938, citado em AYTON, Mark; TAMEN, Pedro - *Mário Novais: Exposição do Mundo Português 1940*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998.

¹⁰² CASTRO, Augusto - *Revista dos Centenários*, 1939, citado em *ibidem*.

¹⁰³ *ibidem*.

¹⁰⁴ *ibidem*.



66. Escola Secundária Diogo de Gouveia (Beja, Portugal, s.d.)
f. Mário Novais a. Luís Cristino da Silva



67. Escola Secundária Diogo de Gouveia (Beja, Portugal, s.d.)
f. Mário Novais a. Luís Cristino da Silva

O SPN encomendou o registo deste marco na história de Portugal a Mário Novais, além de estender a encomenda a outros fotógrafos. Queria-se que o acontecimento permanecesse na memória dos Portugueses por longos anos.

Segundo o espólio existente de fotografias da celebração, sabe-se que Novais registou os interiores dos pavilhões, algo que não foi captado por mais nenhum dos fotógrafos contratados. Além deste objecto de registo, ainda fotografou exteriores, tanto diurnos como nocturnos. Este trabalho acabou por representar uma fatia significativa de todo o espólio fotográfico impresso de Mário Novais.

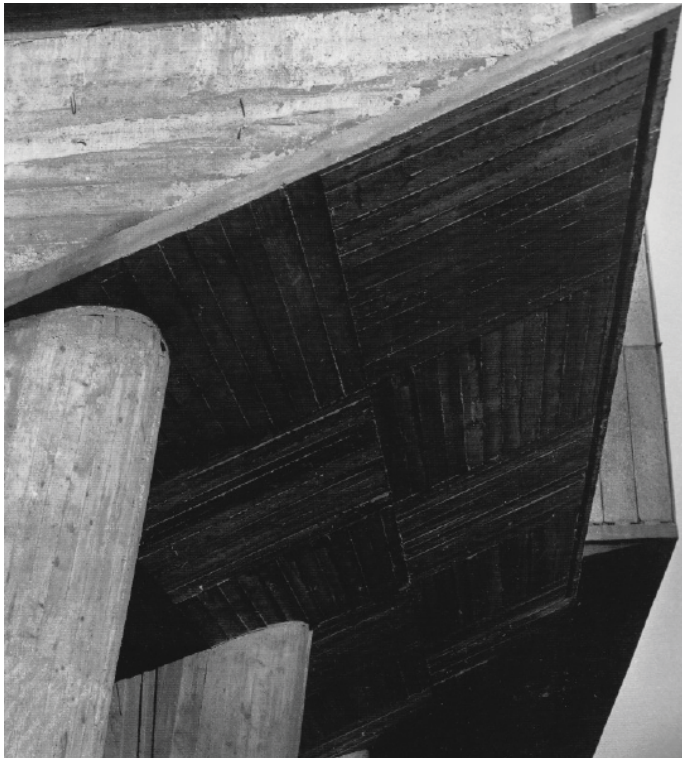
Tal como já tinha sido referido, a colaboração de Novais nas participações Portuguesas, nas diversas Exposições Internacionais, bem como na cobertura de Exposições Nacionais, já tinha sido iniciada uns anos antes. Esta colaboração com o Estado estendeu-se, ainda, à ilustração de diversas publicações editadas pelo mesmo.

A POSIÇÃO DE MÁRIO NOVAIS

A presença de Mário Novais na história da arquitectura Moderna Portuguesa, é inegável. Contratado quer pelo Estado, quer por particulares, registou, durante os 50 anos em que o Estúdio Novais exerceu actividade, a arquitectura Moderna existente no nosso país. Luís Cristino da Silva e Porfírio Pardal Monteiro, foram alguns dos arquitectos a ver as suas obras fotografadas por este senhor.

Se, por cá, era Novais quem registava a maioria das obras entre os anos 40 e 60, nos restantes países Europeus, eram outros os fotógrafos que se destacavam, pela importância das suas fotografias. Em França podemos voltar a falar em Lucien Hervé, que na, já referida, parceria com Le Corbusier registou as suas maiores obras, bem como maquetes, desenhos e esculturas. Já Ezra Stoller, fotógrafo Norte-Americano, passou por diversos países do Velho Continente, onde produziu registos que ficaram na história. No caso de Espanha, o destaque é dado a Francesc Català-Roca, que congelou, em papel fotográfico, as obras que se ergueram no país vizinho. Todos estes fotógrafos ficaram ligados à história da arquitectura Moderna de forma indelével, pelo legado fotográfico deixado.

Embora a base de análise seja, por falta de outras fontes informativas, apenas



68. Unidade de Habitação, pormenor (Marselha, França, 1949)
f. Lucien Hervé a. Le Corbusier

o espólio fotográfico deixado por Mário Novais, hoje propriedade da Fundação Calouste Gulbenkian, podem ser tiradas diversas conclusões quanto à sua posição perante as obras. A sua colocação no espaço, aquando do acto de fotografar, teve semelhanças, em determinados pontos, à dos fotógrafos atrás referidos.

Numa arquitectura feita de jogos dinâmicos de planos, as suas perspectivas enviesadas, comuns às fotografias que eram produzidas pelos seus homólogos estrangeiros, visavam acentuar os rasgos e intersecções provocadas. Esta atitude de intensificação dos objectivos projectuais, através da fotografia, também esteve presente na grande maioria dos registos da época, feitos fora do nosso país.

Quando se percorre as fotografias deixadas por Lucien Hervé, tiradas à Unidade de Habitação, em Marselha, de Le Corbusier, bem como a outras obras Modernas, sente-se o dinamismo provocado pelas perspectivas oblíquas acentuadas. Forma de ver a arquitectura igualmente utilizada por Ezra Stoller, com a sua capacidade de transmitir na bidimensionalidade de uma fotografia, toda a tridimensionalidade de obras como o Kitt Peak, do arquitecto Myron Goldsmith, ou o Centro Cívico de Marin County, de Frank Lloyd Wright, entre outras.

Esta transmissão da visão do arquitecto Moderno, não se resumiu apenas a estas perspectivas dinâmicas, mas também ao jogo de luz e sombra presente. Talvez aqui, o fotógrafo Português, não tenha ido tão longe ou pelo menos, aparentemente, não terá dado tanta importância a este aspecto. Nas fotografias existentes, no seu espólio da Fundação Calouste Gulbenkian, não se vislumbra um cuidado especial em escolher um momento do dia mais propício à intensificação de sombras, em oposição às zonas iluminadas. A maioria das suas fotografias é dotada de uma iluminação suave e uniforme, ao contrário de uma grande parte das tiradas, por qualquer um dos fotógrafos atrás referidos. Estes, por sua vez, registaram as obras em alturas do dia em que a luz é dotada de um maior dramatismo, originando fortes contrastes, destacando texturas e estabelecendo uma ligação entre a substância e a forma.

Mário Novais concentrou-se, maioritariamente, em vistas globais dos edifícios, tanto exterior como interiormente. Se podemos ver algumas perspectivas com ângulos um pouco mais fechados, é raro ou quase impossível encontrarmos uma fotografia sua, dedicada exclusivamente a um pormenor em vez do todo. Neste aspecto, também marca a diferença do que se fazia no mesmo período, fora do país. Captavam-se detalhes arquitectónicos, realçando-os com o jogo luz-sombra já referido, dando importância também ao pormenor em detrimento do todo, revelando aqui, também, a forma como uma obra é idealizada: desde o todo, até ao pormenor.



69. Apartamentos Lawn Road (Londres, Reino Unido, 1934)
f. John Havinden a. Wells Coates

Algo que, igualmente, não terá feito parte do modo de fotografar do Português, terá sido a transmissão de profundidade, com perspectivas do interior para o exterior, através dos envidraçados, tão característicos da arquitectura deste movimento. Esta técnica foi, inclusive, muito utilizada por Francesc Català-Roca¹⁰⁵ ou John Havinden¹⁰⁶, no registo dos apartamentos Lawn Road, de Wells Coates, em Londres, ou por outros fotógrafos, registaram fotograficamente muitas vezes alongando o edifício para o lado de lá do vidro.

Se em determinados pontos fulcrais da arquitectura Moderna, Mário Novais terá conseguido transmitir os conceitos dos arquitectos, fica a sensação de que poderia ter feito mais e ter explorado um pouco mais o poder que detinha como mandante do botão de disparo da máquina de propaganda. Talvez por estilo próprio, ou por falha no contacto com o que se fazia além fronteiras, não seria tão célere como se verifica nos dias de hoje.

A POSIÇÃO DE LUÍS FERREIRA ALVES

Para percebermos como se modificou, ou manteve, o modo de transmissão e consequente percepção da arquitectura em Portugal, por influência da fotografia, torna-se interessante estabelecer um paralelo com outro fotógrafo, também de elevada importância para a arquitectura nacional, mas de uma época mais recente.

*Uma justa referência à sensibilidade para entender o fenómeno arquitectónico, do fotógrafo Luís Ferreira Alves (...).*¹⁰⁷

Avançando temporalmente para uma comparação com um fotógrafo que ainda hoje exerce a sua actividade — Luís Ferreira Alves¹⁰⁸ — podemos encontrar algumas semelhanças no método de abordagem aos edifícios. Embora este seja um fotógrafo com bastante presença na arquitectura Moderna portuguesa e que, ainda hoje, regista o que de melhor se faz nesta área pelos arquitectos nacionais, não existe

¹⁰⁵ Francesc Català Roca (1922-1998) - Fotógrafo Catalão, destacou-se na cena fotográfica Espanhola pela procura de pontos de vista únicos, nas mais variadas temáticas. Desde a arquitectura até à etnografia, registou de tudo.

¹⁰⁶ John Havinden (1908-1987) - Fotógrafo Modernista, para além de registar a arquitectura, dedicou-se à fotografia comercial. A precisão e dureza das suas fotografias transmitiram os ideais Modernistas da arquitectura e design.

¹⁰⁷ ÁRVORE - Cooperativa de Actividades Artísticas [et.al.] - *40 anos de arquitectura, 1950-1990: um gabinete do Porto*. Porto : Árvore, D.L. 1992.

¹⁰⁸ Luís Ferreira Alves (1938-) - Fotógrafo Português, faz parte de forma inequívoca da história da arquitectura Moderna Portuguesa. Registou e continua a registar obras de grandes arquitectos Portugueses, funcionando como um importante veículo transmissor das mesmas.



70. Casa 1 em Nevogilde (Porto, Portugal, 1985)
f. Luís Ferreira Alves a. Eduardo Souto de Moura



71. Casa na Quinta do Lago (Almancil, Portugal, 1989)
f. Luís Ferreira Alves a. Eduardo Souto de Moura

qualquer estudo sobre o mesmo¹⁰⁹.

Contextualizando o percurso de Luís F. Alves, este já fotografava peças de teatro, quando entrou no mundo da fotografia de arquitectura. A inserção neste meio, foi feita por intermédio do arquitecto e amigo, Pedro Ramalho, aquando do seu trabalho de final de curso. Este propôs que fotografasse uma obra sua, que seria a sua apresentação final — a sua obra sob o olhar de um fotógrafo — e que veio a revelar-se um sucesso. Um sucesso enorme, que resultou em encomendas por parte de outros arquitectos, do seu grupo de amigos, tais como Álvaro Siza Vieira ou Fernando Távora. Ambos tinham apreciado bastante o seu trabalho e queriam que registasse também obras suas. Numa altura em que a sociedade se encontrava abafada pelo regime, este grupo de amigos, munido de uma forte coesão ideológica, juntava-se diversas vezes para longas conversas. Poder-se-á dizer que esta convivência constante com arquitectos, naturalmente influenciou o seu modo de estar e viver a arquitectura. Para lá deste influxo, também os planos que absorvia da cultura cinematográfica moldaram o seu olhar. Como grande fã do cinema, transportou várias influências para os seus registos, assim como ensinamentos transmitidos por António Mendes, fotógrafo do início de carreira do realizador Manoel de Oliveira.

Luís Ferreira Alves marca presença através das suas fotografias, em diversos livros sobre arquitectura portuguesa ou, mais especificamente, sobre arquitectos nacionais, como é o caso de Eduardo Souto de Moura, ou Álvaro Siza Vieira. Ao longo das últimas décadas, foram imensas as vezes que percorreu uma obra do primeiro e a registou. Ainda hoje, continua a fazê-lo.

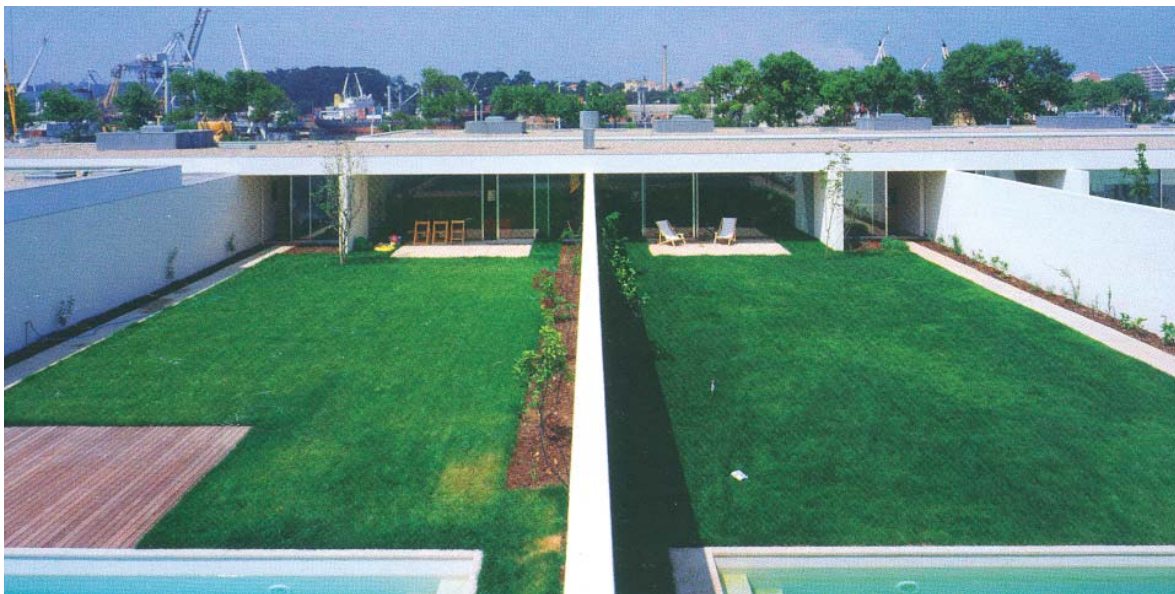
Se, inicialmente, alguns dos autores dos projectos, o acompanhavam no registo fotográfico das obras e tendencialmente o influenciavam a captar determinada imagem, conquistou, por mérito próprio, o respeito e crédito suficientes para que os mesmos confiassem inteiramente no seu trabalho de interpretação e assim começasse a fotografar sozinho.

O seu processo de abordagem a uma obra é feito, *a priori*, sem qualquer conhecimento prévio da mesma. Avança sempre na expectativa de ser surpreendido positivamente. No entanto, por colaborar de forma recorrente com alguns dos arquitectos, como é o caso de Eduardo Souto de Moura, não chega a abordá-las de modo totalmente incólume. Ao defrontar-se perante uma obra, existem certas características destes arquitectos, que já são do seu conhecimento. Mas cada obra, é uma nova obra, e a abordagem de Luís Ferreira Alves decorre sempre do mesmo modo, com a

¹⁰⁹ Contudo, uma conversa com Luís Ferreira Alves serviu para esclarecer algumas questões.



72. Crematório Uitzicht (Kortrijk, Bélgica, 2012)
f. Luís Ferreira Alves a. Eduardo Souto de Moura



73. Casas Pátio (Matosinhos, Portugal, 1990s)
f. Luís Ferreira Alves a. Eduardo Souto de Moura

chegada ao espaço e o início da sua *desmontagem*... O fotógrafo tenta perceber as relações estabelecidas com as pré-existências e o modo como o autor do projecto entendeu e tratou o território. A partir desta análise, desvenda a obra, desde o seu todo até aos pormenores. A complexa relação entre os espaços, a utilização da iluminação natural — cuidadosamente fotografada segundo a hora mais adequada, para a captação da melhor luz — e materialização, foram e são aspectos sempre considerados na recolha das imagens. Embora não deixe de ser uma interpretação pessoal, porque para fotografar sente que é necessário empatia com o projecto, o fotógrafo tem como principal objectivo transmitir, bidimensionalmente, toda a tridimensionalidade do objecto, para que o público-alvo o entenda no seu todo. Trata-se, acima de tudo, de uma acção pedagógica na educação do olhar alheio.

Vistas frontais foram, e continuam a ser, quase obrigatórias, à semelhança do que acontecia com Mário Novais. São uma passagem para o real, do alçado desenhado pelo arquitecto. A fotografia frontal, ao anular toda a profundidade do edifício, reflecte a bidimensionalidade de um alçado e foca-se exclusivamente nas suas proporções. Se em Novais, a envolvente era relegada para segundo plano, não lhe sendo dada qualquer importância e conseguindo dessa forma restringir o olhar do espectador exclusivamente para o trabalho do arquitecto, no caso de Luís F. Alves isso não se verifica, havendo o cuidado de retratar a relação com a mesma. Ao retratar os alçados de Souto Moura, do modo que o faz, frontalmente, repete o enquadramento do autor e produz o imaginário que muitos arquitectos têm como referência. É um dos responsáveis, senão o principal, pela imagem que habita a mente dos arquitectos portugueses, a propósito de um alçado à *Souto Moura*, limpo e geométrico, que tantas vezes gostam de repetir. Consequência do facto de muitas das obras do arquitecto serem privadas, tornando difícil, ou mesmo impossível, a sua visita. Logo, a única imagem a que outros arquitectos têm acesso, são as fotografias de Luís Ferreira Alves — o seu olhar.

Além dos alçados, e de uma forma mais abrangente, captando de forma perceptível toda a volumétrica da obra, as perspectivas deste fotógrafo, tal como acontecia com Mário Novais, vão ao encontro das ambições do projecto. No caso, por exemplo, das Casas Pátio, em Matosinhos, de Souto Moura, estas estão dotadas de um só ponto de fuga. Com o intuito de demonstrar a intenção projectual, as fotografias captadas por L. Ferreira Alves apontam também para um único ponto de fuga. O fotógrafo, com algumas imagens captadas numa posição sobre-elevada, transmite, assim, a essência destas casas: a planta¹¹⁰. À excepção destas perspectivas, tiradas de locais pouco acessíveis, muito diferentes dos que são percorridos

¹¹⁰ e também algo, que viria a revelar-se um fracasso comercial: a relação das casas com o Porto de Leixões.



74. Piscinas de Ribeirão (Vila Nova de Famalicão, Portugal, 2008)
f. Luís Ferreira Alves a. Pitágoras Arquitectos



75. Hospital Privado de Guimarães (Guimarães, Portugal, 2009)
f. Luís Ferreira Alves a. Pitágoras Arquitectos



76. Casa na Amorosa (Viana do Castelo, Portugal, 2000s)
f. Luís Ferreira Alves a. João Álvaro Rocha

habitualmente, a maioria das perspectivas reproduzem o imaginário de um visitante da obra, transmitindo a visão que a figura humana terá ao percorrer o edificado. Esta construção do repertório imagético de uma obra contribui para a contínua transmissão dos propósitos projectuais e também para a partilha de novas visões.

Se observarmos as publicações que apresentam imagens de Luís Ferreira Alves, podemos ser induzidos em erro, dando-nos a sensação que, no seu início de carreira, não dava grande importância aos pormenores. Tratava-se sobretudo de questões editoriais, pois a atenção que então lhes concedia é a mesma de hoje. No entanto, raras vezes eram seleccionadas, ao contrário do que hoje acontece. Podemos, pois, questionarmo-nos se não terá acontecido o mesmo com Novais, uma vez que não conhecemos praticamente fotografias suas de pormenores¹¹¹. Se, efectivamente, Novais lia a arquitectura de forma mais ampla e afastada, Luís Ferreira Alves distanciou-se deste, no tempo e posicionamento perante a arquitectura, absorvendo-a em toda a sua essência.

Por ordem natural do desenvolvimento da humanidade, tudo se modifica. Quer seja por questões sociais, evolução do método ou da própria tecnologia, com melhores câmaras e lentes de maior qualidade e alcance, os modos de fotografar também se metamorfosearam, ao longo do tempo. E a diferença temporal entre as vidas profissionais destes dois fotógrafos, atesta algumas das divergências nos seus modos de actuar. No caso de Novais, todo o seu trabalho decorreu sob influência de uma ditadura, o que, naturalmente, se repercutiu no modo de fotografar. Captou imagens na era a preto e branco, em que o acto de registar fotograficamente, era dispar daquele da era que se seguiu: a da cor. Com pouco menos de uma década de diferença, Luís Ferreira Alves começou a trabalhar numa época em que já não se sentia a pressão sufocante de um regime autoritário e havia maior liberdade de expressão. Logo, aqui, haverá uma demarcada divergência na forma de actuar dos dois. Contudo, também revelam todas as semelhanças referidas anteriormente.

São dois fotógrafos que, além do cunho pessoal inerente do acto, são naturalmente o produto do tempo que viveram/vive, com todas as sinergias daí resultantes. De inegável importância na transmissão da arquitectura aos não-visitantes de uma obra, estes dois arquitectos marcaram, não só a fotografia de arquitectura no nosso país, como principalmente a arquitectura nacional. Constituíram parte fulcral das acções decorrentes para a divulgação da arquitectura e foram os maiores responsáveis pela sua percepção, nas épocas respectivas, moldando olhares com o seu próprio olhar.

¹¹¹ Esta dúvida terá que ficar por esclarecer, uma vez que só temos acesso ao espólio adquirido pela Fundação Calouste Gulbenkian, e neste, efectivamente, não existem fotografias de pormenor. Não querendo dizer que estas não tenham existido, uma vez que muitas das suas fotografias desapareceram, antes da iniciativa da Fundação.

Conclusão

Ao chegarmos à parte final deste estudo, importa agora reflectir sobre o caminho percorrido, demarcando o principal objectivo da mesma: entender, a partir de um panorama geral, com posterior especificação para dois casos concretos, o papel da fotografia na arquitectura e a existência de uma mudança na percepção da arquitectura. Na ambiência actual, de uma arquitectura dependente da imagem e dos *media*, devemos reter algumas considerações que ajudam a compreender a problemática.

Com a invenção da fotografia, a arquitectura passou a ser um objecto fotográfico por excelência. Tanto porque os meios mecânicos, inicialmente, obrigavam a longas exposições, como pelo facto de a arquitectura ser caracterizadora de um lugar, de uma época temporal, reflexo de uma cultura e permanecer inerte à espera de ser registada fotograficamente. É algo tridimensional, pertencente a um espaço, que não é transportável de outra forma, que não através da fotografia ou do desenho. Ou seja, esta relação entre fotografia e arquitectura desenvolveu-se para colmatar necessidades mútuas.

A arquitectura foi registada com diversos propósitos e de variadas formas, ao longo

de décadas. Como parte integrante de um quadro, numa tentativa de substituição da pintura, como postal turístico para recordação de um lugar, como forma documental para arquivo, no registo do crescimento das cidades, com pessoas, sem pessoas, entre outros — ou seja, um elevado número de propósitos e modos de registar fotograficamente os edifícios. No entanto, foi em acção directa com arquitectos, que este meio de registo se tornou ainda mais significativo para a história da arquitectura. Estes consciencializaram-se do poder da fotografia e começaram a utilizá-la como parte integrante do seu trabalho, contratando fotógrafos para registar as suas obras, ou até utilizando nas suas viagens para fotografar obras de outros arquitectos, para referência futura. Com esta penetração no meio arquitectural, a fotografia acabou por assumir um papel preponderante na arquitectura Moderna. Transportou-a aos quatros cantos do mundo, suscitando a dúvida sobre a existência do estilo, nos parâmetros de dimensão mundial que teve, se não tivesse existido este veículo transmissor. Apenas se poderá especular sobre este assunto. Sendo um estilo que cortava com todas as convenções anteriores, podemos adivinhar que a sua propagação teria sido, certamente, mais morosa e difícil.

Esta arma de propaganda, também foi utilizada em outras vertentes, como aquela em que Mário Novais participou activamente, a meio do século XX: propaganda à obra construída pelo Estado Novo. Contratado pelo regime, de António de Oliveira Salazar, fotografou os edifícios erguidos e escolhidos, de acordo com a falta de liberdade existente na altura e com o único propósito de domínio total sobre a mensagem transmitida. O aspecto limpo das fotografias, sem envolvente, com aparência de uma paragem no tempo, à semelhança das fotografias de Paris de Atget, mostravam um domínio sobre a mensagem a partilhar. Estas valências, da fotografia, no controlo sobre o transmitido, que foram amplamente exploradas como forma de propaganda política, são as mesmas que ainda hoje servem para divulgação do trabalho dos arquitectos.

A fotografia tem este poder de manipular o olhar e a mente de quem a observa, quer seja de forma intencional ou simplesmente, por ser a apresentação de um olhar de uma outra pessoa — o fotógrafo. Embora tenha percorrido uma fase, sobretudo quando servia essencialmente para documentar e arquivar, em que se acreditava ser a reprodução *exacta* do real, rapidamente se constatou que não era a detentora da verdade, que se suspeitava. É sempre passível de diferentes percepções, uma vez que depende de escolhas do fotógrafo e até, de quem é o sujeito observador. A escolha de perspectivas, de um horário propício a uma luz específica, de componentes retirados ou acrescentados ao enquadramento, são sobretudo opções, fruto de uma interpretação do fotógrafo, sobre algo que presencia. Situação esta, não restrita à fotografia de arquitectura, mas da fotografia

em toda a sua génese. O arquitecto Luís Urbano relembra que *por mais que muitos tentem apagar as contingências subjectivas da vida quotidiana que contaminam os espaços puros que os arquitectos desenham, uma imagem de um qualquer objecto arquitectónico, ou simplesmente de um objecto, é sempre a imposição de um ponto de vista*¹¹². Este controlo passa, não só pelo trabalho do fotógrafo, mas também pela pequena selecção de imagens que é tornada pública. Quer seja uma escolha do fotógrafo, do arquitecto ou do editor da revista ou livro.

Esta manipulação, conduz a que a representação imagética de uma obra, seja muitas vezes criadora de imagens falaciosas, ou talvez apenas originadoras de algumas surpresas, numa visita à obra. Le Corbusier, na sua primeira viagem a Itália e Viena (1907-1908), despertou para a diferença existente entre a arquitectura e a sua representação fotográfica e transmitiu-o em inúmeras cartas. Sabia que a imagem transmitida através de uma fotografia, muitas vezes não fazia jus ao espaço fotografado. O contrário também era verdade. Uma visita à obra, pode causar inúmeras surpresas, se já tivermos previamente uma imagem na nossa mente, baseada apenas em fotografias. Na era a preto e branco, a percepção de uma obra, se não numa confrontação com uma visita *in loco*, tinha ainda a *agravante* da não transmissão de cor, anulando todo o cromatismo que um projecto pudesse ter. Uma luz ou uma sombra que só acontece em determinada hora do dia e numa época única do ano, é outra das surpresas que podemos ter. A apresentação de um novo olhar, indubitavelmente, modela quem contacta com esse registo. O observador está vulnerável à visão do fotógrafo, criando memórias apreendidas através do olhar de outro. É um espaço intermédio entre observador e realidade, ocupado pela fotografia. Produz-se assim uma realidade que não é a arquitectura, mas sim o resultado de uma soma de olhares e opções de outros. A distância entre ambas, poderá ser mais acentuada ou mais ténue, conforme a visão do fotógrafo, os objectivos e/ou a selecção feita editorialmente. Com as fotografias de Mário Novais e Luís Ferreira Alves, verificamos que o observador fica mais perto da *realidade*, do que acontece actualmente com as fotografias, por exemplo, do arquitecto e fotógrafo Fernando Guerra. Ana Vaz Milheiro refere que Luís Ferreira Alves *imprime um cunho não artificioso aos seus registos — aproximando-se de uma captação mais autêntica*¹¹³. Estes fotógrafos têm uma posição quase imperceptível, abdicando do mediatismo que outro tipo de atitude poderia ter, em prol das intenções projectuais do arquitecto e da visibilidade da arquitectura, a protagonista principal. No entanto, por mais que sejam vazias de artefactos e de opções que condicionem a imposição da verdade, na reprodução de edifícios não nos devemos esquecer que é sempre um olhar de alguém.

¹¹² URBANO, Luís - *Mundo Perfeito: Fotografias de Fernando Guerra*. Porto: FAUP, 2008.

¹¹³ MILHEIRO, Ana Vaz - *Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia*, jornal *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 26/03/2005.



77. Casa das Mudas (Calheta, Portugal, 2005)
f. Fernando Guerra a. Paulo David

Em visões como a de Fernando Guerra, há uma personalização da imagem, um cunho pessoal e a procura de um lado artístico. Para este profissional as fotografias não devem ser apenas documentos, mas sim ultrapassar essa barreira da *banalidade*. Nestas imagens *artísticas* podemos sentir que não apreendemos a obra de uma forma tão imediata, mas independentemente disso ficamos, quase sempre, fascinados. São imagens intencionalmente cénicas, bastante apelativas, em tangência com a perfeição, mas que por vezes perdem o propósito inicial de apresentação da obra arquitectónica e da sua individualidade. As obras são registadas com a sua marca e de forma sempre idêntica, o que cria uma certa homogeneização do olhar arquitectónico. Apesar deste lado perverso no modo de registo de Fernando Guerra, também há o lado positivo da transmissão da ideia de uma arquitectura excepcional e perfeita. Numa sociedade global, em que a imagem é (quase) o mais importante, este género de fotografia é a ideal para o exacerbado consumo mediático e publicitário¹¹⁴. Publicidade não só das obras, como de todos os intervenientes neste meio: arquitectos, fotógrafos e até dos próprios *media*. A veloz proliferação deste conteúdo imagético, por todo o do mundo, assim como a fácil movimentação de pessoas, teve e tem o efeito perverso de uma modelação igualitária de pensamento arquitectónico. Arquitectos em Portugal ou na Austrália, no Brasil ou na Noruega, acessam a informação igual, construindo intelectualmente as mesmas referências. No nosso país, comprovamos o facto com a situação das escolas do Porto e de Lisboa. Vejamos que, até à década de 90, a escola do Porto tinha uma imagem bastante diferenciada da escola de Lisboa, e a partir daí cada vez mais se têm aproximado na temática e na imagem arquitectónica. Este é o resultado directo desta problemática, nacional e internacionalmente, reflectindo-se num modo de criar a arquitectura idêntico em cada canto do nosso planeta.

Este domínio dos *mass media* e da publicidade, alteraram para sempre o paradigma na arquitectura, com a necessidade de obras cada vez mais insólitas com o objectivo de que sobressaíam entre as demais. Surgem arquitectos *estrelas planetárias*, produto de uma arquitectura ícone, de e para a imagem, que viaja transversalmente na internet, nas revistas e nos livros, com fotografias arrebatadoras que seduzem qualquer um, quer seja arquitecto ou não. No entanto, é também verdade que o facto de a imagem dominar, por vezes, resulta em alguma negligência em outras componentes da arquitectura, como a funcionalidade ou a qualidade construtiva. Muitos destes edifícios de aparência tão sedutora nas fotografias, muitas vezes são muito mal construídos ou foram objecto de pouco cuidado nos pormenores — desde que resultem numa boa imagem...

¹¹⁴ Que já existia, como se viu ao longo deste estudo, mas que hoje está ainda mais desenvolvida e feroz.

Assim conclui-se que a percepção da arquitectura se tem construído, a partir do século XIX, tendo por base a sua relação directa com a fotografia que a transformou no *produto sedutor*¹¹⁵ que é hoje. Existe a possibilidade desta situação ser vista como uma ameaça, se resultar nas consequências descritas: falta de cuidado projectual ou construtivo. Contudo, por vivermos numa época em que a imagem é a palavra de ordem, não podemos fugir, portanto a arquitectura deverá readaptar-se sem nunca se perder.

Pode-se até presumir, que, assim como há arquitectos resistentes a fotografias à *Fernando Guerra*, por não desejarem que as suas obras sejam vistas como tantas outras, e outros que, exaustos deste tipo de registo, voltam a escolher a fotografia documental, também entretanto deixe de haver espaço para a arquitectura que vive só para a imagem e descarta a funcionalidade e o bem-estar dos seus utilizadores. Possivelmente repetir-se-á a relação directa entre as mudanças na fotografia e as mudanças na arquitectura...

¹¹⁵ Texto de Nuno Grande publicado em URBANO, Luís - *Mundo Perfeito: Fotografias de Fernando Guerra*. Porto: FAUP, 2008.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

AMAR, Pierre-Jean – *História da Fotografia*. Edições 70 LTD, 2001. 121 p. ISBN 978-972-44-1382-2

ÁRVORE - Cooperativa de Actividades Artísticas [et.al.] – *40 anos de arquitectura, 1950-1990: um gabinete do Porto*. Porto : Árvore, D.L. 1992. 95 p.

ANGELILLO, António; PAIS, Paulo – *Eduardo Souto Moura*. Lisboa : Blau, 1996. 216 p. ISBN 972-8311-54-0

AYTON, Mark; TAMEN, Pedro – *Mário Novais: Exposição do Mundo Português 1940*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, 1998. 91 p. ISBN 972-678-027-6

BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70 Lda, 2008. 144 p. ISBN 972-44-1349-7

BAURET, Gabriel – *A fotografia*. Edições 70 Lda, 1992. 134 p. ISBN 972-44-1284-9

BERDINI, Paolo – *Walter Gropius*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. 284 p. ISBN 84-252-1297-9

Bienal Internacional de Arquitectura, 6, São Paulo, 2005 – *Eduardo Souto de Moura: Vinte e Duas Casas*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos; Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L. 2006. 165 p.

BRICKER, Eric – *Visual Acoustics: The Modernism of Julius Shulman*. E.U.A.: Arthouse Films, 2009 (83 min.)

Brochura da Exposição Temporária: *Arquivo Universal*. Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2009. [Consult. Setembro 2010] Disponível na Internet: http://www.museuberardo.pt/Files/MCB_Arquivo_Universal_2009.pdf.

COELHO, João Fôja – *Simulacro: arquitectura e imagem fotográfica*. Coimbra: [s.n], 2001. 199 p. Trabalho de síntese apresentado ao Departamento de Arquitectura da FCTUC.

COLOMINA, Beatriz – *Mies's House: exhibitionism and collectionism*. 2G. 2009, vol. 48/49. Barcelona, Editorial Gustavo Gili: 4-21.

COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. 4ª ed. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1998. 389 p. ISBN 0262531399

CORBUSIER, Le – *A Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 216 p. [Consult. Janeiro 2012] Disponível na Internet: <http://www.scribd.com/doc/46769525/CORBUSIER-le-a-viagem-do-orient>.

CORBUSIER, Le – *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications, Inc., 1985. 320 p. ISBN 0486250237

DROSTE, Magdalena – *A Bauhaus 1919-1933 / Bauhaus Archiv*. Köln: Taschen, 1994. 256 p. ISBN 3822804908

ELWALL, Robert – *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004. 240p. ISBN 1 85894 215-2

FERNANDEZ, Sergio – *Pedro Ramalho : projectos e obras de 1963 a 1995*. Porto : Associação dos Arquitectos Portugueses, Conselho Directivo Regional do Norte, 1995. 96 p. ISBN 9729594341

FIDALGO, Cláudia – *Arquitectura e fotografia: intersecções*. Coimbra: [s.n.], 2005. 133 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC.

FRAMPTON, Kenneth – *História Crítica da Arquitectura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470 p. ISBN 85-336-0750-4

GOSSEL, Peter; Leuthauser, Gabriele – *Arquitectura No Século XX*. Taschen, 2001. 448 p. ISBN 3-8228-1165-3

HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip - *The International Style*. New York: W.W. Norton & Company, 1997. 272 p. ISBN 978-0-393-31518-9

JENKINS, David – *Unité d'Habitation, Marseilles: Le Corbusier*. London : Phaidon, 1993. 55 p. ISBN 07148277703

KOPP, Anatole – *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo : Nobel EDUSP, 1990. 253 p. ISBN 85-213-0525-7

KRASE, Andreas; ADAM, Hans Christian – *Paris Eugène Atget 1857-1927*. Köln: Taschen, 2001. 251p. ISBN 978-3-8365-0472-0

KRAUSS, Rosalind – *O fotográfico*. Barcelona : Gustavo Gili, 2002. 239 p. ISBN 8425218586

KRUMHAUER, Julia – *Alfred Stieglitz: Camera Work, The Complete Photographs 1903-1917*. Köln:

Taschen, 1997. 552 p. ISBN 978-3-8228-3784-9

LARSON, George A.; PRIDMORE, Jay – *Chicago Architecture and Design*. Harry N. Abrams, Incorporated, 1993. 256 p. ISBN 0810931923

LASANSKY, D. Medina – *The Renaissance perfected: architecture, spectacle, and tourism in Fascist Italy*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004. 412 p. ISBN 978-0-271-02507-0

LUCAS, Pedro – *Representação de Arquitectura: Introdução às várias formas de comunicação da arquitectura*. Lisboa: [s.n], 2011. 198 p. Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da UTL.

MANSILLA, Luis Moreno – *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Caja de Arquitectos Fundacion, 2002. 233 p. [Consult. Março 2012] Disponível na Internet: <http://pt.scribd.com/doc/86239285/Apuntes-de-Viaje-Mansilla>.

MARÉ, Eric de – *Architectural Photography*. B. T. Batsford, 1975. 96 p. ISBN 0-7134-2985-2

MARÉ, Eric de – *Photography and Architecture*. Architectural Press, 1961. 208p. ISBN 0851395244

MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. 272 p. ISBN 84-252-1828-4

PALLASMAA, Juhani – *The eyes of th skin: architecture and the senses*. London: Academy Editions, 1996. 56 p. ISBN 1854904396

SALAVISA, Eduardo – *Le Corbusier. Diário de Viagem e Arquitectura*. BDJornal nº9, Janeiro 2006. [Consult. Março 2012] Disponível na Internet: <http://www.diariografico.com/htm/outrosautores/Corbusier/LeCorbusier.pdf>

SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998. 470 p. ISBN 972-0-06265-7

SERRAINO, Pieluigi; SHULMAN, Julius – *Modernism Rediscovered*. Köln: Taschen, 2005. 575 p. ISBN 3-8228-3920-5

SONTAG, Susan – *On Photography*. Penguin Books, 2008. 224 p. ISBN 978-0-141-03578-9

ZEVI, Bruno – *Frank Lloyd Wright*. 6ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. 300 p. ISBN 84-252-1211-1

ZEVI, Bruno – *Giuseppe Terragni*. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. 224 p. ISBN 84-252-1080-1

INTERNET

<http://blog.urssi.com/2011/05/archigram-arquitetura-sem-arquitetura> [Consult. Setembro 2011]

<http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/2011/01/american-photog-7.html>
[Consult. Junho 2011]

http://artecapital.net/arq_des.php?ref=32 [Consult. Janeiro 2009]

<http://rosebud-rose-bud.blogspot.pt/2007/07/le-corbusier-viagem-do-orient.html> [Consult. Março 2012]

FONTES DAS IMAGENS

1. <http://intheagnar.com> 2. http://en.wikipedia.org/wiki/Camera_lucida 3. <http://freepages.history.rootsweb.ancestry.com/~dickbolt/SaltPrints.html> 4. <http://www.alscotts.com> 5. / 8. / 11. / 12. / 16. / 18. / 21. / 25. / 34. / 47. / 56. / 69. ELWALL, Robert - *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004 6. <http://www.flickr.com/photos/td13geekteam> 7. <http://www.getty.edu> 9. <http://www.metmuseum.org> 10. / 44. KRASE, Andreas; ADAM, Hans Christian - *Paris Eugène Atget 1857-1927*. Köln: Taschen, 2001 13. <http://www.v-like-vintage.net> 14. <http://www.xconomy.com> 15. <http://www.europeana.eu> 17. / 45. MANSILLA, Luis Moreno - *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Caja de Arquitectos Fundacion, 2002 19. FRAMPTON, Kenneth - *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 20. <http://marksayers.wordpress.com> 22. <http://www.fondationlecorbusier.fr> 23. CURTIS, William J. R. - *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid: Hermann Blume, 1987 24. <http://www.bytwerk.com> 26. <http://www.archtechgallery.com> 27. <http://www.culture.gouv.fr> 28. <http://www.amazon-org.de/buchforst/buchforst-architektur/buchforst-architektur.htm> 29. http://archis.jnu.ac.kr/xe1110/index.php?document_srl=548 30. / 31. MARÉ, Eric de - *Photography and Architecture*. Architectural Press, 1961 32. <http://www.tumblr.com/tagged/lucien-herve> 33. <http://lalettredelaphotographie.com> 35. <http://nicolecochran.wordpress.com> 36. <http://socialarchhistory.blogspot.com> 37. <http://pleasurephoto.wordpress.com> 38. http://www.e-architect.co.uk/architects/herman_hertzberger.htm 39. <http://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailseiten/detailseiten/luis-barragan.html> 40. <http://www.designboom.com/weblog/cat/10/view/16019/helene-binet-architecture-photographs.html> 41. <http://www.archdaily.com.br/45884/classicos-da-arquitetura-cemiterio-de-san-cataldo-aldo-rossi/> 42. http://www.flickr.com/photos/aris_gionis 43. <http://www.flickr.com/photos/wojtekgurak> 46. <http://www.newyorkology.com> 48. <http://www.fulltable.com> 49. SACK, Manfred - *Richard Neutra*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 50. <http://fabricmag.com> 51. <http://lauramauk.blogspot.pt> 52. <http://archleague.org> 53. LAMPRECH, Barbara - *Richard Neutra: 1892-1970 / Formas criadoras para uma vida melhor*. Köln : Taschen, 2006 54. <http://www.hammockdreams.org> 55. <http://marinachetner.com> 57. <http://www.naa.gov.au> 58. <http://flaunt.com/blogs/intern/shigeru-ban> 59. <http://www.e-architect.co.uk> 60. <http://www.designboom.com> 61. <http://www.archdaily.com/50533/vitrahaus-herzog-de-meuron/> 62. / 63. / 64. / 65. / 66. / 67. <http://www.flickr.com/photos/biblarte/collections/72157606056616635> 68. <http://historyofourworld.wordpress.com> 70. / 71. ANGELILLO, António; PAIS, Paulo - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa : Blau, 2000 72. <http://www.facebook.com/luisferreiraalves> 73. ANGELILLO, António; PAIS, Paulo - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau, 1996 74. <http://www.archdaily.com/71481/riberao-swimming-pools-pitagoras-arquitectos> 75. <http://www.archdaily.com/71533/guimaraes-private-hospital-pitagoras-arquitectos> 76. *Arquitetura Ibérica: João Álvaro Rocha, 2001-2007*. 2008, vol. 25 77. <http://www.archdaily.com.br/7783/centro-de-artes-casa-das-mudas-paulo-david>