



Universidades Lusíada

Abreu, Marta Maria Pedro

Representação e comunicação de arquitectura através da fotografia

<http://hdl.handle.net/11067/595>

Metadata

Issue Date 2013-04-17

Abstract Representação e Comunicação de Arquitectura através da Fotografia é uma reflexão em torno das imagens de arquitectura, enquanto instrumento da arquitectura. Debruça-se sobre os paralelos entre a arquitectura e a fotografia, na tentativa de entender a natureza da relação entre estas duas disciplinas, e a função que a fotografia exerce no processo da representação, comunicação e percepção da arquitectura. Contextualizado o tema, e considerados factos, críticas e analogias, explora-se a questão da...

Representation and Communication of Architecture through Photography is a reflection about the architectural images, while an instrument on behalf of architecture. It concentrates on the parallels between architecture and photography in the attempt of understanding the nature of the relation between these two disciplines, and on the role photography plays in the process of representation, communication and perception in architecture. Once contextualized the theme, facts, critics and analogies a...

Keywords Arquitectura, Comunicação na Arquitectura, Fotografia, Arquitectura e fotografia, Comunicação

Type masterThesis

Peer Reviewed No

Collections [ULP-FAA] Dissertações

This page was automatically generated in 2022-11-30T08:41:12Z with information provided by the Repository



UNIVERSIDADE LUSÍADA DO PORTO

**REPRESENTAÇÃO E COMUNICAÇÃO DE ARQUITECTURA,
ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA**

Marta M. Pedro Abreu

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre
Porto, 2012

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à Professora Doutora Edite Rosa, que me orientou na realização desta dissertação, pelo seu acompanhamento, disponibilidade, apoio, estímulo e simpatia, e também à Professora Doutora Joana Pimentel que acompanhou e orientou o início desta dissertação.

À Gabriela, pela motivação e incentivo constantes, que nunca me deixou faltar ao longo da realização deste trabalho.

À Catarina, pela paciência, compreensão e ajuda nos momentos de menor inspiração.

Índice:

Índice Bibliográfico de imagens	2
Resumo/Abstract	12
Introdução	14
I_ Representação e Comunicação de Arquitectura	16
1.1_ A evolução dos campos de representação	16
1.2_ O percurso da visão fotográfica	23
1.3_ Comunicação e Publicação de Arquitectura	35
1.4_ Elementos de Enquadramento e Composição	46
II_ Fotografia de Arquitectura	51
2.1_ Fotografia de Arquitectura Moderna	55
2.1.1_ O modernismo de Julius Shulman	55
2.1.2_ O idealismo de Ezra Stoller	66
2.2_ Fotografia de Arquitectura Contemporânea	75
2.2.1_ A poética contemporânea de Hélène Binet	75
2.2.2_ O olhar actual de Fernando Guerra	83
III_ Co-Relação Arquitectura / Fotografia [Casos de Estudo]	94
3.1_ Frank Lloyd Wright / Ezra Stoller	95
3.2_ Peter Zumthor / Hélène Binet	110
Conclusão	128
Bibliografia	131

Índice bibliográfico de Imagens:

- Fig. 1 – *View from the window* 33
Niepce, 1827
Fonte: [Biblioblogue,files.wordpress.com/2010/08/view-from-the-window-at-le-gras-joseph-niepce.jpg](http://Biblioblogue.files.wordpress.com/2010/08/view-from-the-window-at-le-gras-joseph-niepce.jpg)
- Fig. 2 – *Natureza morta* 33
Daguerre, 1837
Fonte: www.wordevolution.files.wordpress.com/2010/11/08/daguerreotipo-as-imagens-de-outrora/
- Fig. 3 – *Boulevard du Temple, Paris* 34
Daguerre, 1838
Fonte: www.wordevolution.files.wordpress.com/2010/11/08/daguerreotipo-as-imagens-de-outrora/
- Fig. 4 – Slogan Kodak 34
Fonte: www.geog.ucsb.edu/~jegf/115a/history/georgeeastman_kodak_camera.jpg
- Fig. 5 – *L'Architecture d'Aujourd'hui*, June-July 1948 43
Kaufman House, Palm Springs, 1947,
Julius Shulman
Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman
- Fig. 6 – *Progressive Architecture*, June 1956 43
Beach House, Malibu
Julius Shulman
Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman
- Fig. 7 – *Sunset*, March 1954 43
Beach House, Malibu
Julius Shulman
Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman
- Fig. 8 – *Progressive Architecture*, June 1956 43
Julius Shulman

Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman

Fig. 9 – *LA Times Home*, 1954 43

First Julius Shulman's cover photo

Fonte: socialarchhistory.blogspot.pt/2009/12/Julius-shulman-residence-7875-woodrw.html

Fig. 10 – *LA Times Home*, 1954 43

Brandow Residence, San Marino

Julius Shulman

Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman

Fig. 11 – *Palm Springs Life*, 2009 43

Kaufman House

Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman

Fig. 12 – *Frank Lloyd Wright Architect* 43

Publicado por Museum of Modern Art, NY 1994

Ezra Stoller

Fonte: steinerag.com/flw/books/c1405.html

Fig. 13 – *Guggenheim NY* 43

Publicado por Princeton Architectural Press

Ezra Stoller

Fonte: steinerag.com/flw/books/c1405.html

Fig. 14 – *Frank Lloyd Wright's Falling Water*, 1999 44

Ezra Stoller

Fonte: steinerag.com/flw/books/c1405.html

Fig. 15 – *The TWA Terminal: The Building Block* 44

Ezra Stoller

Fonte: www.amazon.com

Fig. 16 – *The Seagram Building* 44

Ezra Stoller

Fonte: www.amazon.com

Fig. 17 – *Modern California houses* 44

Case Study houses 1945-1962

Reinhold, 1962

Julius Shulman cover photo Case Study House nº22, Pierre Koenig

Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman

Fig. 18 – *Richard Neutra and the search for Modern Architecture*, 2006 44

Julius Shulman

Fonte: www.amazon.com

Fig. 19 – *Frank Lloyd Wright* 44

Tascen 2006

Ezra Stoller

Fonte: www.tascen.com

Fig. 20 – *Frank Lloyd Wright* 44

Tascen 2007

Ezra Stoller

Fonte: www.tascen.com

Fig. 21 – *Visual Acoustics, The Modernism of Julius Shulman* 45

Capa do DVD, Julius Shulman

Fonte: so-cal-arch-history.com/archives/tag/Julius-shulman

Fig. 22 – *Florida Houses* 45

Christopher Domin, Joseph King, Ezra Stoller

www.amazon.com

Fig. 23 – *Ada Karmi – Melamedek* 45

Hélène Binet

Fonte: Openlibrary.org

Fig. 24 – *Architecture of Zaha Hadid* 45

Hélène Binet

Fonte: www.lars-mueller-publishers.com

Fig. 25 – *Deutsches Architektur Jahrbuch* 45

Hélène Binet

Fonte: www.booktopic.com.au

Fig. 26 – *Arquitectura Viva*, nº140 45

Fernando Guerra

Fonte: Ultimasreportagens.com

Fig. 27 – *Architectural Record*, USA 45

Fernando Guerra

Fonte: Ultimasreportagens.com

Fig. 28 – *Oris*, 69, Espanha 45

Fernando Guerra

Fonte: Ultimasreportagens.com

Fig. 29 – *Kaufman House* 61

Julius Shulman

Fonte: www.getty.edu/art/exhibitions/shulman/kaufman_02.html

Fig. 30 – *Stahl House / Case Study #22* 62

Julius Shulman

Fonte: www.getty.edu/art/exhibitions/shulman/casestudy_02.html

Fig. 31 - *Stahl House / Case Study #22* 62

Julius Shulman

Fonte: archives.getty.edu

Fig. 32 - *Stahl House / Case Study #22* 63

Julius Shulman

Fonte: www.wirtzgaller.com/exihibitions/2003/2003_06/shulman/jso3.html

Fig.33 – *Skinner House* 63

Julius Shulman

Fonte: <http://www.artnet.com/artwork/425251668/425137606/julius-shulman-portfolio-10---skinner-house.html>

Fig. 34 – *Gordon Drake House* 64

Julius Shulman

Fonte: archives.getty.edu

Fig. 35 – *Solomon R. Guggenheim Museum* 64

Julius Shulman

Fonte: <http://www.juliusshulmanfilm.com/shulman-photographs/>

Fig. 36 – *Bailey House, Case Study #21* 65

Julius Shulman

Fonte: <http://www.juliusshulmanfilm.com/shulman-photographs/>

Fig. 37 – *Convair Austronautics*

65

Julius Shulman

Fonte: www.getty.edu/art/exhibitions/shulman/convair_02.html

Fig. 38 – *Guggenheim Museum*

70

Ezra Stoller

Fonte: <http://www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html>

Fig. 39 – *Guggenheim Museum*

71

Ezra Stoller

Fonte: <http://www.morehousegallery.com/print/ezra-stoller/guggenheim-frank-lloyd-wright/6924.aspx>

Fig. 40 – *Falling Water*

71

Ezra Stoller

Fonte: <http://www.morehousegallery.com/print/ezra-stoller/guggenheim-frank-lloyd-wright/7560.aspx>

Fig. 41 – *Marin County Civic Center*

72

Ezra Stoller

Fonte: [Fabricmag.com/fabric-magazine-art/Frank-lloyd-wright](http://fabricmag.com/fabric-magazine-art/Frank-lloyd-wright)

Fig. 42 – *Seagram Building*

72

Ezra Stoller

Fonte: <http://www.morehousegallery.com/print/ezra-stoller/seagrams-interior-mies-van-der-rohe/7559.aspx>

Fig. 43 – *Seagram Building*

73

Ezra Stoller

Fonte: http://www.danzigerprojects.com/exhibitions/2007_6_ezra-stoller/

Fig. 44 – *TWA Terminal*

73

Ezra Stoller

Fonte: http://www.danzigerprojects.com/exhibitions/2007_6_ezra-stoller/

Fig. 45 – *Whitney Museum of American Art*

74

Ezra Stoller

Fonte: http://www.danzigerprojects.com/exhibitions/2007_6_ezra-stoller/

Fig. 46 – *Kitt Peak* 74

Ezra Stoller

Fonte: <http://www.morehousegallery.com/print/ezra-stoller/kitt-peak-myron-goldsmithsom/6925.aspx>

Fig. 47 – *Maxxi: Museum of XXI Century Arts* 78

Helene Binet

Fonte: www.helenebinet.com

Fig. 48 – *Jewish Museum* 78

Helene Binet

Fonte: www.michaelhoppengallery.com

Fig. 49 – *Rosenthal Center for Contemporary Art* 79

Helene Binet

Fonte: www.artnet.com/artist/425940108/helene-binet.html

Fig. 50 – *Therme Vals* 79

Helene Binet

Fonte: <http://www.wallpaper.com/gallery/art/peter-zumthor-by-helene-binet-cologne/17051306/85452#20134>

Fig. 51 – *Firminy* 80

Helene Binet

Fonte: designboom.com

Fig. 52 – *Lfone* 80

Helene Binet

Fonte: www.artnet.com/artist/425940108/helene-binet.html

Fig. 53 – *Kolumba* 81

Helene Binet

Fonte: <http://www.wallpaper.com/gallery/art/peter-zumthor-by-helene-binet-cologne/17051306/85452#20136>

Fig. 54 – *Bruder Klaus Chapel* 81

Helene Binet

Fonte: <http://www.wallpaper.com/gallery/art/peter-zumthor-by-helene-binet-cologne/17051306/85452#20125>

Fig. 55 – *Bruder Klaus Chapel* 82

Helene Binet

Fonte: <http://www.wallpaper.com/gallery/art/peter-zumthor-by-helene-binet-cologne/17051306/85452#20138>

Fig. 56 – *Bruder Klaus Chapel* 82

Helene Binet

Fonte: <http://www.wallpaper.com/gallery/art/peter-zumthor-by-helene-binet-cologne/17051306/85452#20124>

Fig. 57 - *Farol de Santa Marta* 88

Fernando Guerra

Fonte: www.ultimasreportagens.com

Fig. 58 - *Universidade de Lerida* 88

Fernando Guerra

Fonte: www.ultimasreportagens.com

Fig. 59 – *Praça Entrecampos* 89

Fernando Guerra

Fonte: www.ultimasreportagens.com

Fig. 60 – *Casa em Sintra* 89

Fernando Guerra

Fonte: www.ultimasreportagens.com

Fig. 61 – *Escola Superior de Música* 90

Fernando Guerra

Fonte: www.ultimasreportagens.com

Fig. 62 – *Casa em Aveiro* 90

Fernando Guerra

Fonte: www.ultimasreportagens.com

Fig. 63 – *Casa no Porto* 91

Fernando Guerra

Fonte: www.ultimasreportagens.com

Fig. 64 – <i>Lar de Idosos</i> Fernando Guerra Fonte: www.ultimasreportagens.com	91
Fig. 65 – <i>Pavilhão Anyang</i> Fernando Guerra Fonte: www.ultimasreportagens.com	92
Fig. 66 – <i>Pavilhão Anyang</i> Fernando Guerra Fonte: www.ultimasreportagens.com	92
Fig. 67 – <i>Boots Company</i> John Donat Fonte: www.ribapix.com	93
Fig. 68 – <i>Museu Guggenheim, esboços conceituais e de apresentação</i> Fonte: web.guggenheim.org/timeline/index.html	101
Fig. 69 – <i>Museu Guggenheim, esquemas iniciais</i> <i>Frank Lloyd Wright</i> Fonte: Tascen 2007	102
Fig. 70 – <i>Museu Guggenheim, desenhos técnicos</i> Frank Lloyd Wright Fonte: www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Guggenheim_Museum.html	103
Fig. 71 – <i>Museu Guggenheim, alçado principal</i> Ezra Stoller Fonte: www.morehousegallery.com/print/ezra-stoller/guggenheim-frank-lloyd-wright/6924.aspx	104
Fig. 72 – <i>Museu Guggenheim</i> Ezra Stoller Fonte: www.estostock.com	105
Fig. 73 – <i>Museu Guggenheim, cúpula</i> Ezra Stoller	106

Fonte: www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html

Fig. 74 – *Museu Guggenheim* 107

Ezra Stoller

Fonte: www.estostock.com

Fig. 75 – *Museu Guggenheim* 108

Ezra Stoller

Fonte: www.estostock.com

Fig. 76 – *Museu Guggenheim* 109

Ezra Stoller

Fonte: www.estostock.com

Fig. 77 – *Termas de Vals, esquisso* 119

Peter Zumthor

Fonte: www.etsavega.net/dibex/Zumthor_partituras-e.htm

Fig. 78 – *Termas de Vals, desenhos técnicos, plantas* 120

Peter Zumthor

Fonte: www.etsavega.net/dibex/Zumthor_partituras-e.htm

Fig. 79 – *Termas de Vals, desenhos técnicos, cortes* 120

Peter Zumthor,

Fonte: www.etsavega.net/dibex/Zumthor_partituras-e.htm

Fig. 80 - *Termas de Vals* 122

Hélène Binet

Fonte: www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html

Fig. 81 - *Termas de Vals* 123

Hélène Binet

Fonte: www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html

Fig. 82 - *Termas de Vals* 124

Hélène Binet

Fonte: www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html

Fig. 83 - *Termas de Vals* 125

Hélène Binet

Fonte: www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html

Fig. 84 - Termas de Vals

126

Hélène Binet

Fonte: www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html

Fig. 85 - Termas de Vals

127

Hélène Binet

Fonte: www.helenebinet.com/photography/architects/peter-zumthor.html

Resumo

Representação e Comunicação de Arquitectura através da Fotografia é uma reflexão em torno das imagens de arquitectura, enquanto instrumento da arquitectura. Debruça-se sobre os paralelos entre a arquitectura e a fotografia, na tentativa de entender a natureza da relação entre estas duas disciplinas, e a função que a fotografia exerce no processo da representação, comunicação e percepção da arquitectura.

Contextualizado o tema, e considerados factos, críticas e analogias, explora-se a questão da representação e comunicação no desenvolvimento e exposição do projecto de arquitectura, segue-se uma leitura comparativa do passado da arquitectura e da fotografia moderna, no sentido de enquadrar e entender esta relação e como esta evoluiu na contemporaneidade. Neste âmbito, é estudada a obra de vários fotógrafos de arquitectura, abrindo a discussão às diversas formas de representação em fotografia, lançando a questão chave desta pesquisa, será a fotografia uma representação válida de arquitectura? Neste seguimento revelou-se fundamental a análise de casos de estudo, com o objectivo de entender estas reflexões, defendendo-se que as imagens de arquitectura, sendo representativas e interpretativas, apresentam as suas limitações, logo, são representações insuficientes de arquitectura, e como tal, não substituem os desenhos técnicos nem, tão pouco, a experiência do espaço, no entanto, a fotografia, quando utilizada no âmbito do estudo e processo de desenvolvimento do projecto de arquitectura, revela-se um importante instrumento de trabalho e de transmissão de valores de uma época.

Palavras-chave: Arquitectura, Fotografia, Representação, Comunicação, Percepção, Experiência do espaço

Abstract

Representation and Communication of Architecture through Photography is a reflection about the architectural images, while an instrument on behalf of architecture. It concentrates on the parallels between architecture and photography in the attempt of understanding the nature of the relation between these two disciplines, and on the role photography plays in the process of representation, communication and perception in architecture.

Once contextualized the theme, facts, critics and analogies are taken under consideration, the issue of our query becomes the representation and communication in the development and exposure of the architectural project, followed by a comparative reading of the past of the modern architecture and photography, in the sense of framing and understanding their relation and how it has evolved to contemporaneity. In this extent, one study the work of several architectural photographers, uncovering the discussion to the diverse forms of representation in photography, launching the key question to this research, can photography be a valid form of architectural representation? It becomes fundamental the analysis of case-studies, with the objective to comprehend these reflections, defending that architectural images, being representative and interpretative, present some limitations, are insufficient representations of architecture, and won't replace technical drawings or, none the less, the physical experience of space, however, photography, when used in the extent of study and development of an architectural project, reveals itself to be an important work instrument, as well as a mean of carrying out the values of an era.

Key-words: Architecture, Photography, Representation, Communication, Perception, Physical Experience of Space

Introdução

Pretende-se abordar a relação entre obra arquitectónica e a sua imagem fotográfica no que concerne à cultura imagética. Como principal ferramenta de comunicação de arquitectura as imagens captam o espírito da arquitectura, as principais ideologias da sociedade, da construção e, sobretudo, retratam a arquitectura dando-lhe dimensão e projecção.

Uma obra publicada pode, mais facilmente, ser conhecida em todo o mundo, grande parte do nosso conhecimento arquitectónico é feito através das fotografias das obras de arquitectura, no entanto, a percepção que temos de arquitectura é uma percepção esteticamente reelaborada pelo olhar e pela técnica fotográfica. Uma imagem de arquitectura é uma imagem mediatizada que nos facilita o acesso e a compreensão do objecto. Deste modo, o reconhecimento de determinados edifícios está intimamente ligado à sua imagem fotográfica.

Poderá fotografar, não somente edifícios, mas também as personagens que nele habitam ou transitam, transmitir uma serie de noções, como compreensão de escala, perspectiva, história, época, percepção de espaço e, sobretudo as intenções, do próprio arquitecto? O fotógrafo de arquitectura terá, deste modo, a responsabilidade de trabalhar a memória dos objectos e das coisas, a memória fica registada. A imagem poderá ter, assim, um carácter documental e actuar como testemunho, como prova de arquitectura e de produção cultural? São questões que pretendemos estudar neste trabalho.

Por todos estes factores a fotografia de arquitectura tem vindo a tornar-se mais um instrumento útil e dinamizador no exercício da arquitectura.

É objectivo principal deste estudo traçar, no estudo destas questões, o paralelo entre arquitectura e fotografia, e aponta a co-relação entre representações de arquitectura, procurando entender o contributo da fotografia, enquanto instrumento necessário à disciplina de arquitectura e suas possibilidades e responsabilidades na memória da arquitectura e na produção cultural de uma época, enquanto elemento de comunicação, conhecimento, reflexão e percepção de arquitectura.

Focaremos a nossa atenção para o poder da imagem, na qualidade de representação e comunicação de uma intenção projectual, e que entendemos, possibilitará uma experimentação, embora pouco aprofundada, da obra de arquitectura per si e do carácter tridimensional do espaço, mas que, acreditamos, permite enriquecer a experiência deste.

A fotografia surgirá como uma resposta objectiva ao universo de representação e registo de realidade e arquitectura, enquanto instrumento de mediatização, e consagração de memória arquitectónica e cultural, reafirmando as mais valias da comunicação pela imagem.

Relativamente à fotografia de arquitectura existe ainda pouco conteúdo teórico que explore e sustente o tema. Sendo um tema pouco abordado, são escassos os títulos e estudos com carácter mais científico que se debruçam sobre este tema, e como tal, será, sobretudo,

através de artigos publicados, biografias, entrevistas e documentários que se irá explorar o tema em questão. Esta pesquisa levanta as várias questões acima enunciadas a serem debatidas ao longo dos capítulos. Num primeiro capítulo, é lançado o mote que irá definir toda a temática deste estudo, a representação e comunicação de arquitectura, a evolução, do desenho à sua representação técnica e rigorosa, gráfica ou baseada na percepção e sensação. Num enquadramento histórico, tentar-se-á uma definição de fotografia como documento e/ou testemunho de uma realidade, desde a sua invenção ou descoberta até à actualidade. Abordaremos os elementos de comunicação e publicação de arquitectura e a projecção que esta confere às obras de arquitectura, bem como os elementos de enquadramento e composição e a ambiguidade que as inovações tecnológicas têm provocado pela manipulação imagética.

Num segundo capítulo analisar-se-á a fotografia de arquitectura moderna e também contemporânea, com ênfase para alguns autores paradigmáticos e que se destacaram na nossa pesquisa, fotógrafos revolucionários no campo da fotografia da arquitectura moderna e contemporânea. Analisaremos as diversas visões de fotógrafos como Julius Shulman e Ezra Stoller, que procuravam responder à relação entre uma arquitectura e a sua compreensão, interpretação, representação, e comunicação, neste caso, no período temporal do despontar da vida moderna. Neste seguimento, procuraremos a mesma grelha de análise, mas desta vez, abordando a contemporaneidade, através da fotografia de Hélène Binet e Fernando Guerra.

Dos autores abordados no capítulo anterior, Ezra Stoller e Hélène Binet, são os seleccionados para integrarem os casos de estudo. Estes centram-se na análise comparativa da obra de arquitectura moderna de Frank Lloyd Wright, e a obra actual e contemporânea de Peter Zumthor, e os fotógrafos que tentam captar a essência das suas obras, Ezra Stoller e Hélène Binet, respectivamente. Serve, este capítulo, para questionar se a fotografia de arquitectura traduz as intenções de um arquitecto, de uma obra, se estas enriquecem, de facto, a experiência visual de um espaço, se valorizam a sua percepção, se, de facto, a fotografia de arquitectura poderá ser, assim, mais uma forma de representação válida de arquitectura.

I_ Representação e Comunicação de Arquitectura

1.1_ A evolução dos campos de representação

“Se em crianças aprendemos a reconhecer e a dar nomes às coisas observando imagens em livros, também com os arquitectos acontece a mesma coisa, 99% das vezes, os estudantes de arquitectura aprendem a identificar e a definir a arquitectura e, especialmente, o que é qualificado e reconhecido ou, efectivamente, o que é a arquitectura (em oposição a edifícios de que simplesmente gostam) a olhar para a sua representação – uma fotografia, um desenho, uma revista, um artigo ou um livro.”¹ A arquitectura é identificada, definida, discutida, explicada, na sua maioria por representações, o nosso entendimento desta baseia-se, assim, em representações parciais de arquitectura.

A representação gráfica arquitectónica parece participar da crescente e constante evolução nos processos de desenho paramétrico e representação digital. É adequado rever os processos de representação gráfica com base a formar uma visão crítica dos recursos em uso para criar, registar e representar arquitectura. A história do desenho, a origem da perspectiva e da representação de arquitectura manifestam-se frequentemente contraditórias, uma breve revisão torna-se conveniente e necessária.

Os primeiros registos gráficos relacionam-se directamente com as pinturas rupestres, a este remoto início dos processos de representação seguiu-se um período no qual o homem adoptou a arte como parte da sua vida prática, e os sistemas de representação gráfica passaram a servir as suas necessidades construtivas, é a estas que se deve a origem dos processos de representação gráfica em arquitectura.

A busca pela fiel representação gráfica e rápida difusão consolidou um novo modo de representação, conseqüentemente, a disposição e visibilidade das formas levou ao desenvolvimento da técnica do desenho.

A evolução da representação gráfica arquitectónica continuou pela persistência de uma representação baseada na fidelidade visual e no impacto e conseqüente sedução, do observador.

A junção de recursos económicos, intelectuais e tecnológicos aliam-se à intenção de representar o mundo visível e o projecto arquitectónico mediante recursos pictóricos manuais, mantendo a fidelidade ao objecto representado, alcançando, assim, o seu apogeu. *“O desenho é agora, com os avanços na perspectiva e na utilização da projecção ortogonal, uma disciplina de tal forma profunda que permite a representação de um projecto a um nível em que este se torna auto-suficiente. É na renascença que se começa a consolidar o projecto arquitectónico*

¹ RATTENBURY, Kester. *This is not architecture*, 2011, citado em LUCAS, Pedro Nunes Galvão, *Representação de arquitectura: Introdução às várias formas de comunicação de arquitectura*.p.3.

enquanto ideia representável e o arquitecto enquanto intelectual que dispõe da capacidade total: idealização e representação.”²

A perspectiva veio, a partir do Renascimento, aproximar visualmente a representação da realidade, gerou a necessidade de existência de desenhos de teor construtivo, cujo objectivo era informar a construção de forma eficaz. O estabelecimento da geometria descritiva, estudada e desenvolvida por Gaspard Monge, levou à substituição do trabalho manual. A indústria exigia um sistema de representação rigoroso, fiel e sistematizado, tendo este, repercussões formais nas próprias representações de arquitectura. A perspectiva é entendida como ferramenta de controlo do espaço.

Tal como refere o autor P. Brandão, o início da fotografia de arquitectura foi essencialmente documentarista, mas cedo começam a surgir apropriações expressivas da fotografia, dramatização com recurso ao enquadramento, envolvente, claro-escuro e composição.

Fernando Távora refere o aparecimento da fotografia como um conceito negativo para a arquitectura *“Os fotógrafos adoram escadas geométricas, mas isso é fotografia de arquitectura. A fotografia é uma trágica destruição da arquitectura, porque é possível tirar fotografias belíssimas de péssimas arquitecturas.”³*

As projecções ortogonais, os sistemas de planos cotados e a perspectiva axonométrica, contribuíram para que o desenho técnico se formalizasse. Nos finais do século XX a codificação dos sistemas de representação estava completa. Confirmou-se a progressiva incorporação dos processos de representação, na sociedade.

No período entre guerras, a arquitectura aceitou o seu papel como agente de ordenação e transformação social. A necessidade de definir uma nova imagem foi assumida como objectivo pelos arquitectos. A Bauhaus estabeleceu novos métodos de educação, e propôs formas e processos adequados a um mundo novo direccionado para a convivência com a máquina. Coerente com estas transformações, os arquitectos de vanguarda de princípio de século tentaram utilizar os recursos da representação gráfica de um modo mais inovador e criativo, revolucionando os cânones visuais em busca de atribuir realce às suas concepções. O início do século XX é um período de mudanças significativas na cultura, na arte, na arquitectura, mas de poucas novidades no desenho. Na esfera da representação gráfica arquitectónica, os projectos vanguardistas devem ser vistos como explorações inovadoras perante os sistemas de representação vigentes.

“Tornou-se evidente, que as técnicas gráficas tradicionais já não bastariam para representar as propostas formais então concebidas e, tecnologias oriundas das artes gráficas

² P. Brandão, citado por SPENCER, Jorge, *O processo da concepção em arquitectura, Reflexão sobre o papel do desenho na síntese da forma*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, p.37, retirado de LUCAS, Pedro Nunes Galvão, *Representação de arquitectura: Introdução às várias formas de comunicação de arquitectura.*, p.47

³ ESPOSITO, António e Leoni, Giovanni, *Fernando Távora, Ópera Completa*, p.13, retirado de LUCAS, Pedro Nunes Galvão, op.cit.

deram lugar à inovação na representação gráfica arquitectónica, evoluindo para além do desenho e das técnicas de pintura. A fotografia vem potencializar o crescimento do mundo da representação segundo a percepção visual.”⁴

A arquitectura não compreende apenas as suas construções físicas, mas também a forma como é recebida pelo sujeito, como é percebida, vivenciada, ‘vista’. O conceito de arquitectura engloba um conteúdo subjectivo, a abrangência deste dá pelo princípio de que a esta faz parte de um todo que constitui a complexidade da estrutura urbana.

A representação precisa do real surge, de acordo com Eduardo Costa, como uma das questões fundamentais da fotografia, as técnicas de representação tornam possível criar uma compreensão de realidade a partir do desenho projectado, emulando, assim, as noções de espacialidade.⁵

A fotografia adquiriu um papel fundamental enquanto instrumento capaz de ler com maior rigor os pormenores de uma edificação, compreensão inicialmente considerada por John Ruskin⁶, pensador revolucionário de inícios do século XIX, que rejeitava o classicismo e formalismo na arte.

Para Ruskin, a possibilidade de utilizar a fotografia como instrumento de trabalho, pesquisa e como meio técnico de ampliar a percepção dos detalhes na arquitectura, tornou-se numa actividade mais minuciosa. Compreendendo a verdadeira natureza da câmara fotográfica, o interesse de Ruskin rapidamente é tomado pela decepção e, a sua compreensão inicial frente à fotografia, como meio capaz de reproduzir um duplo do real, dá lugar ao entendimento de que esta carrega uma série de problemáticas ou defeitos inerentes ao seu funcionamento, substituindo a ideia da fotografia como meio de registo acurado pela imprecisão. Apesar de entendida a partir das suas limitações, Ruskin compreende a fotografia como meio de documentação e como importante instrumento de registo, pela sua qualidade e aproximação com o real, com base nas teorias de Ruskin, Eduardo Costa afirma *“Dadas as limitações técnicas da fotografia como meio de apresentar um duplo do real, considera a necessidade de uma documentação paralela por meio do desenho técnico, já que, ao contrário a fotografia, que carrega limitações e problemáticas visuais, este é necessariamente uma realização directa ao intelecto daquele que traça a linha sobre o papel, o que torna o desenho uma concepção a partir de escolhas, potencialmente controláveis por aquele que o realiza, manipula o instrumento.”*⁷

⁴ FONSECA, Geraldo Benício, 2011, *La representación gráfica arquitectónica entre la continuidad y la innovación*, Disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.132/3908

⁵ Conforme: COSTA, Eduardo, 2011, *Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura*, Revista *Nada* #13, disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094

⁶ John Ruskin, crítico de arte, pensador, filantropo, revolucionário, acérrimo defensor da reforma social, apologista de interligar a arte e a vida, rejeitava a abordagem clássica e formal na arte e na arquitectura da época victoriana, contribuiu para a base teórica do Movimento Arts and Crafts.

⁷ COSTA, Eduardo, op.cit

Walter Benjamin⁸ aponta a fotografia como uma forma exclusivamente visual, incapaz de reproduzir exactamente a percepção visual do homem. *“A natureza da câmara é de facto diferente da do olho humano.”*⁹

Na fotografia de arquitectura, entendemos, a fotografia como representação, que, apesar de oferecer informação arquitectónica, é descritiva, interpretativa, logo, subjectiva. *“A procura da imagem única ou pictórica conduz muitos fotógrafos de arquitectura a deformar sem vergonha a proporção e a dimensão dos edifícios e dos espaços que fotografam.”*¹⁰

Relativamente, também, à fotografia de arquitectura Beatriz Columina afirma *“É preciso pensar a arquitectura como um sistema de representação, ou melhor, uma sobreposição de sistemas de representação (...) o edifício deve ser entendido da mesma forma que os desenhos, textos (...) o edifício é um mecanismo de representação em si próprio, o edifício é, vistas as coisas, uma “construção” em todas os sentidos da palavra.”*¹¹ Uma imagem tem, assim, inúmeras leituras, interpretações, significados, estas, para serem representação de arquitectura têm que tratar da *“devolução de compreensão de espaço retratado”*¹², ou seja, a representação da arquitectura terá de transmitir informações suficientes ao observador em ordem a passar, com eficácia, a mensagem que transporta.

A fotografia evoca junto do observador associações de tempo e de espaço, criando uma relação com o passado e o futuro através do olhar e da imaginação do observador. A fotografia, assume-se, assim, como instrumento de reflexão sobre o meio e sobre a arquitectura. A representação através da fotografia originou uma nova percepção do mundo, passando a influenciar todas as outras manifestações em arte, mas principalmente a arquitectura.

A dependência entre arquitectura e as suas representações é um tema imensamente abordado por Perez-Gomez, o seu estudo incide na evolução das formas do desenho e técnicas de representação, no aparecimento da imprensa e da fotografia e, na responsabilidade do desenho arquitectónico. As representações não são arquitectura, delas podemos, no entanto, extrair informações arquitectónicas, que cada observador poderá, num exercício de imaginação interpretar, *“a representação é dominada pela imaginação. A*

⁸ Walter Benjamin, ensaísta, crítico literário, filósofo e sociólogo de início de século XX, os seus pressupostos remodelaram os conceitos da cultura estética, defendia a unicidade e era contra a reprodutibilidade técnica da obra de arte, por acreditar destruir o seu carácter e status, defendia ainda, que a visão do homem diferia da visão da câmara.

⁹ BENJAMIN, Walter, citado em WELLS, Liz, *Photography: A Critical Introduction*, p.19

¹⁰ PRADO, Roberto Goycola, *Función de la expression gráfica en la difusión de la Arquitectura – La revista Arquitectura 1944-2004*, retirado de COSTA, Eduardo, 2011, *Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura*, Revista Nada #13, disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094

¹¹ COLUMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as mass media*, p. 14

¹² DIAS, Manuel Graça, *Arquitectura de Fotografia*, em: www.ultimasreportagens.com

*representação não é mais do que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens.*¹³

Perez-Gomez refere *“as ferramentas de representação nunca são neutras, elas têm subjacente a elaboração conceptual do projecto arquitectónico e todo o processo de geração da forma, solicitados pela tecnologia computacional, os arquitectos contemporâneos reconhecem, por vezes, as limitações das ferramentas criativas. Assim, em última análise, exige-se às plantas, cortes e alçados que prevejam com exactidão um determinado significado como ele existe na obra construída. De facto, não há alternativas para a geração de formas significativas que estejam fora do domínio da perspectiva trazida pela epistemologia moderna - entendimento de projecto como uma imagem.”*¹⁴ Por outro lado, Bruno Zevi¹⁵, aborda a arquitectura pelo espaço e as suas qualidades, tácteis, visuais, auditivas e olfactivas, considerando que as representações de arquitectura apenas podem estimular a imaginação no sentido deste conceber uma qualquer ideia de arquitectura.¹⁶

Existe toda uma construção fotográfica alheia ao tema de arquitectura, factores como as cores, as qualidades dos materiais as proporções, o enquadramento, a composição e dados expressivos, manipuláveis pela técnica fotográfica na sua representação. A fotografia gera inúmeras possibilidades de discursos narrativos próprios. Depois de perder o seu carácter documentarista, passou a ser encarada como uma construção, mas terá sido sempre abordada como uma arte, como algo que existe em si.

Moholy-Nagy¹⁷, possuía uma visão positiva em relação à fotografia, acérrimo defensor da integração da tecnologia e indústria nas artes, via na câmara fotográfica um aparelho que iria substituir a caneta, acreditava que, a partir do século XX, a imagem iria torna-se uma linguagem mais veloz que a própria escrita. Nagy considerava a fotografia um instrumento de conhecimento do espaço. *“Através da fotografia, temos adquirido novas experiências de espaço, com a sua ajuda e também das novas escolas de arquitectura temos prestado atenção a uma ampliação e sublimação da nossa apreciação do espaço. Pela compreensão da nova cultura do espaço, graças aos fotógrafos, a humanidade conquistou o poder de perceber tudo o que há em volta e a sua verdadeira existência com novos olhos.”*¹⁸ A fotografia, assim como a literatura ou o cinema, passaria a ter a função de instrumento de descrição urbana, revelando a condição do homem contemporâneo.

¹³ BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, citado em, BANDEIRA, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação*, p.9

¹⁴ PEREZ-GOMEZ, Alberto *The revolution of the order*, em, Rattenbury, Kester, *This is not Architecture*, citado em LUCAS, Pedro Nunes de Ponte Galvão, *op.cit.*, p. 47.

¹⁵ Bruno Zevi, arquitecto, professor, historiador, curador, autor e editor.

¹⁶ Apoiado na leitura de ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura*, Martins Fontes Editora, p.17

¹⁷ Moholy-Nagy, fotógrafo, pintor e professor na Bauhaus.

¹⁸ MOHOLY-NAGY, Laszlo, 1993, *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, citado em, CIDADE, Daniela Mendes, 2006, *Olhar e movimento: a fotografia como prática de assimilação de arquitectura*, artigo publicado em X Encontro de Teoria e História da arquitectura do rio Grande do Sul, p.10, disponível em: gptiufrgs.files.wordpress.com/2011/03/cidade-daniela/olhar-e-movimento-a-fotografia-como-pratica-de-assimilacao-de-arquitectura.pdf

De acordo com o conceito de Moholy-Nagy, a fotografia representa mais do que um instrumento de reprodução, é um novo instrumento de visão.¹⁹

Em *Photography and Architecture*, Eric De Maré²⁰, oferece-nos três tipos de abordagem à fotografia de arquitectura: *the record*, *the illustration* e *the picture*. O primeiro oferece um documento informativo e descritivo, o segundo oferece uma visão intérprete do edifício, visando a sua idealização, o último constrói uma imagem na qual a arquitectura é absolutamente secundária, sendo o discurso fotográfico que recebe toda a atenção.

Sendo a linguagem dos arquitectos uma linguagem de representações visuais – plantas, cortes, alçados – o campo da imagem é privilegiado, mas esta valorização de percepção visual conduz inevitavelmente a uma compreensão empobrecida de espaço construído. “A imagem mata”, como afirma Henry Lefebvre²¹, “e não pode substituir a riqueza da experiência vivida.”²²

A produção intelectual e construtiva de Koolhaas aponta a arquitectura como pensamento, inserida no universo dos meios de comunicação. A situação das publicações de arquitectura, onde o tema era o edifício, ou a arquitectura, tem vindo, progressivamente, a alterar-se. Os livros de Koolhaas abordam diversas ideias teóricas de arquitectura e, por vezes, projectos não construídos.

O reconhecimento do trabalho do arquitecto não é apenas adquirido pela obra construída, a própria representação da ideia da arquitectura representa uma etapa fundamental, e é apreciada enquanto elemento visual, Koolhaas utiliza a fotomontagem como base de trabalho, que comunica e representa. Pode dizer-se que as representações de arquitectura parecem ser, em Koolhaas, um pretexto para uma construção mediática suportada por imagens e teorias: os meios de comunicação são utilizados, por Koolhaas, para a sedimentação da sua teoria. As representações da sua arquitectura são complexas e intérpretes, uma vez que se referem a edifícios, muitas vezes, não construídos. Enquanto star-architect, os seus edifícios são pequenas marcas comerciais seriam impossíveis sem a utilização dos meios de comunicação de arquitectura. Koolhaas utiliza os circuitos promocionais e a manipulação estética e mediática, para adubar conceitos teóricos.²³

Le Corbusier também utilizou os meios de comunicação para a idealização e promoção do seu mundo conceptual e arquitectónico “*ele foi provavelmente o primeiro arquitecto a adoptar totalmente a condição moderna dos media.*”²⁴ As formas de comunicação de

¹⁹ Conforme: CIDADE, Daniela Mendes, op.cit.

²⁰ Eric De Maré, fotógrafo de arquitectura, autor de vários ensaios, considerava-se um intérprete da arquitectura através da fotografia, bem como crítico da arquitectura, tinha particular interesse na tradição funcional na arquitectura, grande parte do seu trabalho foca-se na arquitectura moderna e industrial.

²¹ Henry Lefebvre, sociólogo francês, intelectual e filósofo, de finais de século XX, profundo estudioso da obra de Marx, conduziu estudos sobre a organização do espaço no contexto urbano.

²² LEFEBVRE, Henry, citado em LEACH, Neil, *A anestésica de arquitectura*, p.141

²³ Conforme: LUCAS, Pedro Nunes Galvão, op.cit.

²⁴ COLUMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as mass media*, p.191

arquitectura eram utilizadas por Corbusier de um modo propagandístico, onde a imagem era ferramenta essencial. As imagens das suas obras eram idealizadas através da manipulação das fotografias, tal como constata Columina “com o objectivo de realçar uma estética mais ‘purista’. Corbusier manipulava fotografias pintando-as e retirando-lhes determinados elementos produtores de ruído.”²⁵

Le Corbusier separa o universo da representação, onde idealiza os seus conceitos, do universo do real, manipulando as representações, os seus projectos são representados de forma ideal, fá-lo apoiado nos meios de comunicação, através das publicações, com o claro objectivo de mediatismo.

Houve também arquitectos como Adolf Loos, que terão sentido alguma incompatibilidade na relação fotografia/arquitectura, e contrariamente a Corbusier, Loos não se apoiava na promoção mediática, “tenho de renunciar à honra de ser publicado nas várias revistas de arquitectura (...) mas isto é um sinal de força das minhas ideias”²⁶, na concepção de Loos, a representação enquanto elemento de comunicação, serviria única e exclusivamente a execução.

Encarando a arquitectura como espacial, dependente das três dimensões, recebida pelos diversos sentidos, Loos vê nas representações visuais uma reprodução imensamente incompleta, para além de intérprete. Na concepção de Loos, a aura dos edifícios, está nos mesmos, sendo que a representação destes, não será capaz de a manter, considerando, desta forma, as representações de arquitectura coisas em si, incapazes de conter a tradução de arquitectura em imagens.²⁷

“A publicação (...) ao absorver a arquitectura no universo do merchandising, fetichizando-a, destrói a sua possibilidade de transcendência. As revistas de arquitectura, com a sua artilharia gráfica e fotográfica, transformam a arquitectura num artigo para consumo, fazendo-a circular pelo mundo como se ela tivesse de repente perdido massa e volume, consumindo-a desta forma.”²⁸ Loos reduz a arquitectura à matéria física, afastando-se do seu universo mediático, as representações são construídas autónomas e intérpretes, são em si imagens e não realidade. Importa perceber as relações que se estabelecem entre arquitectura e as suas representações, não descurando a diferença entre estas.

Na impossibilidade de expor arquitectura estamos eternamente condenados a expor representações desta. Thomas Ruff, convidado pela dupla Herzog e De Meuron a fotografar as suas obras, que mais tarde figurariam a exposição *Beauty and waste in the architecture of Herzog e De Meuron*, alterou as proporções dos edifícios que fotografava, com vista a atingir uma construção fotográfica autónoma. A propósito do trabalho de Ruff “há nesta ligação uma

²⁵ BANDEIRA, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação*, p.67

²⁶ LOOS, Adolf, citado em COLUMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity, Architecture as mass media*, p.65

²⁷ Conforme: LUCAS, Pedro Nunes Galvão, op.cit.

²⁸ COLUMINA, Beatriz, op.cit, p.43

*liberdade muito particular, que é gerida pelo artista e não pelo encomendador. Fica claro neste testemunho que quem definiu as regras foi o fotógrafo, não os arquitectos.*²⁹

É importante diferenciar representação de arquitectura de arquitectura e apontar a relação que cada arquitecto tem com as diferentes formas de representação. Convém evidenciar a complexidade das relações entre conceito arquitectónico e técnica de representação. Kester Rattenbury, em *This is not Architecture*, defende que a maioria das estratégias desenvolvidas, por arquitectos, para demonstrar as suas concepções centram-se em registos gráficos necessários à construção, todas as formas de média, seja discurso, desenho, escrita, perspectiva, fotografia ou filme tem as suas próprias características, bem como as suas limitações. Esquissos, desenhos técnicos, maquetes ou fotografias são entendidos como necessários representantes do conceito arquitectónico para a construção, enquanto objectos de descrever e documentar um projecto de arquitectura, a representação é reduzida a ferramenta da profissão. *“O cenário actual da representação gráfica arquitectónica apresenta um evidente protagonismo dos meios digitais da projecção de arquitectura. (...) Parece claro que, para a maioria dos profissionais de concepção de espaço arquitectónico, o processo mental é suportado por uma diversidade de recursos gráficos. O desenho manual contém o seu prestígio como ferramenta do pensamento arquitectónico e como componente relevante do estilo gráfico de cada arquitecto.*³⁰

Arquitectos como Peter Eisenman, Frank Gehry ou Daniel Libeskind foram percursos da tecnologia de construção, do vocabulário formal e do uso de geometrias complexas para gerar forma arquitectónica. As suas experiências formais, tentaram romper com o sistema clássico de representação – plantas, cortes e alçados. Os exemplos representativos de Eisenman, Libeskind ou Hadid exercem influência no ambiente académico e profissional e resultam na renovação da linguagem de apresentação de projecto, formando uma base conceptual para a geração de arquitectos seguintes.³¹

1.2_ O percurso da visão fotográfica

Desde a sua invenção, no início do século XIX, a fotografia tem tido a sua influência na cultura, criando uma nova forma de arte, dando uma nova dimensão a livros e jornais, introduzindo novas ferramentas para investigação científica.

²⁹ MILHEIRO, Ana Vaz, *Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia*, em Jornal Público, suplemento Mil Folhas, 26.03.2005, p.22

³⁰ FONSECA, Geraldo Benício, op.cit.

³¹ Conforme: FONSECA, Geraldo Benício, 2011, *La representación gráfica arquitectónica entre la continuidad y la innovación*, Disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.132/3908

Gerard Castelo-Lopes, em *Reflexões sobre a Fotografia*, define a fotografia como “fotografia é, essencialmente, toda a imagem permanente que resulta da exposição dum suporte à acção da luz.”³² Roland Barthes, em *Câmara Clara*, diria “imagem revelada, saída, montada, exprimida pela acção da luz.”³³

“Fotografia: n.f.; photographie, photography – termo inventado em Fevereiro de 1839 pelo cineasta inglês John Herschel, a partir de photos (luz) e grafos (desenhar). Etimologicamente significa “escrita de luz.””³⁴

Por definição, do dicionário da Porto Editora, fotografia é um processo de produção de imagens através da fixação da luz reflectida pelos objectos numa superfície impregnada por um produto sensível. Apesar da importância que assumiu ao longo dos anos como meio privilegiado para captação de imagens dentro de todos os domínios do conhecimento as suas possibilidades expressivas gradualmente reconhecidas e desenvolvidas ao longo do século introduziram-lhe valências estéticas que a tornaram numa das mais recentes formas artísticas no campo das artes visuais.

A fotografia pode ser discutida pelas suas várias vertentes, como arte/ciência, documento, testemunho directo/indirecto, real/ilusória, história, luz, cor, percepção, escala, perspectiva, entre outros.

A fotografia apresenta-se como uma mensagem que se elabora através do tempo, como imagem/documento e como testemunho directo e indirecto do passado.

Surge na década de 1830 como resultado da conjugação entre engenho, técnica e oportunidade. Niepce e Daguerre³⁵ foram os responsáveis por esta descoberta. O primeiro preocupava-se com os meios técnicos de fixação de imagem num suporte concreto, o segundo almejava o controlo que a ilusão da imagem poderia oferecer. Desde então, e ao longo da história, a fotografia esteve envolvida em polémicas relacionadas aos seus usos e funções. No meio artístico, no século XIX, via-se o papel da arte eclipsado pela fotografia cuja capacidade de reproduzir o real deixava para segundo plano qualquer tipo de pintura. O seu carácter de prova de realidade transformou-a num duplo de realidade, no entanto a fotografia libertava a arte da pintura da necessidade de ser uma cópia fiel do real.

A fotografia rapidamente conquistou atenções do público mas enfrentou uma resistência por parte dos artistas e críticos que não reconheciam nas suas imagens um valor estético à altura da pintura ou da escultura. Baudelaire foi o exemplo mais explícito e radical dessa desconfiança. Charles Baudelaire, poeta e crítico de arte e literatura sediado em Paris na época do modernismo, apontava à vida moderna, especialmente em cidades metropolitanas as suas constantes mudanças e, como tal, descartava a fotografia, reconhecia-a apenas como

³² CASTELO-LOPES, Gerard, 2004, *Reflexões sobre fotografia*, Assírio e Alvim, p. 91.

³³ BARTHES, Roland, 1979, *Câmara Clara*, Edições 70, p. 115.

³⁴ Dicionário da imagem, 2011, Edições 70, p.175

³⁵ Joseph Niepce é o responsável pela primeira fotografia permanente da história, em 1826, Jacques Mandé Daguerre era pintor de paisagens e gravuras, mais tarde o inventor das daguerreotipias, em 1839.

uma transcrição técnica, como um produto de época, tinha aversão à obsessão pelo real, e entendia a fotografia como o sintoma catalisador da decadência do gosto francês. Baudelaire expõe, numa carta ao director da Revue Française, sobre o Salão de 1859 intitulada *O público moderno e a fotografia*, a crítica mais citada de todas as que produziu, o que para ele era o verdadeiro lugar da fotografia de entre as formas de expressão visual “(...) é necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes (...) que ela enriqueça os olhos do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria a memória (...) que seja enfim a secretária e o bloco de notas de alguém que na sua profissão tem necessidade de uma absoluta exactidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes (...) preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos da nossa memória (...)”³⁶ Esta marca a sua posição face ao rumo da arte do seu tempo, a fotografia foi um alvo emblemático ao longo da sua vida, contudo uma forma de expressão que não deixou de seduzi-lo e na qual acabou por encontrar uma mediação legítima para a sua memória. Baudelaire enfatizava a separação arte/fotografia, concedendo à primeira um lugar na imaginação criativa e na sensibilidade humana, enquanto à segunda é reservado o papel de instrumento de memória documental.

A fotografia garantia uma riqueza de detalhes dificilmente alcançada pelo pintor que garantia ao público fidelidade do real. Nos primórdios da fotografia tal discussão foi largamente explorada como propaganda e ajudou a fotografia a construir o seu mercado, colocando-a ao serviço de uma representação convincente do mundo. Esta avidez do público burguês, de gosto recém-formado, ingénuo, de consumir qualquer tipo de novidade foi um dos factores que grandemente contribuiu para a crítica de Baudelaire. Depois disso a fotografia passaria décadas a tentar reverter os efeitos negativos da sua própria propaganda, afirmando a intenção crítica do fotógrafo.

Depois de estudar a história da fotografia podemos considerar Baudelaire precipitado pela forma e peso da sua crítica, mas podemos atribuir-lhe o mérito de ter colocado a fotografia em condições de responder à sua crítica.

A fotografia é uma elaboração do vivido ou ainda uma leitura do real realizada mediante recurso a uma série de regras que envolvem o controlo de um determinado saber de ordem técnica.

A história da fotografia confunde-se com as diferentes abordagens que, em diversos momentos, se aplicaram à imagem fotográfica. A ideia de que o que está impresso na fotografia é a realidade já foi criticada por vários campos do conhecimento. Podemos considerar dois momentos dessa crítica, a fotografia como transformação do real ou como uma expressão de realidade da sua própria cultura. “*Estudos relativos à teoria da percepção*

³⁶ BAUDELAIRE, Charles, 1859. *Público Moderno e a Fotografia*, Carta ao director da Revue Française sobre o Salão de 1859, publicado na revista FACOM, #17, São Paulo, Faculdade de Comunicação de FAAP, 2007, disponível na internet em: www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entlar.pdf e também em: convergencias.esart.ipab.pt/artigo/29

(...) estabeleceram uma relação de comparação entre imagem fotográfica e objecto.³⁷ No artigo *Através da Imagem: Fotografia e História*, Ana Maria Maud afirma a fotografia como bidimensional, plana, que isola um determinado momento no tempo e no espaço, perdendo a dimensão de tempo vivido, como puramente visual, e que exclui outras formas sensoriais. É também fortemente associada a uma forma de representar o mundo, e é então vista como um importante instrumento de análise e interpretação do real, contraditoriamente, as mesmas, pelo seu realismo fotográfico garantiam o estatuto de verdade enquanto fonte histórica.

Deve entender-se a fotografia como um testemunho que atesta a existência de uma realidade, e que entre o objecto e a sua representação fotográfica, naturalmente existe uma série de acções convencionalizadas tanto cultural como historicamente.

Desde a descoberta da fotografia até aos dias de hoje, que esta acompanha o mundo registando a sua história numa linguagem de imagens, sendo sempre interpretada como resultado de códigos convencionalizados culturalmente.

De acordo com Ana Maria Maud, a fotografia é resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem três componentes essenciais, o autor, a fotografia e o destinatário. É evidente o papel do autor, o fotógrafo, assumir o controlo da câmara impõe uma competência mínima ligada à manipulação de códigos convencionalizados social e historicamente para a produção de uma imagem possível de ser compreendida, mas também é verdade que é a competência de quem olha que vai fornecer significados à imagem, esta compreensão dá-se a partir de regras culturais que garantem que a leitura de imagem não se limita a um sujeito individual, mas que é colectiva. Embora o objectivo das imagens de arquitectura seja atingir o individuo, a imagem é transmitida de forma a atingir as massas. Na qualidade de destinatário a compreensão da mensagem fotográfica pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceites como válidas e convencionalizadas na dinâmica social, o que conduz a questões de percepção e interpretação que resultam de toda uma identidade cultural. A fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos, a expressão e o conteúdo. A expressão envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como enquadramento, luz, cor, profundidade, definição de imagem, contraste e mesmo a decisão de publicar e difundir a imagem. Já o conteúdo é determinado pelo conjunto de espaços, pessoas, objectos, lugares e vivências que compõem a fotografia. Ambos os segmentos completam a produção de sentido na fotografia, para compreende-los como um todo integrado e uno.³⁸

As imagens, como históricas, dependem das várias técnicas do contexto histórico que as produziram. Estas guardam, assim, a marca indefectível do passado que as produziu. Um dia foram memória presente, através dela entra-se em contacto com o passado/presente e estas investem-se de sentido. A imagem fotográfica tem uma dimensão histórica que pode e deve ser utilizada na composição de um certo conhecimento sobre o passado, este conhecimento e essência de identidade dependem da memória, que vincula passado ao presente.

³⁷ MAUD, Ana Maria, 1996, *Através da Imagem: Fotografia e História*, Interface; Tempo, Rio de Janeiro, Vol.I, nº2, p.73-98

³⁸ Conforme: MAUD, Ana Maria, op.cit., p.73-98.

É fundamental referir a relação objecto/fotógrafo. A visão do fotógrafo traduz-se numa primeira representação do objecto em questão, apropriado pelos sentidos, pela memória, pela inteligência, a emoção e a sua visão pessoal, traduz-se numa imagem, no registo de um olhar, comandado por circunstâncias, cultura, sensibilidade, desejo, disposição, inteligência, memória e experiência. O acto fotográfico é uma expressão pessoal. A fotografia ainda deve ser considerada como produto cultural, neste sentido a produção de mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro desta perspectiva a fotografia não é apenas documento mas também representativa da cultura que retrata.

Tal como afirma Maud, deve entender-se que numa sociedade coexistem e articulam-se múltiplos códigos que fornecem significado ao universo cultural e, nesse sentido, a fotografia resulta de um processo de produção repleto de códigos que lhe conferem sentido. *“A fotografia comunica através de mensagens não verbais cujo signo constitutivo é a imagem.”*³⁹ A fotografia é, portanto, um elemento de comunicação, que revela posição moral do autor e se rege por um código convencionalizado socialmente. Segundo Maud, deve, então, compreender-se a fotografia como uma representação simbólica pela relação entre conteúdo e expressão. O conteúdo tem em consideração a relação dos elementos de fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo para tema, tempo e espaço. A expressão pressupõe a compreensão das opções técnicas e estéticas, e ainda o olhar interpretativo de quem a compõe.

A relação da fotografia com o real é sempre filtrada pelo olhar do autor que escolhe e exclui segundo valores éticos e estéticos, *“enquadrar é excluir”*⁴⁰. A fotografia é uma interpretação de realidade pautada por imaginação e sensibilidade, que exprime a visão pessoal do autor, através da composição, distribuição e qualidade gráfica que são elementos essenciais à transmissão do tema, além de prova de existência, esta é encarada como testemunho, como prova de realidade, como uma constatação, *“este lado autenticador da fotografia é uma das componentes da sua ambiguidade”*⁴¹ mas, discute-se a possibilidade da imagem fotográfica mentir. Com a revolução digital, provocada pelos avanços da tecnologia informática torna-se cada vez maior esta possibilidade. O progresso da técnica torna a fotografia uma testemunha menos fiável. Modificar, alterar, subverter, reconstruir, inserir, obliterar são elementos que podem ser desfazedores de identidade numa imagem.

O desenho e a pintura na sua forma mais básica não são nem mais nem menos do que manifestações do desejo de retratar o mundo, tal como a fotografia, como afirma Henri Cartier Bresson *“fotografar é colocar na mesma linha de mira cabeça, olho e coração”*⁴². Cartier Bresson é um grande nome da história do fotojornalismo, ingressou no mundo da arte com a

³⁹ Ibid

⁴⁰ CASTELO LOPES, Gerard, op.cit., p. 83.

⁴¹ Ibid, p. 105.

⁴² CARTIER BRESSON, Henri, 1994, retirado do filme documentário *Henri Cartier-Bresson: Point d'Interrogation*, de Sara Moon, produzido por Production Take Five, disponível na internet em: <http://focusfoto.com.br/henri-cartier-bresson-o-poeta-da-luz/>

pintura e o desenho, segundo o mesmo, o desenho é uma meditação e a fotografia o momento decisivo em que dispara o obturador, acreditava que a fotografia devia comunicar a sensibilidade e a liberdade do momento e por isso não devia ser manipulada. O seu trabalho é pautado pelo desejo de “*captar a vida, preservar a vida no momento de viver*”⁴³, como ele próprio expõe relativamente à fotografia.

Até à descoberta da fotografia também na pintura e na escultura essa relação é perceptível, e o seu papel histórico foi o de “imortalizar” uma realidade.

A imagem precede a palavra escrita na ordem evolutiva da linguagem. Mesmo com a evolução da escrita também o desenho e a pintura, e outros meios de comunicação visual, continuam a ter uma enorme importância no processo cultural e civilizacional. Isto deve-se ao facto de que as imagens comunicam em diferentes níveis que as palavras, no entanto, a gravura ou o desenho não conseguiram satisfazer a vontade de muitos de retratar o mundo com o maior realismo possível.

“*A pintura surge como resultado crítico de milhares de olhares e a imagem fotográfica o registo de um só olhar.*”⁴⁴ O mesmo na escultura ou na escrita. A diferença entre a fotografia e estas é a sua instantaneidade. Nos primórdios da fotografia a lentidão dos obturadores levava a tempos de exposição demasiado prolongados. A noção de instantâneo só apareceu mais tarde com a evolução do tempo e da técnica, tornando-se uma das características definidoras da fotografia.

Fotografia representa detalhe, minúcia, perspectiva, luz, momento e espontaneidade. Ao seu aparecimento muitos acreditam que libertou a pintura da representação do real. A pintura teve o papel secular de retratar a realidade o mais fielmente possível até ao dia que esta tarefa foi delegada na fotografia. Por figurativa e realista que seja uma pintura é sempre percebida como uma ficção, expressão filtrada de visão do autor. A representação fotográfica do mundo, pelo contrário, é entendida como prova de existência do que a imagem regista, testemunho directo, evidência de existência, garantia de autenticidade, apesar de também filtrada e interpretada pelo autor.

Podemos reduzir a três os princípios que possibilitaram o descobrimento da fotografia, o princípio da câmara escura, o princípio da foto-sensibilidade e os princípios da óptica, não descurando factores históricos e culturais.

A descoberta da fotografia partiu do francês Joseph Nicephore Niepce, que conseguiu produzir a primeira fotografia em 1826 (fig.1), em 1829, Niepce associou-se a Jaques Mandé Daguerre que, depois de vários anos de experiências apresentou à Academia de Ciências e Belas Artes de Paris um novo e revolucionário processo, designado por Daguerreotopia⁴⁵ (fig.2).

⁴³ CARTIER-BRESSON, Henri, *Apud Susan Sontag, 1977. On Photography, New York, Strauss and Giroux*, p.185.

⁴⁴ CASTELO-LOPES, Gerard, *ob.cit.*, p. 96.

⁴⁵ A daguerreotopia era o primeiro processo prático de fotografar, as imagens eram de um detalhe e perfeição surpreendentes, mas, por terem tempos de exposição muito longos, tornava quase

A daguerreotopia não permitia fazer cópias ou a publicação de uma fotografia num jornal ou revista, os meios de imprensa dependiam ainda do trabalho de desenhistas para ilustrar as suas publicações. À medida do aperfeiçoamento da técnica os tempos de exposição foram progressivamente reduzindo, sendo hoje a fotografia um acto que se define pela sua instantaneidade.

William Henry Fox-Talbot⁴⁶ desenvolveu, em 1839, um processo fotográfico análogo ao de Niepce e Daguerre, porém mais básico e mais barato. Talbot foi o primeiro a utilizar um negativo em papel do qual era possível tirar cópias posteriormente, por contacto. Esta descoberta possibilitou a fotografia em série. Este processo ficou conhecido como Calotopia.

Frederick Scott Archer⁴⁷ apresentou em 1851 um processo que utilizava já um negativo em vidro e possibilitava a tiragem de inúmeras cópias com baixo custo e materiais bem menos perigosos, este processo possuía a única desvantagem de ter de ser preparado e revelado em estado húmido, o processo utilizava um colódio que era aplicado ao vidro e devia ser exposta na câmara enquanto húmida. Apesar das múltiplas dificuldades o processo apresentava excelentes resultados.

A fotografia exterior tornou-se mais fácil a partir de 1871, quando Richard Leach-Maddox⁴⁸ introduziu ao mundo a “chapa-seca”, esta teve uma importância tremenda para a fotografia.

Foi George Eastman⁴⁹, em 1888, que revolucionou a fotografia com a introdução dos rolos fotográficos e o lançamento de uma pequena câmara. Desta forma a fotografia atingia a sua vocação popular e encontrava-se finalmente ao alcance das pessoas inexperientes e de todos os poderes aquisitivos. Este visionário também se preocupou em levar a tecnologia da fotografia de forma mais simples e acessível a cada um, o demorado processo de revelação de fotografia passou a ser, convenientemente, desenvolvido numa fábrica com operários

impossível o aparecimento de pessoas, que teriam de se manter imóveis por longos períodos de tempo e logo, as primeiras daguerreotopias sofriam de severas limitações temáticas. Paisagens, edifícios, monumentos, naturezas mortas e cenas de rua eram os objectos desta temática, assim eram dados, ainda que inconscientemente, os primeiros passos na fotografia de arquitectura (fig.3).

Uma daguerreotopia era essencialmente uma fotogravura, cada imagem consistia no uso de uma chapa de cobre sensibilizada por uma fina camada de prata preparada numa câmara especial contendo iodo em estado gasoso. O iodo combinava-se com a prata para formar iodeto de prata, um material fotosensível. A imagem latente resultante depois da exposição era posteriormente revelada com vapor de mercúrio aquecido por uma chama por baixo da chapa. O resultado eram imagens muito nítidas apesar de ser um processo caro e lento.

⁴⁶ William Henry Fox-Talbot, matemático, astrónomo e arqueologista, desenvolveu os três elementos primários da fotografia: revelação, fixação e impressão. Responsável pela invenção do calótipo.

⁴⁷ Frederick Scott Archer, fotógrafo e inventor responsável pela invenção do colódio húmido.

⁴⁸ Richard Leach-Maddox, medico e fotógrafo amador, inventou as chapas secas revestidas a gelatina.

⁴⁹ George Eastman, inventor, visionário e fundador da Eastman Kodak Company, responsável por tornar acessível a imagem fotográfica ao quotidiano e às massas.

especializados, assim, num só gesto a “*fotografia foi domesticada e industrializada*”⁵⁰, dando alma ao slogan “*You press the button, we do the rest*”⁵¹ (fig.4), e tornando-a acessível às massas.

Concluindo, a fotografia não é obra de um só autor, mas um processo, um acumular de experiências e avanços por parte de vários indivíduos, se por um lado os princípios fundamentais da fotografia se estabeleceram à décadas, por outro, os avanços tecnológicos têm possibilitado melhoria de qualidade das imagens produzidas, agilização das etapas do processo de produção, redução de custos, popularizando o uso da fotografia. Desde Eastman, o mercado fotográfico tem experimentado uma crescente evolução tecnológica com o estabelecimento das fotografias a cores como padrão, assim como a focagem e a exposição automática. Estas inovações indubitavelmente facilitaram a captação da imagem e melhoraram a qualidade da reprodução e a rapidez do processamento, mas pouco foram alterados os princípios básicos da fotografia.

Com a introdução da tecnologia digital modificaram-se drasticamente os paradigmas do mundo da fotografia. O medo de perder a verdade fotográfica foi uma das respostas iniciais à nova era digital. Primariamente a fotografia era definida pela sua técnica base, a forma com a luz reflecte num objecto ou no mundo e fica registado em negativo. A nova era digital teve grande impacto na forma de ver a fotografia o que levou a posições e debates sobre representação em fotografia. A simplificação dos processos de captação, armazenamento, impressão e reprodução de imagens proporcionadas pelo ambiente digital, aliada à facilidade de integração com os recursos da informática tem ampliado e democratizado o uso da imagem fotográfica nas mais diversas aplicações. A fotografia digital mudou paradigmas no mundo da fotografia, minimizando custos, reduzindo etapas, acelerando processos e facilitando a produção, a manipulação, armazenamento e transmissão de imagens pelo mundo. A convergência entre computadores e tecnologias audiovisuais conduziu-nos a uma nova era digital que está a transformar os métodos de produção da imagem juntamente com as práticas comerciais e sociais. Esta capacidade de facilidade de criar, manipular e editar imagens tem dado ênfase a discussões sobre a natureza da fotografia e as novas formas de definir e compreender o real. Torna-se claro que imagens supostamente reais possam ter sido criadas por computador, editadas, alteradas ou transformadas por completo. Mais uma vez, segundo Roland Barthes, a fotografia é resultado de um evento do mundo, prova de um momento passado que já não existe mais, um certificado de presença. “*O noema da fotografia é uma evidência forçada, carregada, como se caricaturasse a sua própria existência.*”⁵²

A discussão sobre o uso da fotografia é precedida pela tentativa de compreender a sua imagem, o seu carácter artístico constituía um entrave para o seu uso pelas ciências sociais, apesar do seu realismo, hoje já é permitido o uso da fotografia de modo crescente nas ciências sociais.

⁵⁰ WEELS, Liz, 2004. *Photography: A critical introduction*, Routledge, p.139.

⁵¹ *Ibid*, p.139.

⁵² BARTHES, Roland, *op.cit.*, p 158.

A fotografia capta um momento, põe-no em evidência, é necessária para recordar e reter fragmentos de experiências, os acontecimentos terminam e as fotografias perdem. A memória é constitutiva de condição humana, marca a existência e dá-lhe sentido, o que nos remete para o campo da interpretação da imagem e do seu significado.

Segundo a pesquisa de Roland Barthes⁵³, no livro *“A Câmara Clara”*⁵⁴, a fotografia reproduz infinitamente um único acontecimento, repetindo-o mecanicamente, este acontecimento será sempre apenas isso, sem nunca se transformar noutra coisa. Uma fotografia seria o objecto de três práticas – fazer, experimentar, olhar – mas tecnicamente encontrar-se-ia entre dois processos distintos, um de ordem química, referente à acção da luz, e outro de ordem física, a formação da imagem. Barthes comparava o fotógrafo a um acrobata, devendo desafiar as leis do provável, do possível e ainda do interessante. Como espectador o seu interesse pela fotografia baseava-se no sentimento, ver, sentir, reparar, olhar e pensar. A fotografia era uma ‘boa’ fotografia quando o objecto ‘falava’, induzia ao pensamento, à reflexão e sugeria um sentido. A fotografia nasce de um conjunto de realidade e passado. Não podemos negar que tal acontecimento teve lugar, que tal ‘coisa’ esteve diante da objectiva. O referente da fotografia é real, ao contrário da *“pintura que pode simular uma realidade sem a ter visto, na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta de realidade e de passado.”*⁵⁵ Contrariamente à pintura em que o seu referente não precisa estar presente, a pintura pode ser feita de memória mas a fotografia não. Deste modo emerge uma nova característica de tempo específica a fotografia. A pintura terá dado origem à fotografia transmitindo-lhe o enquadramento e a perspectiva, mas a fotografia é uma manifestação do referente, revelada pela acção da luz e que certifica uma presença. *“Nenhuma pintura realista poderia dar-me a certeza de que eles estavam lá; aquilo que vejo não é uma recordação, uma imaginação, uma reconstituição (...) mas o real no estado de passado: simultaneamente o passado e o real.”*⁵⁶

Hoje considera-se que a fotografia tenha ultrapassado as outras imagens, como as gravuras e as pinturas. A sociedade caracteriza-se pelo seu consumo de imagens, que mais ou menos autênticas se universalizam como que numa tentativa de produzir um mundo com menos diferenças.

O uso diário da fotografia está completamente inserido na nossa cultura, tornou-se uma ferramenta cultural, uma comodidade e um meio de expressão usado na promoção comercial de qualquer área, seja na cultura, no espectáculo, na publicidade ou na arquitectura.

A fotografia tem também um papel documentário, pois é um elemento constante do nosso quotidiano. Apesar de poder ser considerada prova, a autenticidade da fotografia e a

⁵³ Roland Barthes, escritor, sociólogo e filósofo francês, foi considerado um dos mais importantes críticos literários do fim do século XX, conhecido pela sua contribuição para a análise da semiótica na cultura visual, publicou vários ensaios, sendo a *“Câmara Clara”* dedicado inteiramente ao desejo de entender a natureza da fotografia.

⁵⁴ BARTHES, Roland, 1979, *Câmara Clara*, Edições 70

⁵⁵ Ibid, p. 109

⁵⁶ Ibid, p. 117

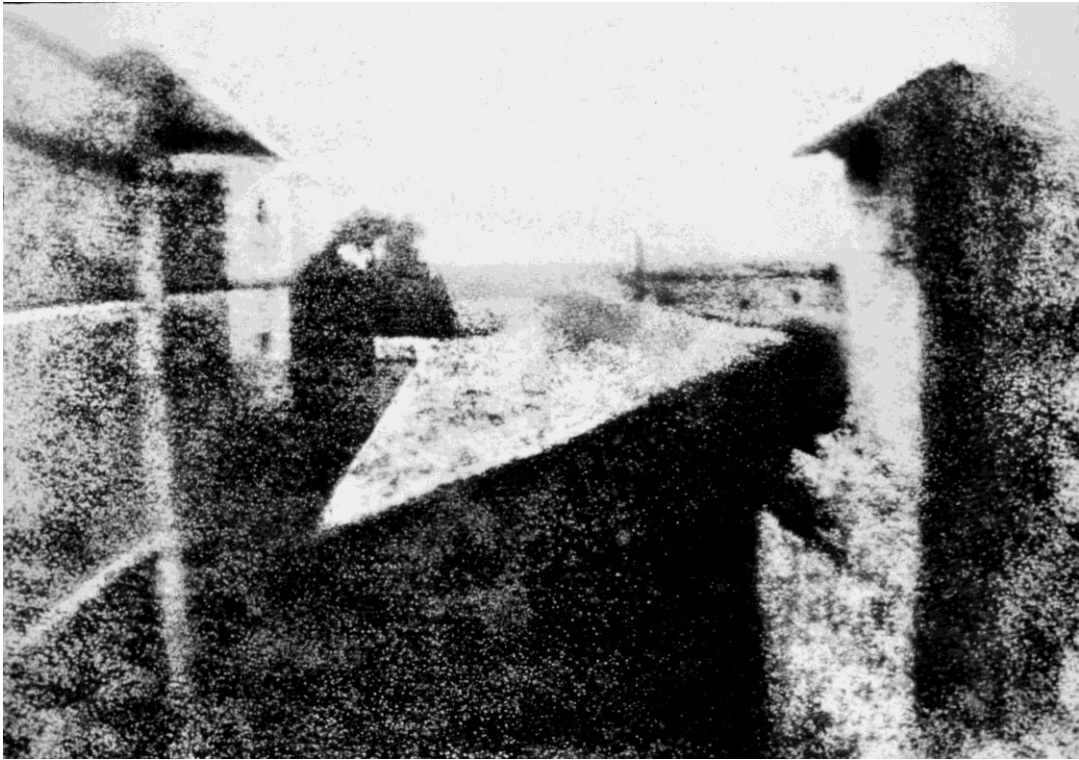
sua verdade fotográfica é posta em causa devido aos avanços tecnológicos que permitem a manipulação de imagens.

Desde a invenção da fotografia que existe o debate sobre a natureza da fotografia como uma nova tecnologia e até onde poderia ser considerada arte. A fotografia tem a capacidade de reproduzir imagens precisas do que se encontra em frente da objectiva, reproduzindo imagens verdadeiras dos seus referentes. Uma das especificidades da fotografia é que contrariamente à pintura, onde o referente não necessita estar presente, na fotografia é obrigatório. Mais uma vez existe, na fotografia, um maior grau de precisão que não era possível na pintura, neste sentido a fotografia pode ser um substituto na arte da representação à pintura. A principal diferença entre pintura e fotografia é que a pintura alude ao real, enquanto a fotografia o sintetiza.

A ideia da fotografia como documento existe desde 1930. Como indica a terminologia documento é tudo o que documenta ou comprova, que indica que ‘esteve lá’, é um comprovativo de circunstâncias traduzido numa imagem fotográfica. É, neste sentido, que a fotografia emerge como um novo meio de comunicação.

Nos últimos anos o realismo documentário foi posto em questão devido aos desenvolvimentos tecnológicos que possibilitam a digitalização e manipulação da imagem fotográfica, pondo em risco a sua credibilidade. É uma questão que se torna pertinente, a noção de fotografia como prova empírica ou como testemunho descritivo de determinada situação. *“A fotografia é considerada como o melhor árbitro entre a nossa percepção visual e a memória desta. Não é apenas a aparente objectividade que garante à fotografia o seu elevado status neste campo, mas a nossa crença nele (...) percebemos e interpretamos o mundo exterior através de um incrível rede interna de receptores.”*⁵⁷

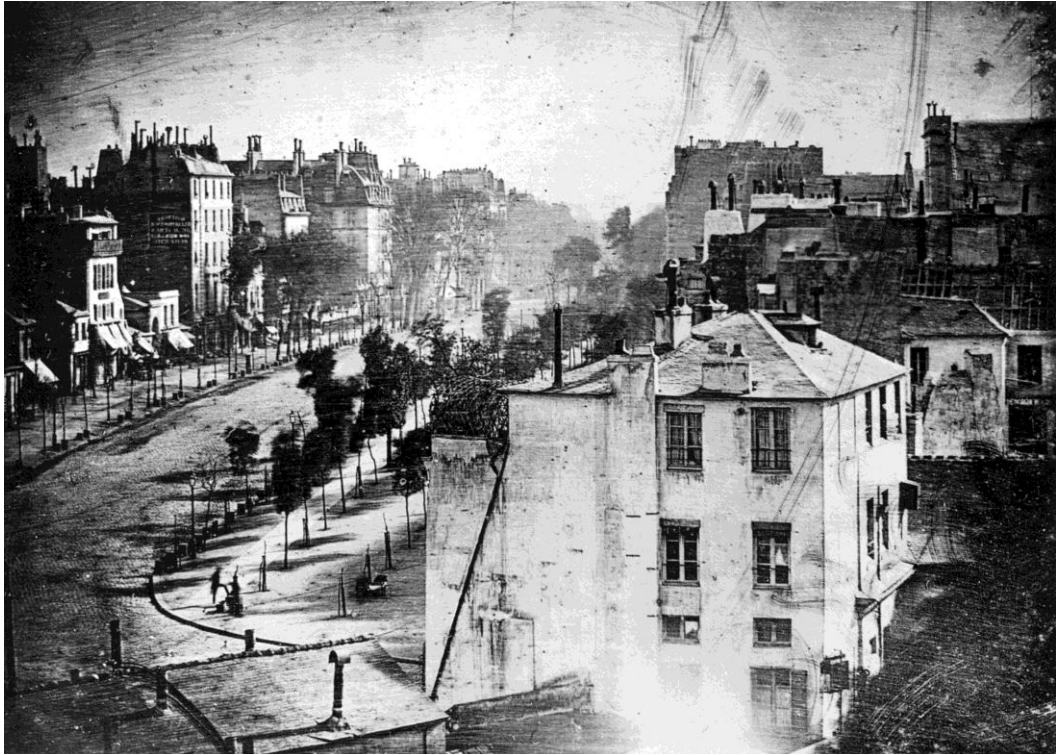
⁵⁷ KOZLOFF; *Apud* LIZ WELLS, op.cit., p. 29.



(fig.1) Vista da janela,
Joseph Nicephore Niepce, 1827.



(fig.2) Natureza Morta, primeiro Daguerreotio (que se tem conhecimento),
Jaques Mandé Daguerre, 1837.



(fig.3) Boulevard du Temple, Paris,
Jaques Mandé Daguerre, 1838.

THE KODAK CAMERA.



"You press the button, -
- - - we do the rest."

The only camera that anybody can use
without instructions. Send for the Primer,
free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.,
Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures. ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau
Street, New York.

(fig.4) Slogan Kodak.

1.3_ Comunicação e Publicação de Arquitectura

Comunicar e representar são indispensáveis ao arquitecto durante o processo de desenvolvimento do projecto de arquitectura. Representa-se para explorar, testar, experimentar, verificar, mas sobretudo comunicar. Esta comunicação resulta de um conjunto articulado de representações. Representar arquitectura envolve, além das referências históricas, sociais, culturais inculcadas no arquitecto, que estas se articulem com a percepção individual do espaço representado. Estas irão traduzir-se num suporte material, bidimensional, impresso ou digital pela fotografia.

Comunicar arquitectura exige, uma síntese de conteúdos articulada, uma narrativa clara, capaz de conduzir o observador á compreensão da obra de arquitectura.

*“Da mesma forma que um texto é composto por palavras articuladas, também uma narrativa visual é feita de representações articuladas, o que exige intencionalidade objectiva ou subjectiva, consciente ou inconscientemente: a representação não é fiel ao objecto que se constrói nem tão pouco ao que se pensa, mas é distorcida em função de interesses e motivações.”*⁵⁸ Ao processo digital é dado cada vez mais importância pelos arquitectos enquanto ferramenta para criar e representar arquitectura, assistimos a uma constante e progressiva evolução das técnicas de representação em arquitectura. Mas, se há arquitectos que acompanham o processo de projecto apoiados na ferramenta que é a representação, outros há que apenas se servem das imagens do seu produto para a comunicação, divulgação e venda deste perante o público.

A associação entre fotógrafos e arquitectos revela um pensamento comum entre estas duas áreas, esta associação provou-se como uma das, possíveis e mais eficazes, formas de divulgar discurso arquitectónico, quando apoiado na estrutura de circulação e difusão da imagem de arquitectura. As revistas de arquitectura tiveram grande desenvolvimento na primeira metade do século XX, em decorrência do desenvolvimento das técnicas de impressão *“nos anos 20 e 30, a fotografia de arquitectura tornou-se um empreendimento comercial. O fotógrafo começou a funcionar inteiramente como instrumento do arquitecto, em vez da sua visão interpretativa.”*⁵⁹ Tornou-se clara a importância desta associação entre arquitectos e fotógrafos, os fotógrafos tornam-se assim a ligação directa entre a profissão e os meios de comunicação social, publicitam directamente os arquitectos, a revista de arquitectura assume e garante um, igualmente importante, papel na disseminação de imagens e ideologias arquitectónicas. O momento é de grande desenvolvimento para jornais, livros e revistas

⁵⁸ MOREIRA, Bruno 2011, *Representação e Comunicação de Arquitectura Contemporânea: Processo e Produto*. Disponível na internet em: www.ffaup.cityscpio.com

⁵⁹ PARE, Richard, 1982, *Photography and Architecture:1839-1939*, Canadian Center for Architecture, p.24, citado em, COSTA, Eduardo, 2011, *Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura*, Revista *Nada* #13, disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094

direccionados à arquitectura que, teriam de ser capazes de apresentar e representar com rigor um projecto de arquitectura e, como tal, contém grande quantidade de imagens, desenhos técnicos e fotografias. Para além das suas funções informativas e da disseminação imagética, esta divulgação constrói uma reputação, não só, para o arquitecto mas, também, para o fotógrafo, que além das intenções directas das imagens - comunicação, representação e promoção dos ideais do arquitecto, procura transmitir a perspectiva cultural.

A fotografia de arquitectura enquanto produto ou linguagem de arquitectura trava um diálogo com o observador, que lhe determina sentido e significado. A fotografia enquanto documento, seja este histórico ou técnico, compreende uma série de intenções culturais e de realidade, ou compreensão de realidade.

“Rosalind Krauss⁶⁰, apresenta de forma clara a aproximação da fotografia ao objecto diante da câmara, trata-se de um registo que depende de um referente, diante da câmara ou do fotógrafo. Refuta-se a ideia de que a fotografia pelas suas condições técnicas de registo, não trata o real, mas uma realidade fotográfica, inscrita no aparelho técnico da máquina fotográfica. Não se trata de um real compreendido como duplo de realidade, mas de um real que esteve diante do fotógrafo e, por isso, o suporte fotográfico carrega um vestígio daquilo que foi um dado intervalo de tempo. Trata-se da maneira como o fotógrafo manipula a máquina para conferir ou destacar determinada narrativa, daquilo que está diante da câmara fotográfica. Importa para a leitura de uma fotografia a sua compreensão como uma intenção do real, de acordo com determinado pensamento, determinado a partir de um objecto real, tectónico. E é sobre esta intenção que o fotógrafo dimensiona os elementos desejáveis daquilo que se apresenta diante da câmara e, assim, desenha, escreve, controla a imagem a partir da linguagem fotográfica, o que envolve numa fotografia, que visa registar uma arquitectura, ou ideia de arquitectura, levantando o debate que recai sobre a noção de que a fotografia traria informações formais de arquitectura.”⁶¹

Philippe Dubois⁶² afirma que o acto fotográfico consiste *“numa verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.”⁶³*

Os primeiros registos fotográficos de Niépce, Daguerre ou Talbot, revelam-nos que o interesse da fotografia pela arquitectura não se justificava apenas pelas suas iniciais implicações técnicas. A fotografia resulta de uma longa busca por práticas de representação fidedigna, rigorosa, minuciosa, precisa, que carregasse informação técnica.

⁶⁰ Rosalind Krauss, crítica e historiadora da arte, editora da revista *October*, professora, é uma das mais importantes pensadoras no campo da arte contemporânea, autora do ensaio *O Fotográfico*.

⁶¹ COSTA, Eduardo, op.cit.

⁶² Philippe Dubois, professor universitário, um dos principais pesquisadores da actualidade no campo da estética da imagem, com contribuições decisivas na reflexão sobre fotografia, cinema, vídeo e domínio digital. Tem extensa obra e ensaios publicados, sobre fotografia, cinema moderno e as relações entre arte e tecnologia, como *O Acto Fotográfico*.

⁶³ DUBOIS, Philippe, 1993, *O acto Fotográfico*, Papirus, p.60

Esta prática de representação, mecânica, que era a fotografia, levou à conseqüente desvalorização de outras como o desenho ou a pintura, teoria já abordada por John Ruskin, a sua disseminação elevou a fotografia a um papel propagandístico e comercial, existe todo um mercado de circulação e consumo de imagens, gerado pela mediatização da arquitectura, da sua representação e publicação

A fotografia estabeleceu-se como veículo preferencial de promoção do discurso arquitectónico e fá-lo com recurso à percepção visual e sensorial da realidade. Contrariamente à geometria descritiva, cuja representação de realidade se exige rigorosa.

Enquanto instrumentos da arquitectura, o desenho e a publicação provavam-se já muito eficazes na projecção desta, mas a fotografia veio consolidar estas ferramentas de comunicação e representação de arquitectura no mercado de circulação de imagens.

Walter Benjamin, na sua teoria sobre a forma como a sociedade aborda a arquitectura, pelo uso e pela percepção - referindo-se o primeiro à dimensão táctil da arquitectura, o segundo à percepção visual da realidade, aponta claramente uma mudança na fotografia, suportada por uma sociedade de consumo.⁶⁴ Benjamin defende que a fotografia não reproduz com exactidão aquilo que consegue captar o olho humano, é uma reprodução, que nos é chega pelos sentidos, pela percepção. Também Leach se debruça sobre o tema da percepção da arquitectura, afirmando que os meios que a comunicam baseiam a sua estratégia na sedução, no estímulo dos nossos sentidos, por via das imagens *“Em nenhum outro momento da história foram tão ricas, variadas, extraordinárias e acessíveis as técnicas disponíveis para a produção de camadas superficiais de sedução.”*⁶⁵

As construções mediáticas na arquitectura formulam-se com base no conceito de sedução na arquitectura conseqüentemente, todos os elementos que visam a sua representação, como o desenho ou a fotografia, terão implícitos esse conceito. O papel dos meios de comunicação na arquitectura são fundamentais no sentido e que expõe as imagens de arquitectura além-fronteiras, é a era da sedução arquitectónica. As publicações estão hoje longe se ser o ‘manual de técnicas’ que eram no início, com o desenvolvimento das técnicas de representação e comunicação surge também uma crescente preocupação visual compositiva tanto a nível fotográfico como de apresentação, as imagens são visualmente construídas, manipuladas, por motivos estéticos ou formais.

A arquitectura Moderna revolucionou toda a sociedade e cultura modernas com as novas técnicas, tecnologias e materiais de construção. A fotografia teve um importante papel, o de revelar as novas formas de conceber e dimensionar o espaço, como meio de representação tornou-se um imprescindível instrumento de disseminação de arquitectura Moderna.

Moholy-Nagy é um nome chave para a compreensão da relação fotografia/arquitectura, professor na Bauhaus, é um dos fotógrafos modernos de maior

⁶⁴ Conforme: BENJAMIN, Walter, 1992, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, em, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, citado em, COSTA, Eduardo, op.cit.

⁶⁵ LEACH, Neil, *A anestésica da Arquitectura*. p.14.

notabilidade. A contribuição de Nagy passou por registos da nova e idealizada espacialidade da cidade que traduziam uma nova forma de ver e pensar a cidade, tornando-se as suas imagens referências de arquitectura e cultura. Os ensinamentos de Moholy-Nagy colocaram então à Fotografia como o quase único e válido *“instrumento teórico e plástico para pensar e representar o espaço.”*⁶⁶

A fotografia de arquitectura está inserida num domínio que envolve que envolve arquitectura, cultura, meios de comunicação e difusão, intenções e valores culturais, e deve ser compreendida como tal, não descurando que apresentam também qualidades técnicas e informativas de arquitectura. O seu carácter de imagem de consumo só vem reforçar a construção destas na disseminação de uma determinada arquitectura e cultura.

A presença destas em publicações especializadas revela como a sociedade aceita a fotografia de arquitectura como meio privilegiado de apresentar conceitos vinculados ao projecto. Uma vez nos circuitos de promoção (que, hoje, se pode dizer oferecem visibilidade além-fronteiras) as imagens de arquitectura promovem não só as obras de arquitectura, mas também o arquitecto e o fotógrafo.

A questão que se coloca, inevitavelmente, é a questão de os arquitectos serem publicados. Em adição a um bom projecto, a fotografia de arquitectura desempenha um papel imprescindível no reconhecimento público da arquitectura e dos arquitectos. A publicação é um importante divulgador do discurso arquitectónico.

Levantam-se questões como, onde e porquê publicar e as razões que levam os arquitectos a procurar publicidade e a criar a sua imagem pública. Os arquitectos procuram validação através dos meios de comunicação social para o progresso da sua carreira e reafirmação do seu prestígio, usam a fotografia como instrumento promocional. Um projecto invisível não permanece na memória social e colectiva. A fotografia de arquitectura, enquanto meio de comunicação social, é o único meio capaz de manter viva a memória da sua existência.⁶⁷

*“A posição que a representação de arquitectura tem hoje, numa sociedade profundamente mediatizada, teve a sua raiz no Renascimento, com o aparecimento da imprensa e com a evolução das técnicas de representação, cuja evolução se fez acompanhar pela divulgação. A situação actual é uma variação das técnicas de representação, agora comprometidas com o projecto enquanto meio visual de comunicação de arquitectura.”*⁶⁸ Esta promoção pode trazer reconhecimento profissional na área da arquitectura e da fotografia. Quanto mais um projecto for publicado maior será o seu impacto no espectador.

Toda a forma de publicidade tem uma vertente cultural e social, e na arquitectura não é diferente. O mundo da arquitectura parece dedicar a sua publicidade em primeiro lugar aos

⁶⁶ MÉNDEZ, Patricia, 2007, *A fotografia na Arquitectura Moderna*, disponível na internet em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>

⁶⁷ Apoiado na publicação online da revista Wonderland Magazine #3: *Going Public*, disponível na internet em: www.wonderland.cx

⁶⁸ Conforme: LUCAS, Pedro Nunes Galvão, op.cit.

outros arquitectos, uma vez que o público-alvo das publicações de especialidade são arquitectos.

Mas será publicar nos dias de hoje admitir que a arquitectura não é boa suficiente para falar por si própria? E consequentemente, não publicar pode significar que os arquitectos não acreditam na necessidade de exhibir o seu trabalho? Corbusier e Loos mantinham posições distintas relativas a esta questão de promoção do seu trabalho, há os que tiram partido das vantagens que os meios de comunicação oferecem e os que não acreditam na necessidade ou utilidade de exhibir o seu trabalho ou, tão pouco, acreditam que as imagens que caem nos circuitos de promoção representem com acuidade o seu trabalho. Há gabinetes de arquitectura que não tem website, esta situação é mais comum na geração de arquitectos mais velhos, que não lhes atribuem utilidade ou razão. A *internet* é uma opção de publicidade, que a maioria dos jovens arquitectos explora. A publicidade criativa é rara na arquitectura, é preferencialmente centrada em artigos de revistas de especialidade, lida maioritariamente por outros arquitectos, afinal um rendering ou uma fotografia de um projecto é uma espécie de relações públicas, pois é executado de forma a tornar o projecto apelativo, garantir a sua leitura e transmitir as intenções projectuais. A apresentação é fundamental e indissociável da representação, não há edifício sem projecto, não obstante há cada vez mais projecto sem edifício. Historicamente falando, ter uma fotografia publicada/ impressa era o meio ideal de divulgação do trabalho de um fotógrafo, ou arquitecto, mas, recentemente, e não desmerecendo, este conceito tem-se demonstrado quase 'ultrapassado' pela internet, esta alterou a forma como pensamos a fotografia e a arquitectura. Vivemos numa era de rápido acesso à informação e de consumo imediato, estamos expostos a uma imensidão de imagens diariamente através de plataformas electrónicas, a internet revelou-se um meio legítimo de divulgação de fotografia e arquitectura, de informação em geral, mas que não devemos permitir que substituía da impressão táctil do livro e muito menos da experiência pessoal do espaço.⁶⁹ Bruno Moreira expõe a questão da problemática da temporalidade imediata da imagem no campo da arquitectura, bem como na maioria dos casos disciplinares, existe uma relação inerente imagem/tempo, um fim programado para a imagem e para as estruturas urbanas, que são entendidas como um bem de consumo, um consumo temporal, cada vez menos extenso e mais intenso, comprometendo o produto, incluindo a arquitectura.⁷⁰

Tornou-se imprescindível à profissão ser-se publicado em jornais e revistas da especialidade, apesar destas só serem lidas, na sua maioria, por arquitectos. O facto de a revista onde o projecto de arquitectura é publicado ser especializada ou popular afecta a exposição que o edifício recebe e a forma como é compreendido. Dependendo da cobertura mediática e da frequência das publicações, o projecto será mais ou menos reconhecido e terá maiores hipóteses de causar uma impressão ao público.

⁶⁹ Apoiado em: *Photography, publishing and the internet*, 2011, disponível na internet em: <http://1000wodrsphotographymagazine.blogspot.com/2011/05/photography-publishing-and-internet.html>

⁷⁰ Conforme: MOREIRA, Buno, op.cit.

A capacidade fotográfica é crucial para a criação de uma percepção visual, “*num mundo construído sobre a lógica da imagem a fotografia de arquitectura (...) é um elemento de comunicação essencial para o arquitecto que necessita de divulgar a obra, e essencial para o público que a quer ver, mas muitas vezes não a pode visitar, quer por se tratar de uma obra privada, quer pela distância (...) faz parte da própria arquitectura como elemento de promoção, documentação e investigação.*”⁷¹

O panorama geral mudou drasticamente, tem vindo a notar-se uma crescente imposição para comunicar os projectos ao público, e a questão das relações públicas e da publicidade respondem a esta situação de uma forma adequada, utilizando a fotografia de arquitectura como principal veículo, a publicidade adquirida pela fotografia de arquitectura promove o entendimento por parte do público e estimula o seu interesse, beneficiando toda a arquitectura. Os motivos que levam os arquitectos a expor o seu trabalho publicamente, admitem fazê-lo por motivos não só promocionais mas também de reconhecimento e notoriedade.

A abordagem correcta para tornar público o trabalho do arquitecto implica uma apresentação visual, seja em desenho ou fotografia, que represente as intenções dos arquitectos.

Na publicação de arquitectura, é fácil incorrer em processos pouco eficazes, do ponto de vista do rigor informativo, do ponto de vista promocional, a comunicação da arquitectura, com recurso a espessas camadas perceptivas é mais apelativa, a composição fotográfica tem uma expressão imensamente rica pelas possibilidades de construção e manipulação que oferece à expressão de arquitectura.

Consciente ou inconscientemente todos os produtos, e sendo uma imagem de arquitectura consumida como tal, também a arquitectura vive da sua identidade visual, e os arquitectos estão cientes de que esta identidade visual é uma expressão da sua personalidade e identidade, e garantem-na através das publicações. Acessibilidade e visibilidade são factores cruciais para aumentar as hipóteses de inclusão e aceitação de um projecto no discurso arquitectónico.

“*Muitos arquitectos devem o seu sucesso às minhas fotografias*”⁷² afirmava Julius Shulman. Apesar de presunçoso pode até ser verdade, e também pode ser aplicado ao contrário, Richard Neutra, Schindler e F.L.Wright foram a razão por que Shulman se tornou um dos mais conhecidos fotógrafos de arquitectura do mundo.

Boas fotografias de arquitectura podem significar o sucesso de um projecto em termos de publicação. A arquitectura pode ser um produto inalcançável na sua forma original e notado apenas por uma minoria, mas contraditoriamente, pode ser apreciada por muitos, pela fotografia de arquitectura.

⁷¹ GUERRA, Fernando, 2011, *Fora de série*, entrevista a Fernando Guerra por Ana Filipa Amaro para a revista Diário Económico, disponível na internet em: <http://ultimasreportagens.com/foradeserie/>

⁷² SHULMAN, Julius, 2008. *Apud Going Public*, Wonderland Magazine #3. Disponível na internet em “www.wonderland.cx”

O registo de um edifício é o resultado de um processo compositivo e exclusivo determinado pelo fotógrafo. Através do enquadramento visual e da hierarquia criada pelos elementos seleccionados, o fotógrafo manifesta a sua percepção visual do edifício, redefinindo o contexto perceptual deste e interpretando determinado espaço, numa aliança entre a tecnologia, a individualidade do fotógrafo e a intenção do arquitecto. Este registo é o mais próximo da experiência perceptiva do espaço, não o substituindo. De acordo com Fernando Fuão, a fotografia de arquitectura é uma das ferramentas que melhor comunica a obra de arquitectura e apesar das suas diferentes abordagens e técnicas, pelo fotógrafo, não deve oferecer interpretações ou críticas, deve apenas descrever. Assume, assim, um papel de imagem técnica criada para compreender e assimilar arquitectura, esta deve possuir clareza e legibilidade suficiente para a compreensão do espaço tal como ele é, tem por objectivo divulgar a produção arquitectónica.⁷³

A melhor garantia que o arquitecto tem de que será publicado é a aposta numa fotografia clássica e objectiva, o que não quer contudo dizer que tem de ser fria, vazia ou desprovida de vida humana. A fotografia de Julius Shulman, por exemplo, além da função documental de mero registo representa ainda um estilo de vida, uma cultura.

A fotografia de estilo documental utilizada na fotografia de arquitectura e comumente publicada é 'bonita', há quase sempre um qualquer aspecto especial de espaço ou situação, uma figura humana ou um elemento verde, que lhe confere escala ou cor. Cabe ao arquitecto decidir se estes elementos perturbam ou completam a sua arquitectura.

Analisando as publicações das revistas de arquitectura verifica-se a tendência para a publicação de um grupo quase limitado de arquitectos. O mesmo projecto chega a ser publicado em várias revistas em simultâneo. O estatuto dos arquitectos publicados é elevado, e tende a aumentar com a contínua publicação dos seus projectos. *"No domínio do público, o reconhecimento da excepcionalidade de um edifício está muitas vezes associado ao seu registo em fotografia."*⁷⁴

O processo de selecção do material a publicar é crucial em termos de filtragem de informação. O critério dos editores de revistas sobre o que é publicável é formado por ideologias e conceitos pessoais. No entanto as revistas não são totalmente autónomas, estão condicionadas à cooperação do arquitecto, ao fornecer desenhos originais, memórias descritivas e mesmo fotografias do edifício.

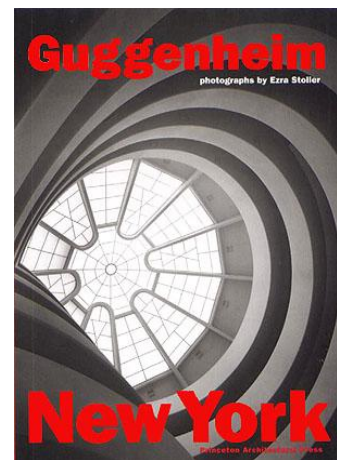
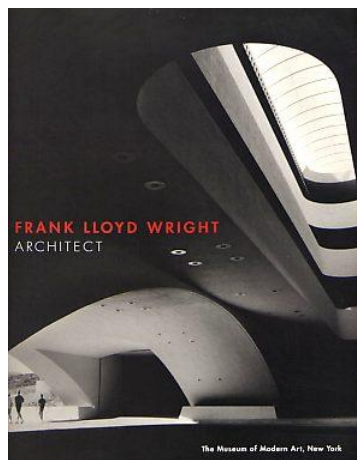
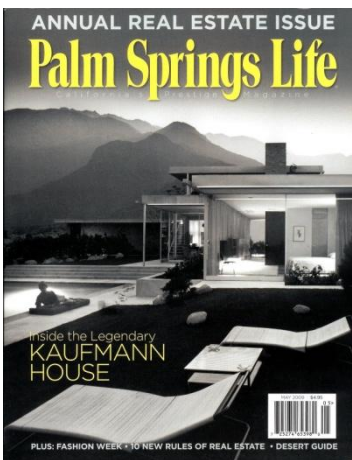
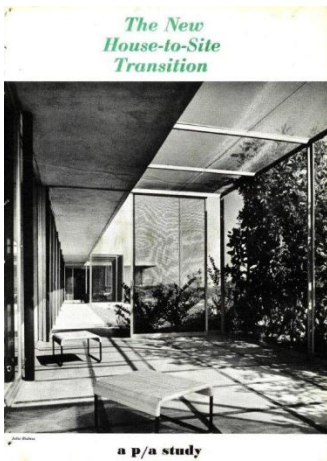
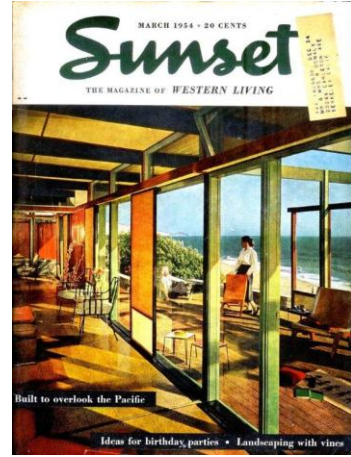
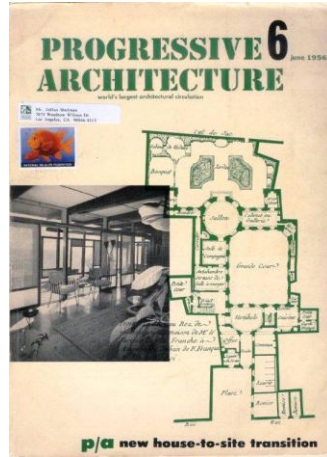
As publicações gerem um feedback positivo e o simples facto do arquitecto ter projectos publicados sugere qualidade. Esta publicidade facilita a exposição pública e a melhor compreensão do que faz e do que representa o arquitecto, mais concretamente será a reacção à publicidade que torna a exposição e publicação tão importantes na arquitectura. Castelo-

⁷³ Apoiado em: FUÃO, Fernando Freitas, 2002, *Cidades Fantasmas*, disponível na internet em: www.ufrgs.br/propar/publicações/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_FU%C3%A3O.pdf

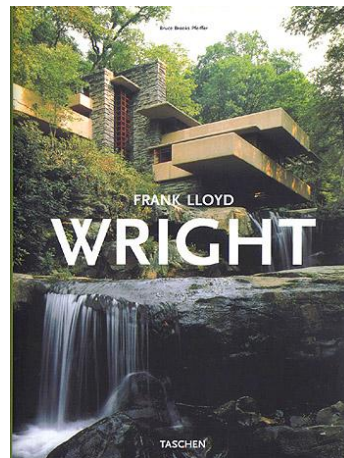
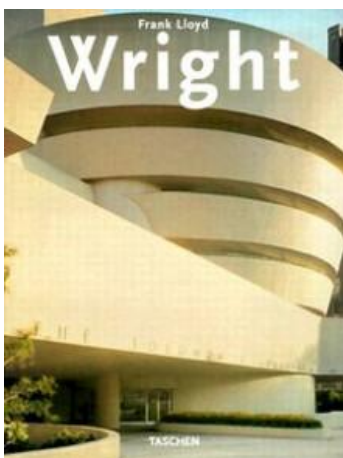
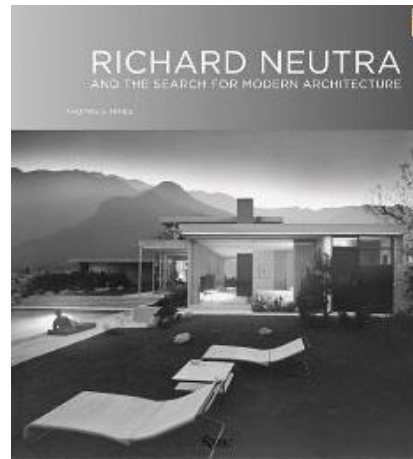
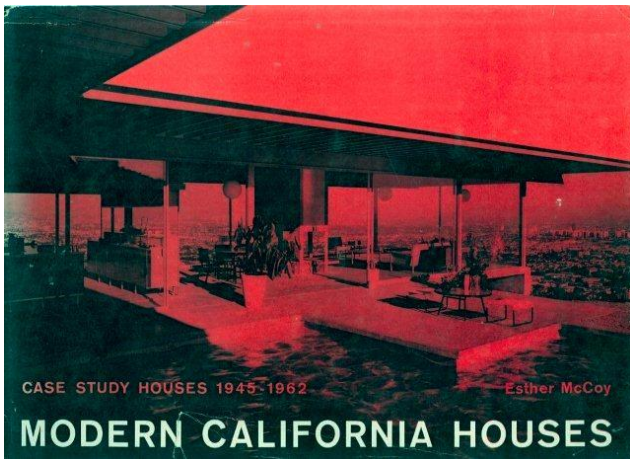
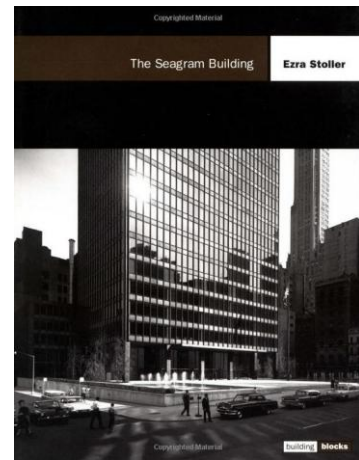
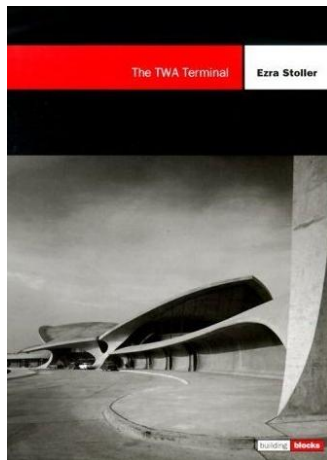
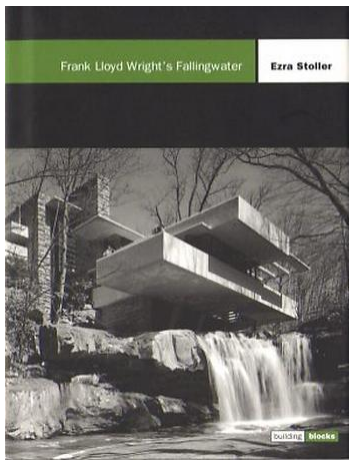
⁷⁴ MILHEIRO, Ana Vaz, 2008, Entrevista a Fernando Guerra em *Dibujos Visuais*, para a revista *+Arq.*, #22, p.33

Lopes chega mesmo a avançar *“Para a maioria das pessoas, o que não é fotografado de certa forma não existe, ou existe menos.”*⁷⁵

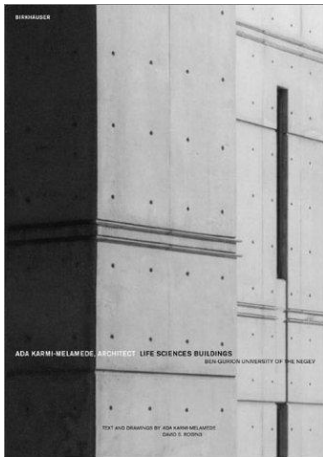
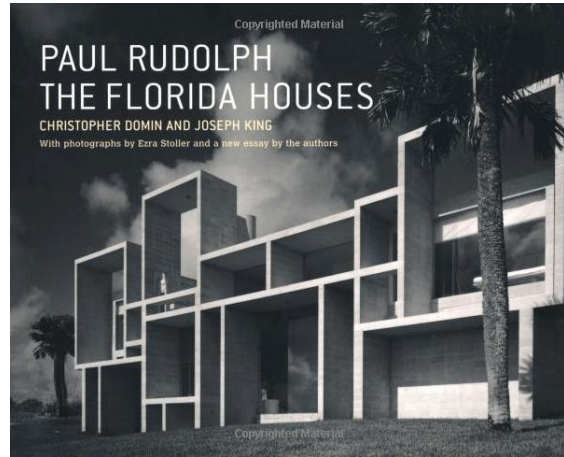
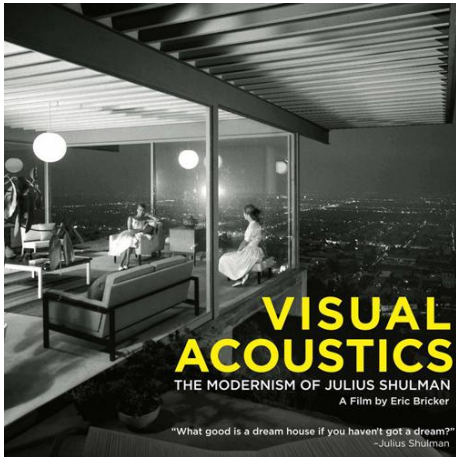
⁷⁵ CASTELO-LOPES, Gerard, 2004, *Reflexões sobre a fotografia*, Assírio e Alvim, p.85



(fig.5 a 13) Algumas capas de publicações com fotografia dos fotógrafos abordados.



(fig.14 a 20) Algumas capas de publicações com fotografia dos fotógrafos abordados.



(fig.15 a 28) Algumas capas de publicações com fotografia dos fotógrafos abordados.

1.4_ Elementos de Enquadramento e Composição

Uma das disciplinas fotográficas mais complicadas, e talvez menos reconhecidas entre as que existem, é a fotografia de arquitectura e, se na fotografia mais mundana ser fiel à realidade é importante, na fotografia de arquitectura esta necessidade é crucial.

A manipulação das imagens tem um papel fundamental no trabalho de alguns autores, apesar de a fotografia reclamar autenticidade e ser suposto mostrar as coisas como elas são. A manipulação passa, desde logo, pela escolha da câmara fotográfica, da luz e filtros, de forma a responder a critérios de nitidez e contrastes, e mais tarde pela manipulação das imagens a computador, para alterar o seu tamanho ou eliminar detalhes ou ruídos que possam atrapalhar a leitura das fotografias.

O enquadramento, a noção de espaço, a perspectiva, a perspectiva linear, a profundidade, a escala, sensações de calma ou dinamismo - conseguidos através de enquadramentos horizontais ou verticais, obtidos por sua vez pela predominância de linhas horizontais, verticais ou oblíquas, noção de equilíbrio e desequilíbrio, pontos fortes, linha de horizonte, regra dos terços, ritmos, padrões, sentido de movimento, o momento decisivo, as cores, os tons e a luz na composição são os elementos que compõem e que se deve ter em consideração quando se fotografa arquitectura, e que se pretende abordar neste capítulo.⁷⁶

Compor em fotografia é essencialmente organizar, ordenar os elementos no enquadramento. Existem dois princípios de composição fundamentais à fotografia – contraste e equilíbrio. O contraste acentua as diferenças entre os elementos gráficos, tons, cor e forma, o contraste entre formas e cores é a base na composição em fotografia, o equilíbrio é a relação activa entre elementos opostos, é a eliminação da tensão para encontrar uma sensação de harmonia fundamental à percepção visual.

Existem dois tipos de equilíbrio, simétrico ou estático e dinâmico. No equilíbrio simétrico a organização de forças ocorre no centro, tudo se organiza a partir do centro, no dinâmico confrontam-se forças desiguais que dinamizam a imagem. A simetria é um caso especial, uma composição simétrica deverá ter uma precisão absoluta de forma a criar bons resultados, muitas vezes utilizada na fotografia de arquitectura, o que não invalida a utilização do equilíbrio dinâmico, pelo contrário, porque tende a ser mais interessante.

À semelhança da pintura, a fotografia deve seguir várias estratégias para aumentar ou diminuir a sensação de profundidade e as imagens resultam do seu enquadramento de referência, o seu impacto na fotografia é puramente óptico. Uma sensação de profundidade acentuada através de uma perspectiva forte tende a melhorar a sensação do observador de estar perante uma cena real. Exagerar ou diminuir as distâncias de acordo com a composição é um dos métodos preferidos para criar profundidade nas fotografias. Além das perspectivas geométricas há ainda as perspectivas de cor e tonalidade, perceptualmente as cores quentes

⁷⁶ Sobre este tema consultar: HEDGECOE, John, 2004, *Manual de Fotografia*, Civilização Editora

tendem a avançar e as cores frias a recuar. Quanto mais intensas forem as cores mais forte é o seu efeito, mas se houver diferenças na intensidade, esta deverá favorecer o primeiro plano. À parte do efeito da luz que a neblina pode provocar nos elementos distantes, os tons claros avançam e os tons escuros recuam, por isso um objecto claro contra um plano de fundo escuro sobressairá normalmente criando uma forte sensação de profundidade. A noção de profundidade pode também ser transmitida pela diferença de nitidez, uma boa definição de imagem sugere proximidade e qualquer coisa que crie diferença de nitidez a favor do primeiro plano reforçará a sensação de profundidade. A neblina, na fotografia de arquitectura, contribui de certa forma para este efeito. O controlo mais eficaz, contudo, é a focagem selectiva, este define a profundidade explorando incentivos perceptuais.

A maneira como se compõe uma fotografia influenciará a maneira como outros a irão observar e esta observação será sempre condicionada pela experiência individual. *“A fotografia como um poderoso meio de expressão e comunicação, oferece uma variedade infinita de percepção, interpretação e execução.”*⁷⁷

Os elementos mais simples são os pontos, num nível superior estão as linhas e acima destas as formas. Estes três elementos organizam a imagem conferindo-lhe estrutura. O elemento mais básico de todos é o ponto, que isolado numa imagem deverá ser colocado estrategicamente para que seja visto de imediato. Colocá-lo na posição certa é primordial para a estética da imagem e para lhe conferir equilíbrio, colocá-lo no centro do enquadramento pode parecer lógico mas também pode ser considerado desinteressante. Dois pontos num enquadramento dão origem a dimensão e distância, existe uma linha fictícia que une os dois gerando uma dinâmica importante na imagem.

A linha funciona como limite, o contraste assume o papel principal ao definir visualmente as linhas, quer se trate do contraste entre luz e sombra, áreas de cores diferentes, texturas ou formas. A linha tem características dinâmicas de direcção e movimento, tendo as horizontais um efeito mais plácido que as diagonais, geralmente mais audazes que as horizontais, que expressam estabilidade e harmonia. As linhas diagonais dão expressão de direcção, dinamismo e tensão numa imagem, podem ser usadas para manipular o sentido de profundidade, incluir ou reforçar diagonais numa imagem irá melhorar a sensação de profundidade ou conduzir o olhar do observador. A linha como condutor da atenção é um elemento fundamental na composição da fotografia de arquitectura.⁷⁸

Na composição fotográfica, outro elemento a ter em conta é a distribuição de tonalidades e cores, hoje em dia trabalhada na pós-produção digital quando a imagem é otimizada e ajustada, o contraste sustenta a composição, estabelece a relação entre as tonalidades e estrutura a imagem. A questão da cor é saber como esta pode influenciar a composição de uma fotografia. Ultrapassadas as barreiras técnicas do aparecimento do filme a cores muitos mantiveram a opção de continuar a trabalhar a preto e branco, visualmente a

⁷⁷ ADAMS, ANSEL, *O Mundo da Fotografia Digital* #67, Novembro 2010, p.86

⁷⁸ Sobre este tema consultar: FREEMAN, Michael, 2007, *O olhar do fotógrafo*, Dinalivro.

fotografia a preto e branco permite obter mais expressão na modulação da forma e das tonalidades, na revelação de texturas e definição do formato e talvez por tudo isto a fotografia de arquitectura tenha mais impacto quando representada a preto e branco, a forma e contornos dos edifícios sobressai na imagem. Ao fotografar arquitectura vale a pena incorporar detalhes e qualidades, como formas, padrões, combinações interessantes de tons e cores, textura e volume, estes elementos compõem-se para romper a rigidez e monotonia que é frequente encontrar na fotografia de arquitectura. Retirar a qualidade da cor de uma imagem pode, também reforçar as suas outras qualidades, uma vez que a modulação está integralmente contida na tonalidade o observador presta mais atenção à textura, à linha e à forma, as qualidades da textura das superfícies desempenham um papel importante na fotografia.⁷⁹

Em fotografia o desafio está na vontade de fazer algo único que ainda não tenha sido tentado a nível fotográfico, e a fotografia de arquitectura não é excepção, mas também é verdade que se o objecto já tiver sido fotografado inúmeras vezes pode ser um desafio à própria criatividade. É tudo uma questão de interpretação e abordagem.

A simplicidade é um princípio fundamental para a composição na fotografia de arquitectura, na medida em que ajuda a ordenar e a criar uma imagem eficaz, organizar qualquer tipo de fotografia é mais fácil conseguindo reduzindo a confusão, excluindo o que é desnecessário e impondo uma estrutura mais simples. Há quem defenda uma organização mais complexa, na qual a estrutura é mais densa e rica, oferecendo algo mais para explorar.

A procura pela imagem única, forte, que sintetize o motivo, o objecto, o momento, é o paradigma de qualquer fotógrafo, especialmente para o fotógrafo de arquitectura, que tal como já se referiu anteriormente tem diversos paralelismos com o fotojornalismo, e tal como no fotojornalismo, também a fotografia de arquitectura vive para agarrar o momento certo que capte a essência de determinado motivo, trata-se da capacidade de observação e a rapidez de reacção para captar os eventos à medida que estes se vão desenrolando a frente da câmara, não só é uma questão de técnica, estas implicam uma reacção rápida ao momento, à oportunidade de fotografia. Cartier Bresson, aclamado fotógrafo de rua afirmava *“Deambulo pelas ruas durante todo o dia, muito tenso, pronto a atacar, determinado a ‘apanhar a vida’ – preservar a vida no seu acto de viver. Acima de tudo anseio por capturar nos confins de uma só fotografia a essência total de uma dada situação que tenha tido lugar na minha presença.”*⁸⁰ A essência da fotografia reside na relação visual directa que esta tem com o mundo real, a fotografia de arquitectura é expressiva e criativa, e resulta da combinação entre o mundo real e a visão do fotógrafo. Fernando Guerra levanta questões como *“como nos relacionamos com a paisagem? Com o edifício? Como o vemos? Como o percorremos? Mas principalmente, como o representamos? É um processo elementar: observar e sintetizar. Com um olhar analítico, crítico e aberto à surpresa do instante. Cores, texturas, sombras, passagens, revelam-se*

⁷⁹ Sobre este tema consultar: LANGFORD, Michael 2010, *Basic Photography*, Elsevier Ltd.

⁸⁰ CARTIER-BRESSON, Henri; *Apud* Michael Freeman, 2007, *O Olhar do Fotógrafo*, Dinalivro, p.156

*tentando captar o sentido do lugar que o define, procurando não descurar nenhum detalhe que possa revelar-se fundamental na compreensão do projecto. A exposição da luz, o posicionamento da objectiva, o movimento das pessoas, intensificam a realidade, através da valorização do momento decisivo em que todos os elementos se parecem ter perfilado para serem fotografados. É a procura da síntese do que se sente mas não se vê e que pode apenas ser sugerido, pela sedução da imagem.*⁸¹

Existe uma série de regras que se sabe funcionam em fotografia e estas são aplicáveis à fotografia de arquitectura. Enquadramento, composição, luz e sombra, sobreposição de planos, linhas diagonais, cor e contraste são elementos que condicionam o sucesso de uma fotografia. Preparar uma boa fotografia de arquitectura, apesar do tema ou objecto ser estático, implica primeiro e inevitavelmente um bom manuseamento da câmara e familiaridade com o material fotográfico, capacidade de observação ou consciência situacional, ou seja, conhecimento comportamental dos possíveis sujeitos intervenientes, e ainda capacidade de composição.

Os fotógrafos de arquitectura contam quase exclusivamente com a iluminação ambiente. Em interiores o fotógrafo pode utilizar eficazmente a iluminação artificial, mas em exteriores ele, fotógrafo, está à mercê do tempo e da qualidade da luz do sol. Não há iluminação perfeita para arquitectura, a iluminação lateral tem um papel importante no realce das formas de alguns edifícios, a contraluz proporciona bons resultados se o edifício tiver uma forma imediatamente reconhecível, se o sol estiver baixo, ao princípio da manhã ou ao fim do dia, ou tapado por nuvens ainda melhor, a luz é menos intensa e mais difusa, o meio-dia não é aconselhável para fotografar arquitectura por causa das sombras fortes. Mesmo as condições meteorológicas extremas podem beneficiar algumas fotografias de arquitectura. A neve reflecte a luz de forma homogénea, o nevoeiro pode transmitir sensação de mistério e pode ser também eficaz quando usado como recurso para esconder um fundo ou envolvente indesejado, a chuva pode ainda criar reflexos interessantes. A fotografia de arquitectura pode ser um processo demorado, por explorar cuidadosamente a perspectiva da câmara em relação à distância focal da lente, trabalhar a composição da imagem exige uma atenção demorada e um tratamento rigoroso e ponderado, pode ser complicado organizar composições em estruturas de grande escala.

A fotografia digital está ainda sujeita a usos abusivos. A pós-produção pode alterar, corrigir ou até eliminar elementos gráficos, a sua manipulação varia entre a simples optimização de uma imagem, ajustando contrastes, temperatura de cor, brilho e saturação à eliminação de artefactos e à sua total manipulação. Hoje em dia o Photoshop, e outras aplicações similares, permitem alterar qualquer área da imagem, sendo a única limitação os juízos de valor pessoais de cada um. Confiar na autenticidade de uma fotografia pode até ser

⁸¹ GUERRA, Fernando, 2010, *(A sedução da) Imagem*, retirado do livro *Proap, Arquitectura Paisagista*, Ed. Note, e disponível na internet em: www.ultimasreportagens.com/proap/index.php

considerado ingénuo. A fotografia é um tema em constante evolução, onde ainda existem muitas questões em aberto.

II_ Fotografia de Arquitectura

A fotografia enquanto meio artístico sempre foi alvo de pressões estéticas. Assumiu-se como representação pictórica e mal se livrou do peso da crítica, em relação à pintura, o seu desenvolvimento tecnológico elevou-a a outro patamar, o de fiel reprodução e documentação, que logo levou a que fosse desacreditada devido aos mesmos avanços tecnológicos que tornaram possível a manipulação das imagens.

*“Desde a sua invenção, como meio de representação gráfica de realidade a fotografia encontrou na arquitectura a sua melhor aliada.”*⁸² Os edifícios, pelas suas condições tectónicas, estáticas, formais e até estéticas puderam transformar-se em notícia graças à sua reprodução fotográfica. A sincronia que se produz entre ambas as disciplinas, fotografia e arquitectura, no início da década de 30 conformaram um marco histórico que mudou não somente o modo de entender a arquitectura, mas também o de a transmitir. Tanto a fotografia como a arquitectura invadiram esferas impensadas até esse momento e foram capazes de provocar debates que até hoje ocupam os nossos âmbitos de discussão. A fotografia tornou-se um válido instrumento teórico e plástico para pensar e repensar o espaço.

A arquitectura foi exportada ao mundo graças à fotografia como um, e senão o mais veloz, veículo de difusão, ocupando um papel fundamental nas publicações de arquitectura. A nova objectividade fotográfica incluía análises críticas e imagens de superfícies, novos desenhos e detalhes que destacavam a relação entre fotografia e arquitectura, em 1934 o crítico do Movimento Moderno, Philip Morton Shand, vinculado a Gropius, Aalto e Moholy-Nagy, publicava o artigo “Novos Olhos para o velho” no qual – além de elogiar o trabalho deste último – destacava a relação entre a *Nova Arquitectura* e a *Nova Fotografia* ao exprimir *“os dois campos nos quais o espírito da nossa época conseguiu manifestar-se de uma forma definitiva são a fotografia e a arquitectura (...) pois (...) a mesma ornamentação que mudou a fotografia arquitectónica revolucionou a crítica arquitectónica.”*⁸³ Todos os meios de difusão acolheram este novo modo de entender as tendências da arquitectura moderna através da fotografia, mas, desta forma, *“conhecemos melhor a obra de Mies van der Rohe ou a imagem da sua obra? Não é nova a discussão sobre a representação em arquitectura, terreno no qual a fotografia ganha cada vez mais expressão.”*⁸⁴

Existem arquitectos que fotografam as suas próprias obras privilegiando os aspectos espaciais do projecto, sem ter a devida destreza para fazer a transposição para o registo

⁸² MÉNDEZ, Patrícia, 2007, *A fotografia na arquitectura moderna*. Disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/299

⁸³ SHAND, Philip Morton, 1934. *Novos olhos para o velho*, em *Architectural Review* #446, APUD Patrícia Mendez, *ibid*.

⁸⁴ KON, Nelson, fotógrafo de arquitectura, em *Fotógrafos*, artigo para a revista *Arquitectura e Urbanismo*, Ed. 84, 1999. Disponível na internet em: www.ravistaau.com.br/arquitectura-urbanismo/84/artigo24220-1.asp

fotográfico, isto deve-se não a questões técnicas mas à pouca formação na área e à inexistência de afastamento necessário para fotografar objectivamente. Por tradição a fotografia é algo pessoal, que apesar de entrar no processo de concepção do projecto, só emerge verdadeiramente no fim, pela lente de outro que não o autor do projecto, preferencialmente.

O uso da fotografia no exercício da arquitectura é fundamental ao processo criativo, segundo João Palla, como ferramenta de memória de registo dos espaços. A fotografia pode ser vista como meio de expressão de ideias e como veículo para comunicar factos ou ficções. A fotografia fornece conhecimento, independentemente da experiência, capta, classifica e retém informação.⁸⁵ É prática corrente dos arquitectos fotografar os locais de intervenção, sobre a fotografia do local é, comumente, efectuada uma fotomontagem onde coexiste a simulação do projecto de arquitectura, e onde sucessivas alternativas são testadas no processo de criação, confrontando-as com a envolvente da paisagem, é útil, ao permitir uma visualidade fotográfica com grande proximidade à realidade. A apreensão da realidade do local, ganha sentido com a fotografia, esta imagem de apresentação de arquitectura serve, actualmente e a na maior parte dos casos, o carácter promocional do objecto apresentado.

Estamos perante uma era de excessiva mediatização da arquitectura através da imagem fotográfica, o que é um conceito relativamente recente, principalmente no nosso país. Discussões são levantadas – a cultura analógica e a cultura digital, a fotografia documental de arquitectura e com igual legitimidade a fotografia interpretativa, e ainda a imagem utópica de arquitectura versus uma realidade plena de ruído.

Perspectiva, composição, cor, preto/branco, luz, são disciplinas comuns ao pintor e ao fotógrafo, mas também ao arquitecto. É através do uso da luz que se tem a percepção dos objectos e dos espaços, a cor é também uma componente importante na percepção da realidade. A inerente vitalidade dos espaços, a natureza da luminosidade e a gama cromática presente em algumas fotografias de arquitectura contrastam com a presença ou ausência de sujeitos humanos, criando uma certa tensão. Escala, cor, luz, textura, contraste e a escolha do ponto de vista são elementos fundamentais no registo destas variáveis e que conferem interpretação à fotografia. A fotografia exprime um diálogo, um contraste entre luz e sombra, claro e escuro, intenção e resultado. A fotografia de arquitectura resulta de uma série de escolhas, o que incluir ou excluir, a luz, a câmara, a objectiva, a distância focal, a profundidade de campo, a nitidez ou o movimento. As imagens, ao mesmo tempo que recolhem o testemunho documental de uma certa realidade deixam adivinhar o que há de pessoal nelas, pela contraluz, pelas texturas, pela definição de espaços, pela luz e pela escala interna dos objectos e das pessoas, ao incluir um espectador passivo e discreto numa fotografia confere-se escala ao motivo principal da fotografia.

⁸⁵ Sobre este tema consultar: PALLA, João, 2006, *Modos de “ver” o espaço – a propósito de montagens fotográficas*. Disponível na internet em: www.artecapital.net/arq_des.php?ref=4

Adrian Schulz declara que *“existe muito mais em fotografia de arquitectura para além da escolha do objecto e carregar no obturador. Requer a habilidade de controlar uma serie de factores de forma a produzir uma correcta reprodução do edifício. O objectivo de uma fotografia de arquitectura é captar a forma e a alma de um edifício.”*⁸⁶ A tarefa da fotografia é a de estudar a obra, sentir o que nesta existe de único, entender a intenção do autor, encontrar o ponto de vista e utilizar as técnicas que o revelam mais claramente possível para que o espectador possa ter uma experiência do espaço tão directa quanto possível. A era digital veio trazer uma série de oportunidades e tecnologias, como formas de comercializar e apresentar o trabalho de fotógrafos e arquitectos de uma forma mais emocionante.

O que se dedica a fotografar arquitectura encontra-se numa situação similar à do instrumentista, que interpreta uma partitura musical, como referiu Hélène Binet na conferência *“Na superfície”*, a comparação com a música é incompleta visto que a obra de arquitectura tem uma existência material, acessível a todos, enquanto a obra musical só vive plenamente através da sua interpretação, sem a qual permanece uma abstracção para a maioria dos mortais.⁸⁷

Um dos principais interesses do fotógrafo de arquitectura é capturar as intenções do arquitecto numa obra. Obviamente usam os recursos clássicos da focagem e equilíbrio, alinhamentos e detalhes perfeitos. A imagem tem a arquitectura como objectivo puro, sempre marcado por um certo cunho pessoal e emocional, com abordagens mais racionais e objectivas, ou outras mais emocionais, é comum fotógrafos de arquitectura terem estudado arquitectura, a sua formação prepara-os formalmente para resolver problemas de composição, equilíbrio e escala, o que torna a leitura do espaço, da obra, do projecto completamente diferente, a análise ou a impressão que um arquitecto faz de um edifício é certamente diferente, mais crítica e analítica, de quem não tem um ‘background’ em arquitectura, logo, a representação fotográfica é imediatamente diferente, mais emocional, talvez. De acordo com Gabriele Basílico *“Se o arquitecto observa e desenha, induzindo mudanças na forma, o fotógrafo analisa e reconstrói esse espaço, restituindo uma imagem. Como o arquitecto que observa o contexto no qual deve referenciar a sua intervenção, o fotógrafo vê, pesa e procura o olhar nesse mesmo lugar, como se estivesse também ele prestes a agir sobre a envolvente. O seu olhar é significativo, não tanto enquanto compositor da circunstância de uma cena urbana, mas enquanto visão crítica que selecciona atentamente, filtrando interferências, equalizando tensões, procurando tornar inteligíveis situações específicas para além da forma imediata.*

⁸⁶ SCHULZ, Adrian, 2009. Crítica ao livro - *Architectural Photography: Composition, Capture and Digital Image Processing*. Disponível na internet em: blogcritics.org/article/book-review-architectural-photography-composition-capture1/

⁸⁷ BINET, Hélène, O presente texto surge na sequência da intervenção de Hélène Binet no Ciclo de Conferências *Na Superfície*, realizada na FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), nos dias 5 e 6 de Maio de 2010.

*O fotógrafo olha como quem constrói.*⁸⁸ Por objectivo que seja o registo reflectirá sempre o estilo, a sensibilidade e o olhar de quem o regista. Independentemente dos processos técnicos ou químicos a fotografia é reflexo e registo do olhar. Estes registos podem ser comparados em termos de composição, luz, e até beleza, sendo a beleza uma categoria cultural. *“Como reflexo de realidade é muito fácil falar de fotografia e do representado sem se dar conta que a realidade da fotografia é uma interpretação, um filtro, uma tradução de realidade fotografada, uma luz, um enquadramento, um modo de ver, o olhar do fotógrafo.”*⁸⁹ Dependendo do fotógrafo e dos conceitos do seu trabalho as fotografias são sempre consideradas como um prolongamento do olhar e de visão pessoal de quem fotografa.

A fotografia de arquitectura tornou-se a certo ponto como um meio de documentar o trabalho do arquitecto para publicação e promoção do seu trabalho, Roland Barthes *“atribui à fotografia uma característica mais antropológica. A arquitectura como sujeito rico de formas e sentido é retratada, por vezes, com um documentarismo elementar.”*⁹⁰

Há uma necessidade de juntar o conceito do construído e a sua percepção visual, enfatizando a independência do objecto construído, mas tratando-o como um todo absoluto, compreendendo a fotografia como uma experiência cognitiva e não apenas como uma contemplação, assim como a arquitectura é também uma experiência de percepção. Há que compreender a vivência, a força interior que alimenta um edifício, que é percebida pela experimentação de um lugar. A técnica fotográfica é usada na sua máxima eficácia de maneira a captar o espírito da arquitectura, a gradação cromática é infinitamente explorada, recorre-se muitas vezes ao preto e branco, aos tempos de exposição prolongados, para captar os mais pequenos detalhes, à manipulação da luz, ao ângulo de focagem, desta forma o puro conceito arquitectónico torna-se imagem, dando também ênfase à atmosfera circundante. Existem fotógrafos que manipulam os sujeitos até conseguirem uma composição completa, que recriam cenas do quotidiano onde o sujeito com os seus gestos e expressões são elementos fundamentais. *“Desde o início da história da fotografia que a arquitectura tem sido o sujeito mais complacente do fotógrafo. As características físicas do edifício, estéticas, animadas pela luz natural torna-os sujeitos mais confiáveis que a figura humana.”*⁹¹

A arquitectura é um tema que de interessa fotográfico pois contém expressão. A melhor arquitectura é aquela que é subtil, humana, intuitiva, que tem proporção e significado. Proporção e significado são elementos que se tentam representar na fotografia de arquitectura, estamos bem cientes do seu valor na arquitectura de hoje, por vezes não tanto no objecto em si mas na vida que esse objecto emite ou reflecte. São estes pormenores que se devem registar e são precisamente estes que vão tornar o seu trabalho imortal.

⁸⁸ BASILÍCO, GABRIELE. 2006. *Arquitectura em Portugal: um roteiro fotográfico*. Dafne Editora

⁸⁹ JANSANA, Lourdes, “La fotografia en función de la realidad o la realidad en función de la fotografia” in *On Diseño*, #209, p.144

⁹⁰ MOURE, Glória. 2000. “*Architecture without Shadow*”. Ed. Polígrafa, p16.

⁹¹ RILEY, Terence. 2000. “*Architecture without Shadow*”. Ed. Polígrafa, p.9.

“Entre os grandes arquitectos da Modernidade Frank Lloyd Wright é o primeiro a dar-se conta da importância da imagem fotográfica da sua obra. Ao longo da sua carreira manteve controlo absoluto das imagens que o representam perante o público.”⁹² As casas de Richard Neutra ou Schindler são quase sempre vistas pelos olhos de Julius Shulman, que as descobre e partilha. A sua primordial capacidade de ver situa a obra no seu melhor contexto possível, ordena a imagem, escolhe os sentidos prioritários e evidencia-os, evitando elementos que possam distrair ou complicar esta leitura. Graças à sua interpretação a obra chega-nos de uma forma mais directa.

A fotografia de arquitectura surgiu de uma forma propagandista e comercial, contudo, a invisibilidade autoral do fotógrafo foi sendo ultrapassada, tal como aconteceu com Julius Shulman, as aclamadas fotos da obra de Neutra foram seguidas por inúmeras encomendas de outros gigantes da arquitectura moderna. Conforme Eduardo Costa, Shulman terá ajudado na disseminação das imagens das vanguardas de arquitectura para toda a comunidade de arquitectos e, ainda, ampliado os seus horizontes ao atingir outras classes sociais⁹³. O caso da relação entre o arquitecto Richard Neutra e o fotógrafo Julius Shulman tornou-se paradigmático quanto a esta questão, abrindo assim caminho para a fotografia de arquitectura que conhecemos hoje. “As pessoas estão a descobrir a arquitectura e o poder da fotografia”⁹⁴, afirmava Shulman.

Hoje em dia, Fernando Guerra, para citar um exemplo nacional, brinda-nos com imagens que ambiciona ultrapassem a banalidade e realismo do documento fotográfico mais convencional, e segundo o próprio, “*exprimam a personalização de um modo de ver.*”⁹⁵

2.1_ Fotografia de Arquitectura Moderna

2.1.1_ O modernismo de Julius Shulman

Considera-se como discurso arquitectónico a intersecção de determinados sistemas de representação, como desenhos, maquetas, fotografias, livros, e filmes. Os edifícios são entendidos pelo enquadramento feito pelas suas representações.

⁹² MOLDOVEAU, Mihail. “La fotografia de arquitectura, descubrir y redescubrir”, in *On Diseño*, #209, p. 160

⁹³ COSTA, Eduardo, 2011, *Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura*, Revista Nada #13, disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094

⁹⁴ SHULMAN, Julius, 2008, APUD MILLIKEN, Mary, Reuters Brasil, *Fotógrafo Julius Shulman passa por revival aos 97 anos*, Disponível na internet em: <http://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRB7278720080721>

⁹⁵ BANDEIRA, Pedro. 2008, *Fotografia de Arquitectura - Defeito e Feito*, disponível na internet em: www.artecapital.net/arq_des.php?ref=32

A produção arquitectónica transferiu-se do local de intervenção para a fotografia, publicações e exposições, o que pressupõe um novo conceito de espaço, definido por imagens. A experiência física e real do espaço é profundamente alterada, e esta é a maior crítica relativamente à fotografia de arquitectura. A sua disseminação pelas publicações de arquitectura baseia-se nesse mesmo princípio, de que é impossível representar o impacto espacial ou a sensação que este provoca.

Para entrar no discurso arquitectónico um edifício deve ser fotografado e repetidamente publicado em revistas da especialidade, de grande tiragem, caso contrário será esquecido e nunca chegará a existir na consciência dos leitores.

Imagens como a da *Case Study House #20*, do arquitecto Pierre Koenig, e a *Kaufman House*, do arquitecto Richard Neutra, de Julius Shulman, que foram publicadas repetidas vezes, estabeleceram permanentemente a autoridade fotográfica de Shulman na cultura fotográfica. Se não fossem registados e publicados, certos edifícios iriam alcançar um estado de menor visibilidade. Os arquitectos tiraram partido da reputação e talento de Shulman para atingir notoriedade e aceitação da nova arquitectura que propunham. A arquitectura Moderna via-se marcada pela ruptura com a tradição na procura de novas expressões, formais, técnicas e estéticas, que melhor correspondessem ao progresso que se fazia sentir na época.

Julius Shulman [1910-2009] ajudou a representar a obra de muitos arquitectos ao público em geral. As revistas e as publicações transformaram-se numa ferramenta pedagógica para educar sistematicamente o leitor não especialista a aceitar os espaços domésticos modernos.

O vasto trabalho de Shulman tornou-se um recurso valioso para editores, academistas, jornalistas e arquitectos, é parte da história, e a familiaridade de muitos com a arquitectura moderna vem do contacto com o seu trabalho. Shulman criou uma cronologia visual de arquitectura moderna. No seu portefólio estão presentes as mais icónicas fotografias de arquitectura da história. Não são apenas imagens, Shulman conta uma história com a sua narrativa fotográfica, que ironicamente retrata a colorida cidade de L.A., preferencialmente, a preto e branco.

Julius Shulman dedicou-se a fotografar a arquitectura do Modernismo e a obra de arquitectos como Frank Lloyd Wright ou Richard Neutra, a sua visão ajudou o olhar do público a entender e aceitar a nova arquitectura moderna que surgia enquanto tornava as suas fotografias em ícones indiscutíveis. A arquitectura moderna seguia novas máximas como “menos é mais”, de Mies Van der Rohe, ou “forma segue a função”, de Louis Sullivan, o movimento moderno caracterizou-se por tendências inovadoras, com a aceitação dos novos sistemas e processos construtivos, que resultaram em estruturas mais leves e resistentes e que libertaram as paredes da sua função estrutural, foi possível uma desmaterialização dos volumes na arquitectura, interpenetrando-os de luz, estes novos elementos estruturais conduziram-nos a uma nova concepção e distribuição do espaço interior, alargado e projectado para o exterior em associação e aproveitamento da natureza circundante.

Shulman assume um papel de tremenda responsabilidade nas suas reportagens fotográficas, de intérprete e comunicador, torna-se o veículo pelo qual a imagem de arquitectura moderna americana é transmitida ao mundo. Shulman tem ainda o privilégio de poder afirmar que ajudou a criar uma posição, uma mensagem relativamente ao valor intrínseco da boa arquitectura.

O interesse de Shulman pela fotografia de arquitectura aconteceu por acidente quando em 1936 conheceu o arquitecto Richard Neutra, que viu as suas fotografias e ganhou interesse no seu trabalho, Neutra viu em Shulman a habilidade de captar a essência dos projectos, aquilo que era suposto ser fotografado. A arquitectura nunca tinha sido um ponto de interesse para Shulman, fotografava arquitectura apenas porque se sentia atraído pelas composições que criavam com as paisagens envolventes.

O segredo da fotografia de Shulman é a composição. Primeiro compunha os elementos mentalmente numa composição que identificasse como apelativa e só então premia o obturador, de forma muito intuitiva e criativa. A sua intuição, aliada aos princípios pelos quais regia as suas composições, os seus ousados e dinâmicos ângulos e pontos de fuga garantiam-lhe composições de massa, luz e sombra plenas de impacto.

Uma das fotografias publicadas em todo o mundo é a *Kaufan House*, de 1947, de Richard Neutra (fig.29). Na fotografia não está representada só a casa, a fotografia foi tirada num momento de luz transitório, o anoitecer. Shulman tentou captar os elementos da composição, o espírito do momento, do envolvente, da casa virada para as montanhas, a luz, o céu, é prestada igual atenção ao interior e ao exterior e é este equilíbrio de luz que torna esta fotografia tão especial. Mais uma vez é consistente na sua forma de trabalhar, observa o que o rodeia, identifica os elementos, descobre uma composição, estabelece o ponto de interesse e assim surge a fotografia. As melhores fotografias de Shulman são as tiradas naquela altura do dia, transitória, que já permite luz no interior mas ainda existe luz no exterior. Conta a história do edifício numa só imagem, uma das suas mais famosas fotografias, da *Case Study House #20*, de Pierre Koenig (fig.30), ilustra isso mesmo, o momento de perfeito equilíbrio de luz que revela detalhe suficiente no interior e exterior, mas também a composição de linhas, formas, texturas e cores, tão característico à obra de Shulman. *“Todas estas fotografias contam uma história, e esta é uma das minhas fotografias com mais sucesso, principalmente porque tem pessoas presentes”*⁹⁶ Julius Shulman, referindo-se à fotografia da *Case Study #20* (fig.31).

Shulman levava vantagem relativamente a outros, estava presente no início da nova era arquitectónica, tempo e espaço foram factores cruciais para o seu sucesso. A atenção e o carinho que dedicava ao seu trabalho, em particular aos efeitos de luz levaram-no a produzir um equilíbrio de luz entre interior/exterior perfeito, sem ser intrusivo ou óbvio, pelo contrário, natural. O fotógrafo possuía o desejo sincero de representar o verdadeiro significado da arquitectura numa tentativa de mostrar as intenções do arquitecto. As suas fotografias são

⁹⁶ SHULMAN, Julius, 2009. *07 Voice of the Photographer series* criada para o Annenberg Space for Photography, disponível na internet em: www.youtube.com/watch?v=Eto9mHoXLYg

indicativas do design e da escala, sem exagerar as perspectivas. Shulman é capaz de captar o espírito, a natureza do local onde o edifício é erguido, é possível ver nas suas fotografias o impacto que a sua composição cria, exemplo disso é a imagem da *Koenig House* ou *Case Study #20*, do arquitecto Peter Koenig, Shulman encontrava-se no exterior quando se apercebeu da composição, os elementos estavam lá, instruiu as raparigas, preparou a câmara fotográfica e a luz e criou esta composição, que viria a tornar-se um ícone da fotografia de arquitectura e do estilo de vida norte-americano da cidade de L.A. (fig.31).

Antes de Julius Shulman a fotografia de arquitectura era só mesmo isso que o nome implica, fotografias de edifícios, isolados ou em grupo, com ou sem envolvente, mas com o factor comum de não incluir pessoas. Esta atitude perante a fotografia de arquitectura só mudou com a fotografia de Shulman. Factores como espaço, textura ou cor não eram elementos determinantes de funcionalidade de um edifício, aspecto fundamental a considerar, e não as pessoas que utilizavam e usufruíam do espaço. Como tal a abordagem de Shulman tornou-se revolucionária. Shulman não estava apenas interessado em pequenos detalhes arquitectónicos ou espaços vazios, pretendia provar ao público que apesar da falta de ornamentação a arquitectura moderna era habitável e desta forma humanizou-a, colocando, estrategicamente, pessoas a conversar ou a partilhar uma refeição. A ocupação humana, ou por outras palavras, a presença de pessoas nas suas fotografias garantiam uma leitura de lar às suas fotografias. Fazia ainda questão de colocar um grupo de pessoas secundário num plano mais afastado para garantir que o olhar do observador não se centrasse só na cena principal, mostrando assim que a casa era realmente habitável, geralmente em plano interior/exterior, fazendo quase que desaparecer a fronteira entre eles, as imagens da *Case Study House #20*, são excelente exemplo de como Shulman se fazia valer de elementos como a figura humana, que posicionados conscientemente no enquadramento, se compunham para garantir o perfeito equilíbrio na composição (fig.31 a 34). Shulman afirma *“Se vou fotografar arquitectura, vou mostrar a arquitectura como sendo funcional, e usei pessoas de todas as maneiras nas minhas fotografias. No momento em que uma pessoa aparece na fotografia incita o público a ver a fotografia noutra dimensão de arquitectura”*.⁹⁷

Para Shulman documentar um espaço apenas pelas suas qualidades espaciais ou estruturais não fazia parte da sua filosofia de trabalho, e se fotografasse espaços onde o arquitecto exigisse que fosse apenas representado o espaço criado, sem mobiliário ou utilizadores, voltava numa outra ocasião para fotografa-lo da forma como era vivido e experimentado. Acreditava que as pessoas e os objectos mostravam a alma do edifício.

Julius Shulman monopolizou a fotografia de arquitectura da era do Modernismo, criando uma imagem da época, deixando a sua própria marca na fotografia. O seu sentido de composição, define a maneira como assimilamos a arquitectura moderna, focando-se em

⁹⁷ SHULMAN, Julius. Ibid.

ambiente construídos e formas arquitectónicas é ainda capaz de incorporar o tempo no espaço e captar a passagem do tempo, é através da luz que nos faz entender o espaço.

Tornou-se um valioso contribuinte para o movimento arquitectónico, não só como correspondente mas também como descobridor de novos talentos e respeitável educador do bom gosto. Não eram apenas as obras dos arquitectos famosos que interessavam a Shulman, mas todos os que considerava bons, tinha um olhar incansável para procurar novos talentos e trazê-los à atenção dos editores, ajudando-os a fazer carreira. Em adição a fotografar novos arquitectos ajudou a imortalizar a obra dos grandes mestres, como Frank Lloyd Wright, que revolucionou o conceito de envolvente construído.

Ao Modernismo seguiu-se o Pós-Modernismo, no final dos anos 60, que enfatizava os ornamentos e as referências históricas, uma mudança que inevitavelmente levaria Julius Shulman a reformar-se. Shulman continuava fiel aos ideais modernistas e rapidamente o seu vasto arquivo fotográfico se tornaria um bem valioso, um recurso indispensável.

Aquando da queda Modernismo, na década de 70, o trabalho dos grandes arquitectos estava a ser negligenciado e até destruído, na *Kaufman House*, os novos proprietários procuraram em Shulman a resposta para a recuperação da casa para o seu estado original. Shulman imprimiu cerca de 80 fotografias nunca antes publicadas, seria impossível recuperar a casa na sua totalidade depois desta ter passado por quatro diferentes proprietários senão fosse pelo olhar genial de Shulman e pelo seu registo original da casa. Foram as fotografias de Shulman, a sensibilidade e o modo como a casa eram percebidos no seu estado original que guiaram a esta recuperação. *“De certa forma podemos parar o tempo.”*⁹⁸

Foi ainda durante o Modernismo que se deu o boom da fotografia de arquitectura, há que referir para além de Julius Shulman, Ezra Stoller. O trabalho dos dois era muito diferente. Shulman trabalhava com a paisagem e a luz natural, e Stoller jogava com a verticalidade das construções visuais. Shulman utilizava as perspectivas com um só ponto de fuga para mostrar a sua geometria e alinhamentos, recorrendo aos enquadramentos dentro de enquadramentos, linhas das coberturas e linhas do chão convergiam para um só ponto, realçando um ângulo de quarenta e cinco graus, o que torna as imagens quase projectadas em direcção ao espectador ou puxando-o para o seu interior, como se pode observar na sua fotografia da Bailey House ou Case Study #21, também da autoria do arquitecto Pierre Koenig (fig.36). Na fotografia de Shulman do Museu Guggenheim, De Frank Lloyd Wright os alinhamentos do enquadramento permitem realçar a geometria da imagem, reforçando a sua dimensionalidade e criando alguma tensão dinâmica, factores que estão directamente relacionados com a percepção, foram também considerados factores de harmonia e equilíbrio, de forma a que esta se traduzisse numa imagem forte (fig. 35). Shulman terá, também, adoptado pontos de vista centrais, estáveis, simétricos, com elementos que enfatizassem as qualidades visuais do objecto fotografado, garantindo composições harmoniosas e equilibradas, que permitissem

⁹⁸ SHULMAN, Julius, 2009, Retirado do filme documentário e biográfico *Visual Acoustics – The Modernism of Julius Shulman*, dirigido e produzido por Eric Bricker.

uma correcta leitura do espaço, quebrando a monotonia destas com a inclusão de figuras como pessoas ou outras referências visuais que lhes conferissem escala e algum dinamismo, como se vê na sua fotografia do Convair Astronautics, dos arquitectos Pereira & Luckman (fig. 37). Já no trabalho de Ezra Stoller é comum a distorção da luz, cor e ângulos perspécticos.

Nem sempre os edifícios eram tão bonitos como aparentavam as suas fotografias, Shulman era um mestre em posicionar os planos de forma a captar a essência de um edifício, para tornar mais forte as suas linhas, sempre transpondo um pouco de si para as suas imagens.

O Julius Shulman Institute na Woodbury University e o seu arquivo no Getty Musuem em L.A. asseguram o lugar de Julius Shulman como um dos mais eloquentes embaixadores do Modernismo, tanto o seu legado pessoal como fotográfico perpetuam a filosofia da simples beleza e espírito pioneiro da arquitectura moderna.



(fig.29) Kaufman House, Richard Neutra, 1947,
Julius Shulman.



(fig.30 e 31) Stahl House/Case Study #20, Pierre Koenig,1960,
Julius Shulman



(fig.32) Stahl House/Case Study #20, Pierre Koenig,1960,
Julius Shulman



(fig.33) Skinner House, Robert Skinner, 1959
Julius Shulman.



(fig.34) Gordon Drake House, Gordon Drake, 1946,
Julius Shulman.



(fig.35) Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, 1959,
Julius Shulman.



(fig.36) Bailey House/Case Study House #21, Pierre Koenig, 1958,
Julius Shulman.



(fig.37) Convair Astronautics, Pereira & Luckman, 1958,
Julius Shulman.

2.1.2_ O idealismo de Ezra Stoller

Ezra Stoller [1915-2004], é reconhecido como um dos melhores fotógrafos de arquitectura do século XX. A sua fotografia ajudou a estabelecer a harmonia durante o Movimento Moderno. A sua influência era tal, que muitos arquitectos não sentiam que o seu trabalho estava completo até ser “stolarizado”. Como Shulman, também Stoller teve grande impacto na educação do bom gosto na arquitectura, bem como os arquitectos cujos edifícios fotografava. Stoller associou-se a arquitectos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alva Aalto ou Richard Meier pela sua capacidade única de captar os edifícios de acordo com a visão do arquitecto e respeitar os cânones arquitectónicos.⁹⁹

De acordo com Saunders, Stoller era um modernista devoto, as suas imagens foram cruciais na introdução do modernismo na cultura das massas, de temperamento clássico, contido e disciplinado, de espírito consistente e coerente as suas fotografias são despidas de distrações, vão directas ao ponto. Considerado como ícone dentro da comunidade de fotógrafos de arquitectura, a sua carreira começou e acompanhou o Modernismo¹⁰⁰. O trabalho de Stoller não podia ser categorizado, por ser imensamente diverso em resposta à pouca diversidade dos seus sujeitos. Mais uma vez, no entendimento de Saunders, as suas fotografias são reconhecidas pela técnica fenomenal e por uma infalível precisão de focagem a todas as distâncias, na captura de extraordinários detalhes, numa simples, equilibrada e clássica composição de inquestionável bom gosto, onde não existem ângulos mortos, a luz é nada menos que perfeita, não há efeitos baratos, nem belezas falsas, tinha uma visão tipo túnel, Stoller exclui muito para mostrar o essencial. Saunders refute ainda que clareza, sobriedade, simplicidade e precisão das suas composições são necessárias na sua determinação de ver clara e precisamente a ideia do edifício, “ao contrário da técnica, ver não pode ser ensinado.”¹⁰¹ Edifícios que se afirmam pela sua simplicidade e austeridade são representados simples e austeramente.

Stoller não tinha formação em fotografia, estudou arquitectura na Universidade de N.Y., onde se apaixonou por fotografia. *“Fotografia é espaço, luz e textura, claro, mas o elemento realmente importante é o tempo, aquele segundo onde a imagem se organiza.”*¹⁰²

⁹⁹ STOLLER, Ezra, 2004 APUD CAMPBELL, Robert, Boston Globe. Disponível na internet em: www.boston.com/news/globe/obituaries/articles/2004/11/03/ezra_stoller/89/his/photos/influenced_modern/designs/

¹⁰⁰ SAUNDERS, William S., 1990, *Modern Architecture: Photographs by Ezra Stoller*, Harry N. Abrams

¹⁰¹ SAUNDERS, William S., IBID

¹⁰² STOLLER, Ezra, 2004, APUD Robert Campbell, Boston Globe. Disponível na internet em : http://www.boston.com/news/globe/obituaries/articles/2004/11/03/ezra_stoller_89_his_photos_influenced_modern_designs/

Stoller esperava dias, se necessário, por aquele instante onde luz e forma eram momentaneamente perfeitos.

A técnica que Stoller utilizava nas suas fotografias consistia em percorrer o espaço a fotografar com uma planta do mesmo, e marcar os ângulos que considerava mais vantajosos e a altura do dia em que a luz seria mais propícia para cada fotografia. Apesar de também fotografar a cores, era na fotografia a preto e branco que se distinguiu, era um mestre no equilíbrio de luz e sombra. Stoller mostra-nos o mundo segundo a sua visão pessoal, como todos os fotógrafos, as fotografias são sempre uma extensão do olhar do fotógrafo, a sua visão pessoal e interpretativa. A sua devoção apaixonada pela essência dos edifícios confere ao seu trabalho uma forma pessoal interessada, bem como profundidade artística. A fotografia de Stoller exprimia, transmitia a experiência do espaço arquitectónico, através de um meio bidimensional, com especial atenção a tomadas de vista, a fotografia da cúpula do Museu Guggenheim, de Frank Lloyd Wright (fig.38) deixam perceber a preocupação de Stoller com as condições de iluminação, bem como cor, linha, forma e textura.

A fotografia de arquitectura é um serviço de comunicação, que se centra nos edifícios como sujeitos, e pode por vezes, ser mal representada e ser compreendida como aborrecida ou pouco reveladora, não por ser subjectiva, mas por não ser captada por alguém suficientemente forte capaz de lhe conferir vida através da sua própria vitalidade.

É discutível a subjectividade da fotografia de arquitectura. É comum a distorção da luz, da cor, dos ângulos para criar mais impacto em edifícios menos interessantes, Stoller não faz uma representação exacta dos edifícios, não nos permite a experiência mundana dos mesmos, ele exclui pessoas, mobiliário, condições meteorológicas menos agradáveis, edifícios envolventes e até carros. Stoller não acreditava em contar a história de como seria habitar ou trabalhar nestes espaços, ao contrário de Shulman, não fotografava para historiadores, antropólogos ou sociólogos, apenas estava interessado em contar a verdadeira história da obra, a da ideia dos edifícios.

Ezra Stoller era um idealista, apenas via os ideais da arquitectura implícitos no edifício, e por isso defendia que a fotografia não era realidade, apenas apontava para a realidade. Opunha-se firmemente às fotografias feitas, montadas, falsas e também às fragilidades estéticas ou imperfeições técnicas que pudessem obstruir a melhor visão que o edifício pudesse oferecer. Estes factores tornaram-no perfeito para o arquitecto, dado que não prestava atenção a mais nada, excepto às preocupações conscientes ou até inconscientes do arquitecto.

Apoiado em Saunders, concluímos que, a sua habilidade de ver e aproveitar o ideal de um edifício é reforçada durante o seu curso de arquitectura, Stoller identifica-se como um arquitecto sem sucesso, mas pela lente da sua câmara fotográfica vê aquilo que outros não vêem, as formas, as relações de espaço, os elementos estruturais, a relação com o envolvente, as suas imagens exteriores do Museu Guggenheim e a Falling Water, do arquitecto Frank Lloyd Wright são exemplos de uma composição elegantemente equilibrada no seu enquadramento (fig.39 e 40). Não atribui importância a decoração ou ornamentação, elementos importantes

para alguns arquitectos, pois considera-os triviais com relação ao espaço e forma e até mesmo inapropriados em contraste com o aço e vidro.

Os edifícios modernos e as suas formas simples e arrojadas eram captados na sua essência, pela simplicidade e audácia das suas fotografias, na fotografia do Marin County Civic Centre, de Frank Loyd Wright, Stoller prova que vai além de convenções (fig.41).

A sua formação enquanto arquitecto é revelada pelas suas escolhas de tomada de perspectiva, que lembram os esboços dos arquitectos. Stoller conseguia ver potencial e até beleza, mesmo num parque de estacionamento, pela sua resposta imediata à definição de forma e espaço, independentemente do uso ou material.

A sua rigorosa concentração na essência de um edifício tornava-se quase genial, a sua habilidade incomum de ver e usar oportunas coincidências é um factor que usava para intensificar a captação do que é o edifício. É aqui que a noção clássica e controlada de Stoller se torna confusa e o coloca noutra patamar de difícil categorização. Stoller tem algo de Cartier-Bresson¹⁰³, na procura da captura do momento e do desejo de ser surpreendido, que se desvia daquilo que por que normalmente pauta o seu trabalho.

A presença humana nas suas fotografias relembra-nos que Stoller é geralmente associado a excluir pessoas das suas fotografias. É um ponto fundamental para a compreensão do espaço, mas o uso conferido ao edifício é secundário para Stoller, no sentido da essência funcional da arquitectura, a essência da arquitectura é, para Stoller, o espaço e a relação entre espaços, como nos revela na fotografia do Seagram Building, de Mies Van der Rohe, onde figura o momento da transição interior/exterior, público/privado, curiosamente, nesta imagem, Stoller não exclui a figura humana, mas a presença desta é meramente figura de escala e proporção, a pessoa permanece de costas, anónima (fig.42).

Uma excepção a esta regra que Stoller faz conscientemente quando fotografa espaço público ou espaços urbanos destinados ao grande público, são as ruas e praças de N.Y.. Estes espaços do ponto de vista arquitectónico conceptual são para ser preenchidos, ao contrario das habitações. Neste caso, Stoller evita a excessiva distração que pode ser a figura humana no espaço, fotografa-as em grupos, pois em certa quantidade as pessoas tornam-se anónimas, perdem o sentido de identidade, podemos confirma-lo numa das mais icónicas fotografias do Seagram Building, do arquitecto Mies Van der Rohe, fotografada de um ângulo superior, onde o edifício é visto como um todo, num contexto de relação com a envolvente urbana, ou ainda na fotografia no TWA Terminal, do arquitecto Eero Saarinen, aqui o espaço público é preenchido pela figura humana, sem que esta atrapalhe a leitura do espaço (fig.43 e 44). Outra excepção é quando utiliza a pessoa para conferir escala a um edifício que de outra forma seria ambíguo, e quando o faz, a cara é geralmente não visível, a pessoa não é colocada na foto, é captada num acaso enquanto passa pelo espaço, como é no acontece na sua fotografia do Museu Whitney, do arquitecto Marcel Breuer (fig.45).

¹⁰³ Henri Cartier-Bresson, um dos fotógrafos mais significativos do século XX, inclusive intitulado, por muitos, como o pai do fotojornalismo e da fotografia de rua, foi um dos fundadores da agência Magnum.

Como Stoller usa a figura humana moderadamente, usa contexto moderadamente também, o que é anti-convencional, visto que a arquitectura só existe em união, em harmonia com o seu envolvente, e que um edifício inserido ou não no meio que o rodeia não deve ser contemplado fora do seu contexto. Stoller tinha uma visão que focava apenas o ideal arquitectónico em que o edifício se fundamentava. Se o contexto fosse importante para este ideal ou se reforçasse e aprofundasse a sua representação então seria significativo trazê-lo para as suas fotografias, se não, excluía-o intransigentemente, na sua imagem do Kitt Peak, Myron Goldsmith/SOM, Stoller foca-se somente no elemento arquitectónico, tornando-se complicada a contextualização do elemento fotografado, uma vez que exclui a envolvente (fig.46).

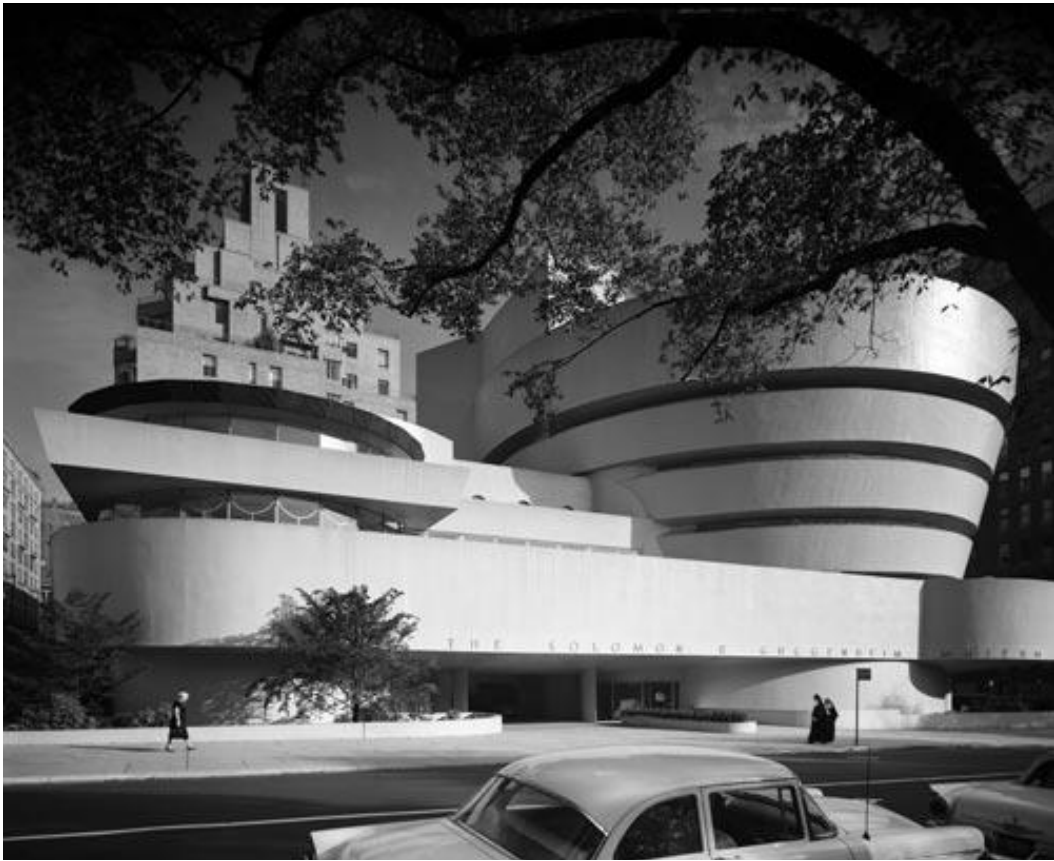
O seu trabalho não pode ser usado para contar a história social de determinado lugar ou espaço, não tem a vertente antropológica e narrativa que tinha Shulman, ou tão pouco Hélène Binet (que vamos abordar em seguida) mas conta a história das ideias, do pensamento implícito em específicos actos projectuais recriados pela sua percepção, e nisso Stoller é incomparável. “A sua visão e disciplina terão levado Stoller a captar a estrutura e o espírito, o corpo e a alma dos ícones do Movimento Moderno.”¹⁰⁴ Ele conseguia captar não só a arquitectura, mas também o tempo e a cultura embutida em cada peça do seu trabalho.

Muitos edifícios modernos são conhecidos e lembrados por fotografias de Ezra Stoller, a imagem que levamos connosco de determinado edifício foi certamente captada por Ezra Stoller.

¹⁰⁴ THE AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS, 2004, *Ezra Stoller, Architect-Photographer, 1915–2004*, Disponível na internet em: http://info.aia.org/aiarchitect/thisweek04/tw1112/1112obit_stoller.htm



(fig.38) Cúpula, Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller.



(fig.39) Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller.



(fig.40) Falling Water, Frank Lloyd Wright, 1963,
Ezra Stoller.



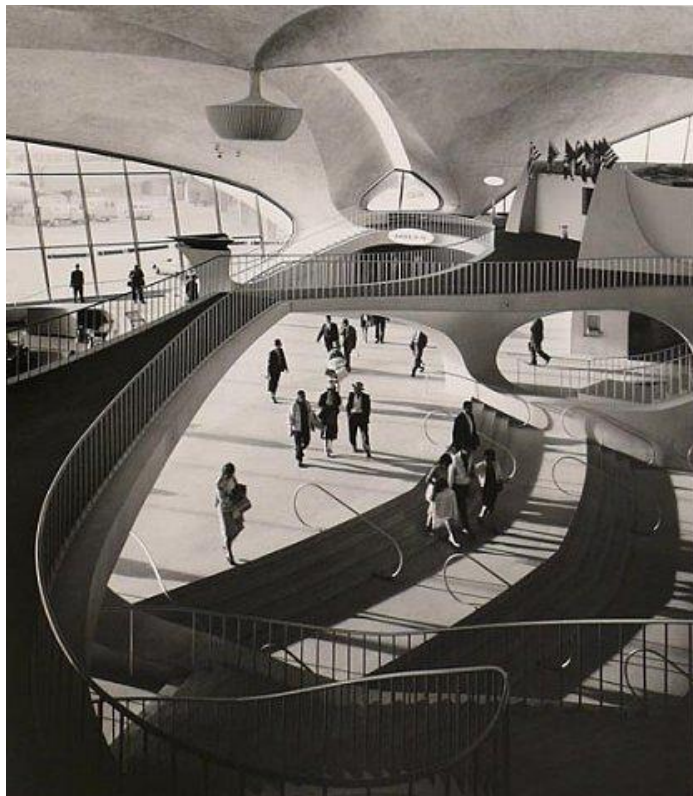
(fig.41) Marin County Civic Centre, Frank Lloyd Wright, 1962,
Ezra Stoller.



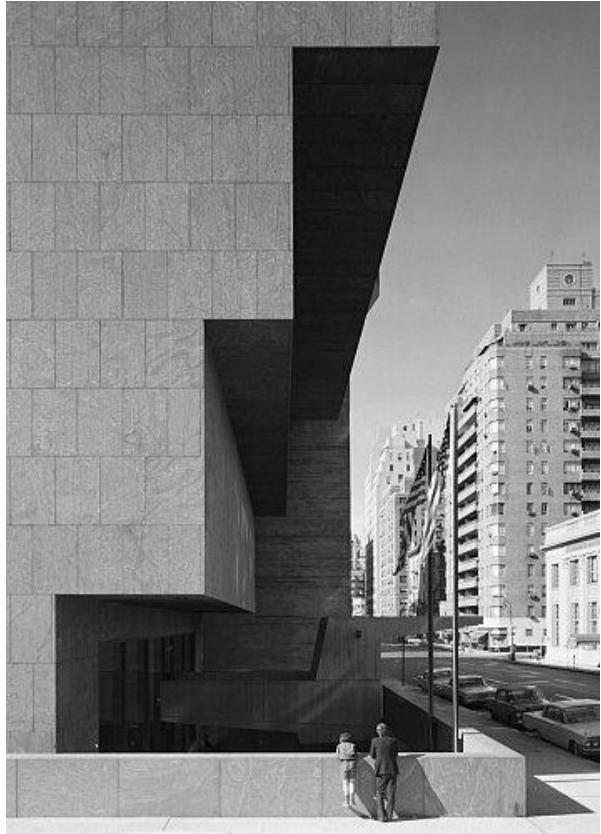
(fig.42) Seagram Building, Mies Van der Rohe, 1958,
Ezra Stoller.



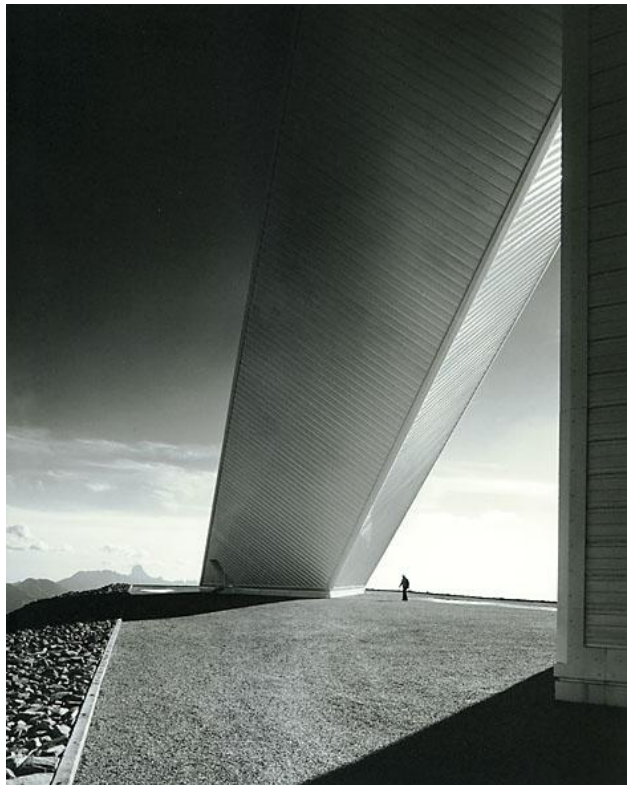
(fig.43) Seagram Building, Mies Van der Rohe, 1958,
Ezra Stoller.



(fig.44) TWA Terminal, Eero Saarinen, 1962,
Ezra Stoller.



(fig.45) Whitney Museum, Marcel Breuer, 1966,
Ezra Stoller.



(fig.46) Kitt Peak National Observatory, Myron Goldsmith/SOM, 1962,
Ezra Stoller.

2.2_ Fotografia de Arquitectura Contemporânea

2.2.1_ A poética contemporânea de Hélène Binet

Hélène Binet [1959], conquistou o título de fotógrafa capaz de dar vida aos edifícios. Mais que dominar a técnica da iluminação ou encontrar um bom ângulo para fotografar “Binet entende a poesia da arquitectura e consegue reproduzi-la no seu trabalho.”¹⁰⁵

Há vinte anos que Binet fotografa arquitectura contemporânea e coopera com arquitectos de renome como David Chipperfield, Daniel Libeskind, Zaha Hadid e Peter Zumthor.

Fascinada pela forma como os arquitectos “brincam” com a paisagem, os materiais, a luz e a sombra, as suas fotografias categorizam-se algures entre o documental e o artístico, capta fotograficamente e interpreta artisticamente.

O seu estilo concentra-se em contrastes de luz e sombra, paredes e aberturas, cantos e curvas, para exprimir um ponto de vista pessoal, as suas imagens surgem de detalhes, de fragmentos do edifício, como podemos comprovar nas suas fotografias do MAXXI, Diptych, da arquitecta Zaha Hadid e do Jewish Museum, do arquitecto Daniel Libeskind (fig.47 e 48).

*“No processo de fotografar arquitectura quer afastar-se da ideia de que se pode representar arquitectura, defendendo que “não há como competir.”*¹⁰⁶ A experiência da arquitectura é muito complexa, o edifício tem de se experimentar, não há como explicar o edifício, é uma experiência de luz, espaço, material, e movimentar-se pela arquitectura envolve sentidos, percepção e memória, todos estes elementos influenciam o que vemos.

A decisão de o quê e como fotografar é instintiva, baseando-se na percepção e sentidos, vê ainda os esboços dos arquitectos, na tentativa de criar sensação e contar uma história, a história não só do espaço a considerar, mas também a história da luz naquele dia, naquele local, é importante, para Binet, revelar a história do espaço.

Binet tem a incrível capacidade de captar as qualidades emocionais e espirituais de determinado espaço, uma qualidade que é particularmente apreciada quando se fotografa arquitectura, em especial a obra de arquitectos como Zaha Hadid ou Peter Zumthor, tenta captar o real conteúdo e sentido de um edifício, não permitindo que seja apenas uma imagem. Uma obra de arquitectura é uma marca, um ícone, há necessidade de torna-la em algo icónico e inspirador.

Em muitos aspectos a fotografia de arquitectura é um género invisível, há a tendência de ver através dela, esquecendo que alguém, que não o arquitecto, enquadrou a nossa visão

¹⁰⁵ *Peter Zumthor by Hélène Binet* at Gabrielle Ammann Gallery. Disponível na internet em: <http://www.wallpaper.com/art/peter-zumthor-by-helene-binet-cologne/3651>

¹⁰⁶ BINET, Helene. Esta expressão surgiu na sequência da intervenção de Hélène Binet no ciclo de conferências *Na Superfície*, realizada na FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), nos dias 5 e 6 de Maio de 2010.

do edifício. Binet tem o papel fundamental de comunicar o significado da arquitectura. A arquitectura de Zaha Hadid requer uma representação com imagens extremas, as fotografias das suas obras são apresentadas em inúmeras publicações, são até mesmo capa destas, a sua arquitectura vive da publicidade, todo o projecto é direccionado para a imagem, para a perfeição plástica e para a criação da sensação arquitectónica, é uma questão de branding, a sua fotografia do Rosenthal Center for Contemporary Art, de Zaha Hadid, ilustra esta afirmação, uma vez que se tornou a imagem pela qual o Museu é reconhecido (fig.49). A fotografia de arquitectura de excelência leva-nos a questionar se para compreender uma obra de arquitectura temos de estar presentes fisicamente no edifício, ou será que não? Podemos nunca ver um edifício de Peter Zumthor pessoalmente, mas as fotografias de Binet, e de outros fotógrafos de igual reconhecimento, conseguem induzir-nos a experiência da percepção do espaço, evocando as emoções por estes criados, as suas fotografias remetem-nos para a poética dos espaços, como podemos observar nas suas fotografias das Therme Vals, de Peter Zumthor, que tentam remeter para a atmosfera e sensações provocadas pelo espaço (fig. 50).

Relativamente ao seu trabalho Binet diz *“Acima de tudo, aquilo que faço baseio em sentimento. Certos edifícios, certos arquitectos geram emoções fortes. É difícil explicar, mas, se tiver sorte, consigo encontrar este sentimento, esta emoção calma e tranquilamente na minha câmara-escura, quando as minhas fotografias ganham vida.”*¹⁰⁷ O trabalho de Binet não se caracteriza por documentar edifícios, esta não tenta agradar arquitectos nem editores, nem favorecer os seus preferidos. Encontrou o seu sujeito na arquitectura contemporânea, principalmente na europeia, e no contraste da luz e sombra no espaço arquitectónico.

Binet tenta captar o potencial máximo que os edifícios podem ter, acredita mesmo que as estruturas mais emocionantes perdem com a presença de pessoas, tal como Stoller, *“os edifícios são para as pessoas, já se sabe, mas atrapalham a visão da fotografia, do espaço. O espaço fala por si e capta-se melhor se não houver pessoas na fotografia.”*¹⁰⁸

As imagens de Binet distinguem-se, e é através destas que iremos reconhecer a obra. As suas fotografias tornaram-se como que protectoras dos próprios edifícios, protegendo-os contra más representações dos mesmos.

Binet é extraordinária na difícil tarefa de captar o edifício sem o favorecer ou torná-lo em apenas mais uma bonita fotografia. Os seus invulgares enquadramentos revelam, a intensidade interior presente nos edifícios, materializando o fenómeno da luz, textura e densidade, nas suas imagens de Firminy, de Le Corbusier, e Lfone, de Zaha Hadid, Binet centra-se somente em captar, estes aspectos, a luz, a textura, os contornos, os contrastes (fig. 51 e 52), integrando tudo numa composição conceptual. Tudo se resume a conseguir captar aqueles felizes acasos de luz, de pontos de luz, é uma grande conquista conseguir resumir o

¹⁰⁷ BINET, Helene, APUD, GLANCEY, Johnathan, 2002. *Dreamlife of buildings: Helene Binet's pictures*. Disponível na internet em: www.guardian.co.uk/culture/2002/apr/15/artsfeatures

¹⁰⁸ BINET, Helene. A presente citação surgiu na sequência da intervenção de Hélène Binet no ciclo de conferências *Na Superfície*, realizada na FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), nos dias 5 e 6 de Maio de 2010.

edifício àquele momento de luz, que em composições quase plásticas e abstractas, preenchem o enquadramento da imagem, conduzem o olhar e revelam texturas, como presenciamos nas imagens de Kolumba e Bruder Klaus Chapel, de Peter Zumthor (fig.53 a 55). Quando se concentra em detalhes ou áreas específicas, as suas imagens podem ser enganadoras. É comum acontecer um certo encantamento relativamente à imagem de um edifício e depois ficar completamente desiludido com a obra em si, pelo envolvente, ou mesmo por ser menos do que se antecipava, honestamente, existe uma sedução por parte do fotógrafo, de qualquer fotógrafo.

Ao fotografar arquitectura Binet não tenta completar esta experiência, tenta simplificar a sua complexidade e transmitir apenas uma coisa, os elementos mais específicos do edifício, os seus detalhes, tenta captar um determinado momento. Mais especificamente, o seu trabalho baseia-se no contraste de luz e sombra, numa tentativa de reduzir o que fotografa ao que considera essencial, na sua fotografia da Bruder Klaus Chapel, de Peter Zumthor, Binet fotografa a preto e branco, na tentativa de reduzir ao mais elementar experiência da percepção desta, o volume no espaço, a luz e as sombras, o material, a textura, os contrastes, o envolvente (fig. 56). Binet não acredita na cor, e como tal fotografa quase exclusivamente a preto e branco. Da mesma forma que as nítidas e concisas fotografias a preto e branco se tornaram a personificação do Modernismo californiano, pelas fotografias de Julius Shulman e Ezra Stoller, também as imagens de Hélène Binet sintetizam determinadas características da arquitectura contemporânea. Neste mundo inquieto e dominado pela cultura visual em que somos seduzidos pelas imagens, o trabalho de Binet apresenta-se como raro, considera-se metódico e ponderado. Binet trabalha principalmente a preto e branco, “Fotografar a preto e branco reduz a complexidade da experiência, há uma melhor compreensão a preto e branco.”¹⁰⁹ Fotografar a preto e branco é um dos elementos chave na fotografia de arquitectura de Binet.

Apesar da cooperação com inúmeros arquitectos, está particularmente associada a Peter Zunthor e Zaha Hadid. O seu trabalho é bem sucedido pois tenta captar a essência absoluta da arquitectura que fotografa. Coloca-se a questão, Fotografia de arquitectura é arte ou simplesmente uma forma sedutora de apresentar/definir/explicar arquitectura? O trabalho de Binet pode ser ambas, as suas fotografias exprimem o amor que sente pela Arquitectura, o querer trazer connosco aquilo que vimos, um sentimento quase romântico perante o mundo.

¹⁰⁹ *ibid*



(fig.47) MAXXI, Diptych, Zaha Hadid, 2009,
Hélène Binet



(fig.48) Jewish Museum, Daniel Libeskind, 1998,
Hélène Binet



(fig.49) Rosenthal Center for Contemporary Art, Zaha Hadid, 2003,
Hélène Binet



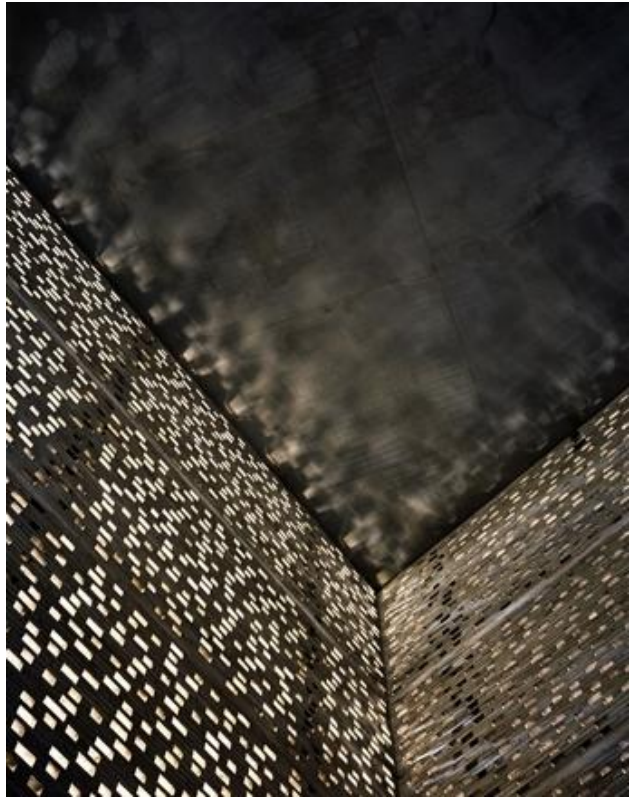
(fig.50) Therme Vals, Peter Zumthor, 1996,
Hélène Binet



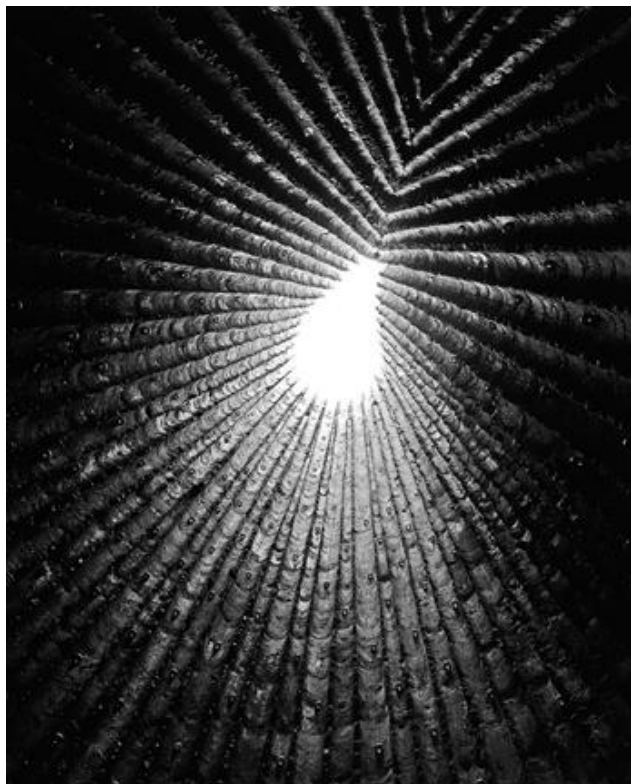
(fig.51) Firminy, Le Corbusier, 2007,
Hélène Binet



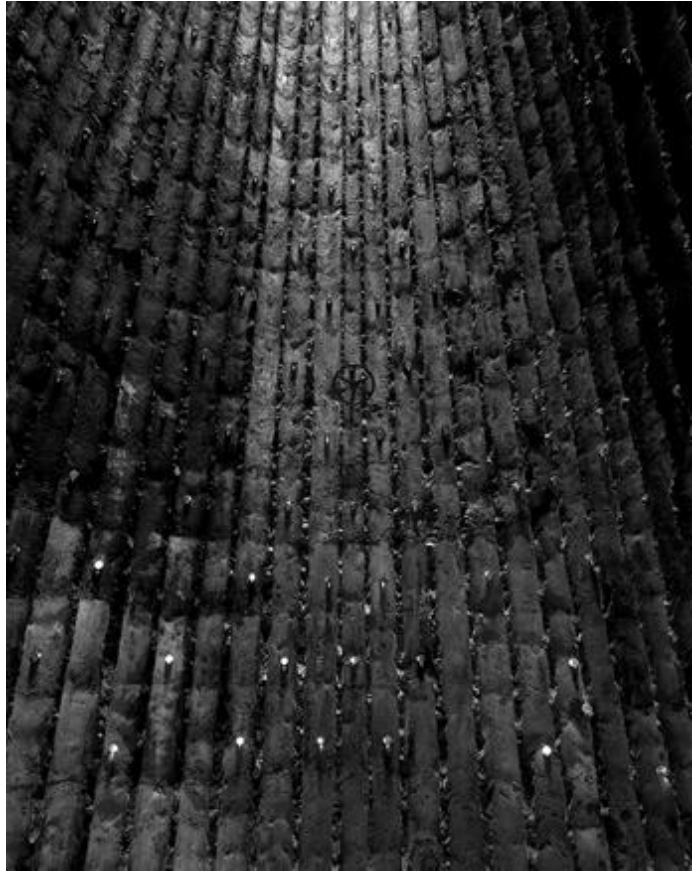
(fig.52) Lfone, Zaha Hadid, 1999,
Hélène Binet



(fig.53) Kolumba, Peter zumthor, 2007,
Hélène Binet



(fig.54) Bruder Klaus Chapel 01, Peter Zumthor, 2007,
Hélène Binet



(fig.55) Bruder Klaus Chapel 02, Peter Zumthor, 2007,
Hélène Binet



(fig.56) Bruder Klaus Chapel 03, Peter Zumthor, 2007,
Hélène Binet

2.2.2_ O olhar actual de Fernando Guerra

“A arquitectura está associada aos primórdios da fotografia. No início da invenção fotográfica, devido aos longos tempos de exposição e à pouca maleabilidade dos químicos, a imobilidade do objecto fotografado era indispensável.”¹¹⁰

Teve que passar bastante tempo, desde os primeiros daguerreótipos de 1839, para que a fotografia ganhasse estatuto próprio e nunca, como hoje, tantas retractam arquitectura enquanto objecto. Contudo, a imagem desse objecto arquitectónico é sempre a imposição de um ponto de vista, de quem fotografa, de quem escolhe o enquadramento, a luz, o tempo de exposição, o tipo de objectiva, a câmara. É um olhar que implica uma escolha, infinitas escolhas.

O trabalho de Fernando Guerra [1970], arquitecto e fotógrafo, vem-se afirmando no panorama nacional, documentando a produção arquitectónica portuguesa e, sobretudo, a obra de uma nova geração de criadores.

Fernando Guerra definiu um método de retractar ambientes, gentes, e pormenores que acabaria por distingui-lo da postura mais tradicional de outros fotógrafos portugueses já consagrados na área. Enquanto outros estudam demoradamente os melhores ângulos, Fernando Guerra deixa-se perder no espaço, procura a incerteza do instante em que uma sombra muda ou um vulto passa, colecciona centenas de imagens enquanto síntese das suas reportagens. Tem conhecimento das regras de composição fotográfica, da importância da luz, do seu poder de enquadramento e da importância da foto-síntese, a imagem que, à semelhança de Julius Shulman, resumisse toda a obra numa só imagem, como sugere a fotografia do Farol de Santa Marta, dos arquitectos Aires Mateus (fig.57).

O olhar de Fernando Guerra é um olhar de arquitecto. Os arquitectos têm uma intencionalidade mais consciente que os simples utilizadores, captam a espacialidade da arquitectura, fazem associações de ideias, formas, dimensões. É através desse movimento que descobrem as infinitas variáveis do espaço arquitectónico, fazem-no cruzando aquilo que vêem e as memórias que transportam consigo, muitas vezes, fotográficas. A nossa cultura é maioritariamente construída através do olhar dos outros.

Tal como acontece com Julius Shulman, também as imagens de Fernando Guerra procuram captar o sentido do lugar, a atmosfera que define a época contemporânea, contrariamente à intencionalidade encenada de Shulman, e ao seu sentido narrativo, Guerra é intencionalmente difuso, ao forçar-se num pormenor, como faz na sua fotografia da Universidade de Lerida, do arquitecto Álvaro Siza, Guerra deixa espaço à imaginação, à sugestão, tal como Hélène Binet (fig.58).

¹¹⁰ BANDEIRA, PEDRO, 2007. Tese de Doutoramento para a Universidade do Minho: *Arquitectura como imagem, obra como representação de imagens arquitectónicas*, p.54

Exige-se à fotografia de arquitectura que nos devolva a compreensão do espaço retratado, que nos acorde memórias de outras experiências, nos sugestione o tipo de espaço, as preocupações do autor, o que sentiu o fotógrafo, o que enquadrou, o que excluiu.

Guerra distingue-se pela sua eficácia nesta área tão específica da fotografia, à qual a arquitectura tanto exige. O seu processo de trabalho é escrupuloso, não descarta detalhes que possam revelar-se fundamentais na compreensão do edifício.

O seu trabalho garante-lhe notoriedade e reconhecimento além-fronteiras. Só a partir de 2004, e juntamente com o seu irmão Sérgio Guerra, conduz a empresa FG+SG e as suas reportagens aparecem em livros e revistas de todo o mundo, em publicações como a Wallpaper, A+U, Icon, Print entre outras. Mantém ainda o *ultimasreportagens.com*, o que significa possibilidade de divulgação, dentro e fora de portas, da arquitectura contemporânea portuguesa, sem elas a arquitectura e a cultura portuguesas contariam com muito menos espaço nos *media*. Para chegar a um plano de maior comunicabilidade a arquitectura depende muito de quem fotografa, e principalmente de como é representada.

O seu percurso foi lento, antes do prestígio e reconhecimento começou por fotografar sem comissões, criou um sólido portefólio que gradualmente se traduziu em confiança e respeito no seu trabalho, o que levou a requisições de novos trabalhos e consecutivamente reconhecimento e promoção. Ter o seu trabalho publicado, seja em arquitectura ou fotografia, pode fazer toda a diferença entre reconhecimento ou permanecer no total anonimato perante o público.

*“Não é tradição da fotografia de arquitectura tradicional uma grande preocupação com momentos especiais, mas antes um registo puro, duro e seco da realidade.”*¹¹¹ Contrariando tradições, a base conceptual do seu trabalho é, à imagem da fotografia de reportagem, estar no sítio certo, à hora certa. Numa entrevista à revista *+Arq*, Fernando Guerra, assume-se um apaixonado pelo fotojornalismo e pelo instante decisivo e expõe como ambiciona que as suas imagens ultrapassem o mero processo documental. Cartier-Bresson falava no instante decisivo como o único momento em que a fotografia deve ser feita. Na fotografia de arquitectura tradicional o instante decisivo nunca teve grande relevância e sempre dependeu pouco dos factores exteriores ao edifício que se fotografava. A pessoa que passa, o carro, a nuvem são elementos que Fernando Guerra inclui no que fotografa, por sentir que adicionam escala e acima de tudo sentido às suas imagens, são disso exemplo as suas fotografias da Praça Entrecampos, dos arquitectos Promontório, que inclui o elemento humano para quebrar um padrão e conferir escala (fig. 59) e a fotografia da Casa em Sintra, do arquitecto Paulo Gouveia que lhe retira o carácter quase plástico e bidimensional que poderia ter uma fotografia de fachada frontal, se não houvesse um qualquer elemento que provocasse tridimensionalidade ou dinamismo na imagem (fig. 60).

À semelhança de os outros fotógrafos mencionados anteriormente acredita que *“a fotografia de arquitectura não substitui nada, pode ser uma forma importante de ver uma*

¹¹¹ GUERRA, FERNANDO, 2008. *Dibujos Visuais*, Entrevista pela revista *+ Arq*. #22, p.25

*obra, mas não impede ou substitui a sua visita*¹¹², a sua experiência. Mais uma vez, a sua notoriedade atesta o consumo de imagens como parte da nossa sociedade, estamos numa era digital que assenta no agora, no instantâneo.

O papel do fotógrafo na nossa sociedade é a de mensageiro, tem a responsabilidade de trabalhar na memória dos objectos e das coisas. Tudo passa, menos a memória que fica registada e que é cuidada. O seu carácter documental tornou-se numa arma de poder, as fotografias fornecem provas, apesar da discussão da sua ambiguidade relativa à alteração que a fotografia pode sofrer hoje em dia no processo pós-fotográfico.

Também na fotografia de arquitectura a imagem tem uma mensagem, uma intenção, a de transmitir uma ideia, a do projecto, o objectivo é passar a mensagem, documentar a obra, preservar a sua memória.

Fernando Guerra assume o compromisso com a ideia de comunicar e ser compreendido. Como arquitecto tem vantagem em relação ao fotógrafo tradicional, de rapidamente perceber o conceito do projecto e saber ler a obra, no entanto não aprendeu a fotografar arquitectura, foi um processo simplesmente intuitivo que vem do olhar mais simples, mais primitivo e talvez do certo encantamento pela forma arquitectónica. *“Olhar uma obra é (...) uma selecção crítica. A fotografia é a concretização desse modo de ver particular, é a parte visual de um registo pessoal que se procura tornar instrumento do conhecimento da realidade.”*¹¹³ Fernando Guerra entende a fotografia como um acto pessoal, apesar de fotografar o trabalho de outros, junta imagens, traça um percurso, e conta uma história, a de um edifício durante um dia, de manhã ao pôr-do-sol, mostrando todas as suas variantes. O tempo é o factor mais importante de todos os intervenientes no seu trabalho, Guerra controla a fotografia usando a luz.

As suas reportagens mostram sempre diferentes horas do dia, baseia-se no conceito de ‘um dia na obra’ que requer entrega e permanência no sítio e um regista atento à mudança de luz durante o dia. É certo que a luz da manhã ou final do dia é a mais rica para fotografar, mas para Guerra o desafio é captar as transformações da luz, o jogo da luz, das sombras e texturas, a envolvente, as pessoas que passam. As pessoas são também outro elemento fulcral do seu trabalho. A Guerra não interessa a arquitectura vazia e estéril, mas as pessoas, a luz. O simples facto de a luz mudar faz com que a fotografia mude também. Esse momento de luz transitório é captado nas suas fotografias da Escola Superior de Música, do arquitecto João Luis Carrilho da Graça e ainda na Casa em Aveiro, do arquitecto Ricardo Vieira de Melo (fig.61 e 62). Guerra é peremptório *“A arquitectura vazia de vida é vazia, na maior parte dos casos, também de sentido”*¹¹⁴ e como tal o elemento humano está sempre presente no seu trabalho, ainda que em movimento, numa tentativa de não prender o espectador a detalhes a ele

¹¹² GUERRA, Fernando. Ibid.

¹¹³ GUERRA, FERNANDO, 2006. *Luz sobre Portugal*, Entrevista a Fernando Guerra por <http://arkineta.com>

¹¹⁴ GUERRA, FERNANDO, 2010. *O Mundo da Fotografia Digital* #65. Disponível na Internet em: ultimasreportagens.com

associado, como se pode confirmar nas suas fotografias da Casa no Porto, do arquitecto Pedro Gadanho, ou no Lar de Idosos, dos arquitectos Aires Mateus (fig.63 e 64).

Fernando Guerra rege-se por algumas regras da fotografia de arquitectura, como a disciplina e o rigor do enquadramento, mas estrutura-a com vários elementos que sendo opcionais, enriquecem e dão sentido. A presença do elemento humano passa uma noção de escala e mostra acima de tudo, há até uma certa regra semelhante em todos os seus trabalhos o que permite o reconhecimento autoral do fotógrafo. Regra geral o lugar também aparece nas imagens, faz parte da história, fornece contexto e enriquece a obra.

É certo que cada trabalho é uma encomenda, uma prestação de serviços e deve ser encarada como tal, mas uma fotografia é sempre crítica em relação ao que capta, pelo que inclui ou exclui, pelos elementos que privilegia, é uma escolha sempre muito pessoal.

Uma boa imagem raramente é fruto do acaso, mas antes o resultado da atenção do fotógrafo para disparar no momento certo. Guerra espera que os elementos se componham na imagem para registar exactamente o que pretende, é uma questão de espera, atenção e reacção ao momento exacto.

Uma questão que se impõe e não pode deixar de ser abordada é a de nas fotografias de arquitectura estar constantemente bom tempo, estará o sol sempre a brilhar no mundo da fotografia de arquitectura? Os edifícios serão feitos só para fotografar bem e apenas no verão? A resposta é não! Fernando Guerra aborda esta questão numa entrevista à agência View relativamente a um seu trabalho em inícios de carreira. Um dos projectos que mais deixou marca terá sido o Pavilhão Anyang, de Siza Vieira, na Coreia do Sul. Fernando Guerra já terá fotografado mais de 50 projectos de Siza Vieira, e sempre com o mesmo encantamento pelo uso e controlo de luz. Uma vez do outro lado do mundo e com prazos de entrega não se pode adiar uma sessão fotográfica devido a condições meteorológicas menos favoráveis. O trabalho necessita ser concluído e sem desculpas. Numa viagem, em pleno verão, Guerra terá encontrado em Seoul, Coreia do Sul, uma semana de chuvas intensas, recusando-se a deixar o seu trabalho incompleto terminou o que se tinha proposto e de alguma forma incorporou a chuva na sessão (fig.65), conseguindo uma atmosfera pouco usual, onde até o nevoeiro ajudou a esconder parte da envolvente menos interessante. Uma das fotografias mais publicadas, e até capa de várias publicações, é inclusive deste edifício, a de uma rapariga numa janela, no interior do Pavilhão (fig.66).

Relativamente ainda a este tema, há que referir John Donat, fotógrafo britânico da arquitectura do pós-guerra. Como muitos outros, licenciado em arquitectura e atraído para a fotografia, Donat desafiou as convenções socialmente aceites. A sua fotografia era distinta e conjugava o profundo conhecimento técnico e a apaixonada convicção de que a arquitectura era sobre pessoas. Vivia numa busca implacável de perfeição, com a responsabilidade de comunicar a experiência naquele determinado espaço de tempo na vida de um edifício. Donat ansiava revigorar a fotografia de arquitectura e conseguir fotografias mais vivas onde pessoas e edifícios interagissem significativamente. Uma das fotografias favoritas deste autor é *Boots Company* em Nothingam, de 1968, uma fotografia de exterior, a preto e branco, duas pessoas

em movimento frente a um edifício do Movimento Moderno, fotografado à chuva (fig.67). Conhecido por desafiar convenções, como referido anteriormente, esta fotografia é considerada uma reprimenda às revistas de arquitectura pela sua obsessão de só fotografar e publicar trabalhos onde o sol impera. Donat prova-nos, nesta determinada fotografia, que a arquitectura também é vivida e experimentada à chuva, e também pode ser fotografada à chuva. Esta imagem é bastante poderosa, irrompe convenções, é icónica pelo seu impacto. Sim, é possível fotografar arquitectura em condições menos favoráveis.

Esta sua dinâmica fotográfica garantiu-lhe um lugar de destaque perante publicações e arquitectos da época. As suas fotografias são um eloquente testemunho das suas conquistas.

Foi um grande passo na fotografia de arquitectura e aos poucos moldam-se mentalidades e formas de agir neste campo, fotografa-se um dia na vida de um edifício, de manhã à noite, com pessoas ou sem pessoas, com envolvente ou sem envolvente, então porque não captá-lo com sol e com chuva, tentar contar toda a história do edifício, em todos os seus ângulos, em todas as condições. Mas no final do dia é uma decisão pessoal do fotógrafo, uma escolha no meio de tantas outras necessárias à fotografia. Se Julius Shulman, Ezra Stoller ou Hélène Binet, limitando as referências apenas aos fotógrafos seleccionados para este estudo, escolhem não fotografar com chuva, Fernando Guerra e John Donat apesar da diferença de época partilham a opinião de captar o edifício no seu todo, não se restringindo apenas a dias de sol, impondo as suas convicções e ultrapassando o convencional.

Por conseguir captar o bom mas também o mau tempo, o princípio e o fim do dia, e todos os momentos entre os dois, as sombras de quem passa e os detalhes da obra que fotografa, Fernando Guerra conquistou a atenção rara dos arquitectos e dos estudantes de arquitectura e também das publicações da especialidade.

*“Fernando Guerra parece ter hoje o monopólio das imagens da arquitectura portuguesa, criando uma relação de dependência entre arquitectos e editores que não querem ficar fora do jogo da mediatização. Os arquitectos não só procuram os seus serviços pelas imagens, mas por aquilo que elas potenciam em termos de divulgação e reconhecimento.”*¹¹⁵

Inadvertidamente a princípio, agora já conscientemente, Fernando Guerra começou a construir o mais vasto arquivo de arquitectura portuguesa contemporânea hoje disponível. A sua obra fotográfica tornou-se expressiva de um potencial ainda inaudito na curta história da autonomia da fotografia de arquitectura.

¹¹⁵ BANDEIRA, Pedro. 2008, *Fotografia de Arquitectura - Defeito e Feito*, disponível na internet em: www.artecapital.net/arq_des.php?ref=32



(fig.57) Farol de Santa Marta, Aires Mateus, 2008,
Fernando Guerra



(fig.58) Universidade de Lerida, Álvaro Siza, 2008,
Fernando Guerra



(fig.59) Praça Entrecampos, Promontorio, 2008,
Fernando Guerra



(fig.60) Casa em Sintra, Paulo Gouveia, 2005,
Fernando Guerra



(fig.61) Escola Superior de Música, João Luis Carrilho da Graça, 2009,
Fernando Guerra



(fig.62) Casa em Aveiro, Ricardo Vieira de Melo, 2008,
Fernando Guerra



(fig.63) Casa no Porto, Pedro Gadanho, 2008,
Fernando Guerra



(fig.64) Lar de Idosos, Aires Mateus, 2011,
Fernando Guerra



(fig.65) Pavilhão Anyang 01, Álvaro Siza e Carlos Castanheira, 2006,
Fernando Guerra



(fig.66) Pavilhão Anyang 02, Álvaro Siza e Carlos Castanheira, 2006,
Fernando Guerra



(fig.67) Boots Company, Skidmore Owings & Merrill, 1968,
John Donat

III_ Co-Relação Arquitectura/ Fotografia [Casos de Estudo]

A necessidade de confrontar perspectivas de arquitectos e fotógrafos, torna-se, neste ponto, necessária, e para tal, pretendemos analisar a relação entre estes, em casos específicos, na tentativa de suportar os princípios descritos até aqui.

A análise processa-se em dois casos de estudo, um na modernidade, outro na contemporaneidade. Foram considerados, para objectos deste estudo, a obra de Frank Lloyd Wright, o Museu Guggenheim de Nova York, fotografado por Ezra Stoller e as contemporâneas Termas de Vals, do arquitecto Peter Zumthor, fotografadas por Hélène Binet, por considerar, representarem, não só, duas épocas diferentes mas duas abordagens, também diferentes, face à arquitectura que representam. O objectivo será analisar a relação que existe entre arquitecto e fotógrafo, entre a obra e a fotografia desta. Analisar-se-á este meio de representação, que é a fotografia de arquitectura e, desta análise, que expõe a obra face à sua representação em imagem, tentaremos retirar algumas conclusões.

A escolha dos casos de estudo e respectivos sujeitos, foi ponderada com base na questão de o fotógrafo ter, ou não, a habilidade para representar a obra de determinado arquitecto, suas intenções e conceitos, e o que implica esta co-relação no processo de representar e comunicar um projecto de arquitectura.

No nosso entender cada autor convida a abordagens diferentes, estamos perante dois pontos de vista inteiramente diferentes, apesar de ambos se guiarem pelos jogos de contrastes entre luz e sombra. A paixão de Stoller pela arquitectura transparece na sua tentativa de revelar o espaço de forma racional, rigorosa e geométrica, as suas imagens têm uma leitura simples e directa, ao contrário de Binet cujos enquadramentos, jogos de linhas, volumes e texturas conferem à imagem um sentido quase abstracto, estas apelam aos sentidos, à emoção, à sugestão e à percepção do espaço.

Importa referir que a representação de arquitectura pode ter diferentes abordagens, o que vai ter implicações na sua conseqüente percepção pelo observador, foi esta co-relação entre arquitectura e fotografia, e a representação de arquitectura através da fotografia, que nos conduziu a este estudo, a esta análise concreta entre formas distintas de representar arquitectura, todas elas válidas, desde que nos relacionemos com o espaço da forma pretendida pelo arquitecto.

3.1_ Frank Lloyd Wright / Ezra Stoller

A arquitectura da viragem de século nos EUA dificilmente reflectia a época de mudanças revolucionárias no sector da indústria e construção, ou tão pouco, os novos ideais, métodos ou matérias que apareciam na arquitectura.

No contexto da reestruturação da ordem social nos EUA, em 1901, Frank Lloyd Wright foi apontado para formular um novo papel para a arquitectura, Wright, havia reconhecido a máquina como elemento capaz de produzir uma profunda mudança na natureza da civilização, reexaminou todos os aspectos da arquitectura, as pioneiras aplicações de materiais e estruturas, redefiniu programas arquitectónicos para a nova sociedade que envisionou. A Wright se deve o primeiro passo para o que hoje chamamos de Arquitectura Moderna.¹¹⁶

As origens, influências, valores, amor pela natureza, novos materiais e métodos industriais, ainda que paradoxos entre si, valeram a Wright as ferramentas tão essenciais ao seu trabalho.

Wright desde sempre manifestou conhecimento e respeito pelos materiais vindos da natureza – pedra, tijolo e madeira – que, tal como os materiais novos como o betão, o aço e o vidro, seriam ignorados pela arquitectura do século XIX. Pressentia nestes, a par com os novos métodos de construção, a ‘caixa de ferramentas’ para a arquitectura do século XX. Juntamente com o betão, o aço, constituía o grande material libertador que poderia gerar uma arquitectura completamente nova. O edifício Johnson Wax, a Falling Water e o Museu Guggenheim são todos exemplos da nova técnica de construção.

Frank Lloyd Wright via a natureza em termos quase místicos. Acreditava que o bem-estar do homem pessoal, físico e espiritual, expandia em proporção à sua proximidade à natureza. Partindo dessa veneração e respeito pela natureza, os edifícios de Wright integravam-se na paisagem, tinham em comum a ânsia da relação homem/beleza natural. Wright propunha soluções, sob a forma de arquitectura, de como viver em harmonia com o ambiente natural. Estava convencido de que o homem incluído no seu contexto natural se desenvolveria espiritualmente.

Arquitectura orgânica foi a designação escolhida para a arquitectura de Wright, mas este foi muito além desta no seu trabalho e interpretação da definição. Definia arquitectura como sendo um meio imediato de atingir um plano de existência mais elevado. Afirmava que a *“arquitectura criativa era a maior prova da alma imortal do homem.”*¹¹⁷ Wright referia-se à arquitectura orgânica como *“aquela em que todas as partes estavam relacionadas com o todo, como o todo estava relacionado com as partes: continuidade e totalidade.”*¹¹⁸ Um edifício

¹¹⁶ Conforme: LONG, David G., *Frank Lloyd Wright and the evolution of the Living City*.

¹¹⁷ WRIGHT, Frank Lloyd, citado em LONG, David G., op.cit. p.129.

¹¹⁸ WRIGHT, Frank Lloyd, citado em Frank Lloyd Wright, Taschen, p.33.

orgânico, independentemente da data de construção temporal, adequava-se ao seu tempo, ao seu local e ao homem.

A arquitectura orgânica, embora pareça fugir a uma definição precisa significava para Wright a criação da forma e espaço construído em conformidade com a natureza. Wright “acreditava na primazia da natureza, uma crença que celebrava a humanidade como a mais nobre representação da natureza. Em 1910 havia formulado a sua filosofia de arquitectura orgânica.”¹¹⁹

A visão de Wright e o seu conceito de espaço fluido atingiram a sua realização máxima com a construção do Museu Guggenheim, de NY, em 1943. O museu deve ser visto como o ponto culminante da última fase de carreira de Wright, uma vez que combina os princípios estruturais e espaciais patentes na evolução de pensamento arquitectónico de Wright (fig. 68).¹²⁰

Nas fotografias de Ezra Stoller, os monumentos modernos do século XX continuavam a reflectir as vanguardas da era, na sua misteriosa luz. A articulação de Stoller, classifica e idealiza-os de uma forma que só os grandes fotógrafos de arquitectura da época seriam capazes. “As fotografias de Stoller são tão seminais como os edifícios que retractam (...) os

¹¹⁹ LONG, David G., op.cit., p.17

¹²⁰ A sua influência vem claramente da arquitectura japonesa, que lhe apresentou o conceito de planta livre, subdividida com painéis divisórios transparentes ou translúcidos, que permitiam as vistas, as relações de continuidade interior/externo e os jogos de luz, a simplicidade e a delicadeza da composição de planos, que circunscreviam espaços menores no espaço livre da casa, mas principalmente a relação de respeito e admiração para com a natureza. Esta influência levou as *Prarie Houses*, projecto habitacional de Wright entre 1890 e 1910, a um conceito de espaço interior revolucionário, tornando-se cada vez mais no traço característico do edifício, evoluindo a planta da casa a um espaço mais aberto, adoptando a designação de ‘planta aberta’. Wright utilizava planos em vez de paredes agrupados em volta dos espaços, estas já não eram o suporte do que as encimava, transformando-se em elementos sem função de suporte, consciente de que possuía o princípio de revolucionário para a arquitectura. Wright permitiu que esta se libertasse, tinha conseguido transpor a ideia de “caixa”. O espaço interior ganhava nova liberdade ao desvanecer a distinção, este novo fluxo permite uma relação mais próxima à paisagem. O espaço interior e a integração do edifício no envolvente tornaram-se a realidade dos edifícios de Wright. A evolução do desenho das *Prarie Houses* desenvolveu a sensível mas poderosa abordagem na relação arquitectura/forma natural, conceito que culmina com a *Falling Water*, localizada numa zona de densa floresta, assenta numa estrutura ousada, sobre um penhasco de pedra jazente a uma cascata natural escalonada horizontalmente na pedra. O objectivo envolver o homem na experiência do espaço natural. *Falling Water* tem uma relação auto-suficiente com o mundo natural, corporifica o ideal wrightiano de fusão entre homem e lugar/natureza, adoptando o programa ao local. O betão armado permitia a projecção em balanço que contrastava com a imperturbável tranquilidade do envolvente, apesar da conjugação com materiais naturais. O que o edifício conseguiu talvez mais espectacularmente do que qualquer outro edifício de Wright foi a celebração da comunhão homem/natureza. *Falling Water* é famosa em todo o mundo talvez devido à sua fotografia obtida na base da cascata.

arquitectos admiravam em Stoller a sua precisa atenção à composição e à luz e a sua habilidade de 'iluminar' a sua visão através de uma fotografia."¹²¹

Wright buscou a unidade orgânica entre espaço e estrutura, projectou o museu compondo uma relação entre os dois volumes, articulados pela base, um grande volume unitário que alberga escritório, auditório e espaço expositivo, com um menor e secundário de formas similares, Wright havia já ensaiado a estrutura tipológica do Guggenheim em obras precedentes, onde havia experimentado a combinação de formas baseadas na figura do círculo e da espiral (fig.69 e 70). A proposta para a estrutura do edifício do museu remete-nos para um zigurate, elemento natural destinado à gratificação semi-religiosa de peregrinos adoradores da natureza. *"A composição formal do Guggenheim sempre esteve sujeita a comparações com as pinturas abstractas a que estava destinado albergar. O museu é abstracto mas não anti espacial ou ani-representativo. A espiral desenvolve-se de uma forma escultórica plástica e tridimensional, pretendida com uma junção invisível entre forma e tecnologia.*"¹²² Na perspectiva de Wright, a galeira desenvolve-se como uma 'onda contínua' espiralada.

O museu é a máxima expressão na busca constante de Wright de uma arquitectura como experiência pura do espaço. Stoller defendia *"arquitectura enquanto experiência sensorial deve ser interpretada através de um meio sensorial. Nunca reclamaria o meu trabalho como arte. A arte é a arquitectura.*"¹²³

Frank Lloyd Wright terá sido o maior defensor da arquitectura orgânica e da natureza, retirando inspiração desta, que se revelou essencial para a evolução dos conceitos base da sua arquitectura. A casa evoluiu além do conceito de caixa, a sua forma adaptava-se ao seu lugar, a planta é livre, os volumes rompidos por grandes aberturas, projectando o interior para o exterior e vice-versa.

O edifício para o museu Guggenheim, na 5ª Avenida, marca o primeiro avanço em direcção à arquitectura orgânica na cidade de Nova Iorque, assumindo um espectacular contraste com o resto da grelha urbana (fig. 71 e 72).

A sua visão, era reforçada pela sua crença no que acreditava ser uma sintonia perfeita entre máquina e natureza e as novas formas de transporte, comunicações electrónicas e tecnologias de construção. *"A máquina deveria ser um instrumento na mão do artista.*"¹²⁴

A sua paixão pelas artes envolveu-o em teatro, música, dança, artes gráficas e plásticas, subordinando-as à sua arquitectura, por acreditar que, acrescentavam qualidade à

¹²¹ GREENE, Stephanie, 2011, *Capturing an Icon: Ezra Stoller and Modern Architecture*, curadora da galeria de SCAD, disponível na internet em: www.scad.edu/news/2011/photographer-ezra-stoller.cfm

¹²² LONG, David G., op.cit., p.133

¹²³ STOLLER, Ezra, APUD, FOX, Margalit, em *Ezra Stoller, Who Captured Modern Buildings, Dies at 89*, NY Times 2004, disponível na internet em: www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html

¹²⁴ WRIGHT, Frank Lloyd, citado em Frank Lloyd Wright, Taschen, p.29

sua experiência. Wright trabalhava com uma simbólica e harmoniosa geometria abstracta, regressando aos princípios básicos e às formas geométricas primárias, à procura da pura forma, o seu desenho arquitectónico explora a busca pela continuidade. Com estas ideias e princípios, espaço interior, forma exterior, materiais, métodos de construção, natureza, lugar, Wright explora a sua visão de arquitectura orgânica de uma forma que iria para sempre alterar a sua compreensão e aceitação na arquitectura.

*De acordo com Saunders “Stoller tinha uma enorme apreciação pelas forças da Arquitectura Modernista, simplicidade, proporção e equilíbrio. Dedicava-se a mostrar o edifício da melhor forma que conseguia.”*¹²⁵ O trabalho de Stoller revelava a narrativa do edifício ajudando o espectador a melhor compreender o espaço. As suas imagens libertavam-se do compromisso com o cliente ou com as publicações, na medida em que eram apenas encomendadores e não dirigiam a visão do fotógrafo, apesar das indissociáveis divergências entre estas duas artes – arquitectura e fotografia – aceitavam e respeitavam a visão de Stoller, permitindo que a sua precisa visão técnica se convertesse em habilidade artística. A fotografia de Stoller libertou-se, também, do contexto de registo em função da promoção, para ser compreendida e apreciada pelos seus próprios méritos. O seu trabalho assumiu um importante papel na formação da percepção da Arquitectura Moderna pelo público e valeu-lhe a admiração de críticos e contemporâneos, mas poucos se aperceberam, do âmbito sem precedentes do seu trabalho, que oferecia uma nova visão sobre a Arquitectura Moderna.

Stoller via na geometria inerente aos edifícios, na perspectiva, profundidade, detalhe, e iluminação, os instrumentos para tornar as suas imagens inesquecíveis (fig.73). Stoller tinha a habilidade de integrar nas suas fotografias elementos que, por vezes, poderiam ser considerados distractivos, elementos quotidianos, mas eram estes pequenos elementos, que tornavam o modernismo acessível às massas. O elemento humano também era inserido nas suas imagens de forma subtil e coerente, Stoller dispunha pessoas para activar espaços e conferir escala, desmistificando-os. Para criar o efeito oposto, que o da realidade quotidiana, fotografou, de um ângulo elevado, uma pessoa sozinha, numa praça frente a um alto edifício, fotografava de forma a criar ambiguidade e aludir à nova e sublime atmosfera urbana do meio de século.

*“Stoller abordava os edifícios de todos os ângulos, fazia os seus diagramas, isso, combinado com o seu dom natural de composição e clareza garantiu-lhe uma situação de vantagem.”*¹²⁶

O plano de Wright para o edifício do museu, ditava que este seria alto, mas marcadamente diferente dos arranha céus da cidade, os seus esboços descreviam um edifício

¹²⁵ SAUNDERS, William S., APUD, FOX, Margalit, op.cit.

¹²⁶ ROTHSCHILD, Deborah, curadora da exposição *Ezra Stoller: Architectural Photography*, citada em FOX, Margalit, em *Ezra Stoller, Who Captured Modern Buildings, Dies at 89*, NY Times 2004, disponível na internet em: www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html

inspirado na forma de um projecto anterior seu, que não havia sido construído, com uma larga base espiralada, inspirado nos zigurates, Wright inverteu a estrutura e este passa a crescer progressivamente largo, expressando uma possibilidade expansiva em direcção ao céu.

*“Ao fotografar no Guggenheim, Stoller, resistiu à tentação natural de fotografar a galeria vista do último nível do zigurate invertido, transmitindo, as suas fotografias, uma ascensão quase vertiginosa, achatando os famosos círculos numa forma abstracta, que sugere um náutilus compartimentado.”*¹²⁷ Do ponto de vista escolhido, Ezra Stoller, consegue captar a espiral inteira e, numa imagem que se apresenta dinâmica e audaz, pelo forte jogo de linhas, pelos contrastes de luz e sombra, conseguimos ver, claramente, a inspiração orgânica do trabalho de Frank Lloyd Wright. O Guggenheim desafia a arte e o espectador. Na concepção de Wright o visitante entraria no edifício e seguiria de elevador até ao último piso, iniciaria então a sua descida, conduzido pela larga rampa, de leve inclinação, desviando as atenções das paredes exteriores e dos quadros nestas expostos, em direcção ao pátio central inundado de luz, em torno do qual a rampa se desenvolve, no sentido de, no fim da visita, se encontrar n ponto de saída, evitando repetir o percurso no sentido contrário, como acontecia em alguns museus.

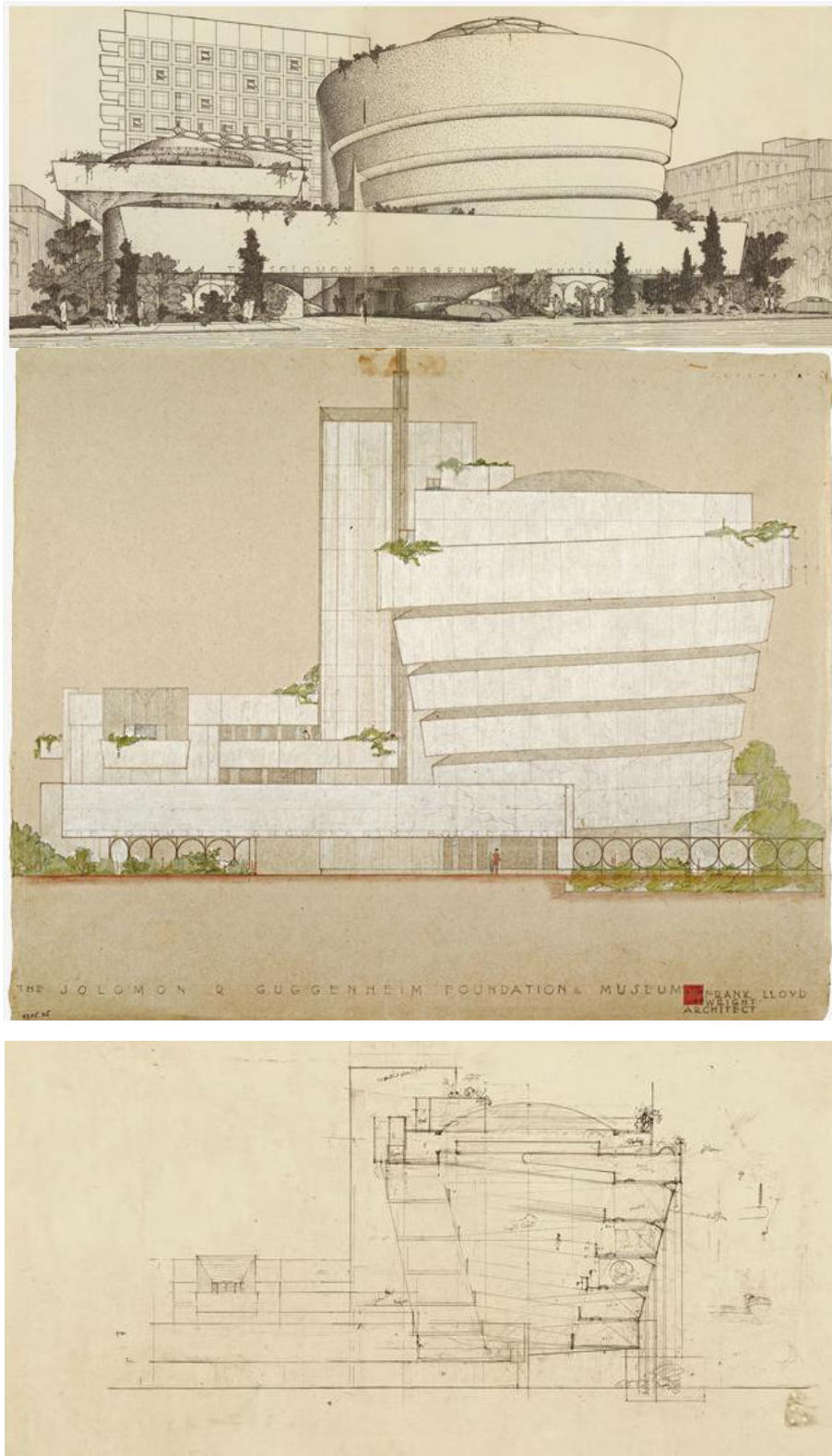
A nível de iluminação, os quadros seriam iluminados pela luz natural da clarabóia central e por clarabóias periféricas. A iluminação, zenital e natural, não era uniforme e, adicionalmente, é também instalada luz artificial sobre as paredes espiraladas e levemente inclinadas para o exterior. Esta situação levantou dúvidas relativamente à valorização da colecção e se o espaço do museu não se iria sobrepor e desviar a atenção das obras de arte. Existiam ainda outros problemas de ordem prática, como a falta de espaço de armazenamento e a impossibilidade de encerrar partes do museu, dada a organização do seu percurso contínuo, em rampa (fig. 75 e 76).

A clarabóia que, originalmente, seria circular é, na obra final, seccionada e apoiada por paredes tipo lâmina que suportam toda a estrutura desde o primeiro piso e se estendem até à clarabóia, suportando-a também, e pontuando todas as rampas. A temática circular é evidente desde o exterior do museu, demonstrando a linguagem orgânica que acompanha o edifício desde o primeiro momento. Quando fotografou a clarabóia do museu, Stoller, ultrapassou o seu descontentamento de fotografar ângulos muito dramáticos e encontrou o ponto estratégico, que melhor poderia revelar as camadas da espiral e a sua inesperada saliência, e que permitia a exacta quantidade de luz para distinguir os diferentes andares, sem distrair o espectador, num perfeito equilíbrio de contrastes entre luz e sombra. Stoller dizia-se fascinado por interpretar o mundo das três dimensões e traduzi-lo em duas dimensões. Fotografar a preto e branco confere ainda mais expressão às imagens, consegue assim, uma leitura mais simples, directa e eficaz. Este jogo de linhas, volumes e contrastes resultam, por vezes, em composições quase abstractas (fig. 74).

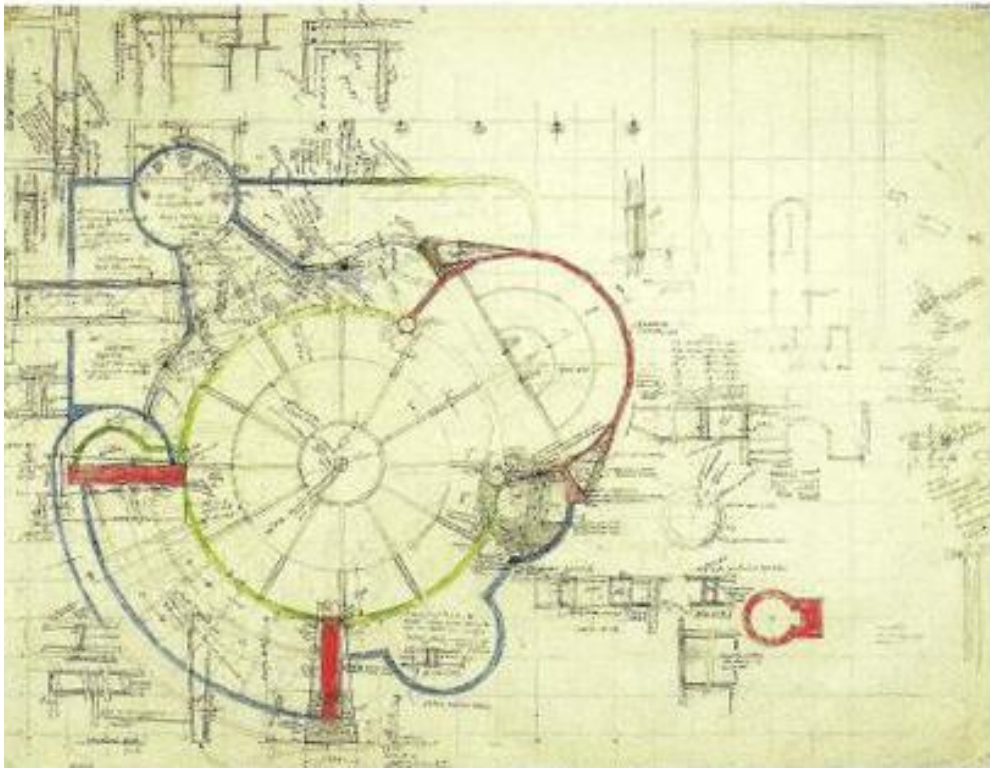
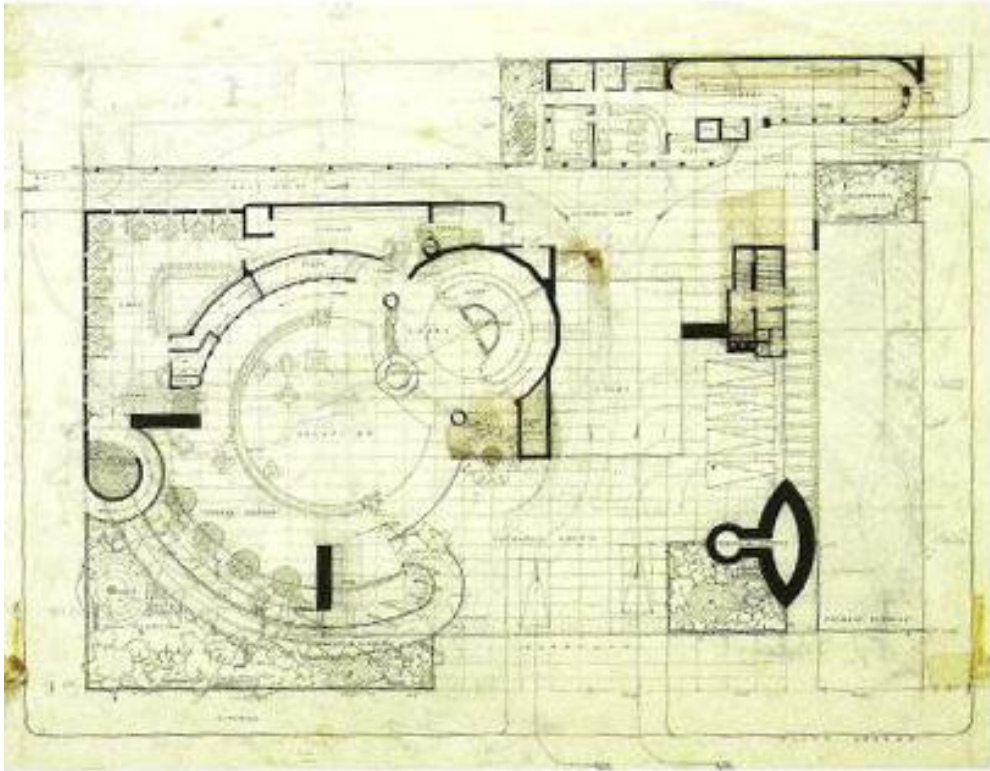
¹²⁷ ROTHSCHILD, Deborah, op.cit.

Na fotografia de exterior do museu, tirada do lado oposto da avenida, um *Buick* claro e os ramos da árvore completam o primeiro plano da fotografia, enquadrando-a, as formas curvilíneas do carro criam ritmo e dinâmica visual com o edifício do museu, ao mesmo tempo que o contextualiza no tempo, mas também no espaço (sendo *Buick* uma marca tipicamente americana), lembra-nos que mesmo esta obra de arte é produto do seu tempo. No passeio apercebemo-nos de duas freiras, cujas silhuetas escuras estabelecem, por contraste, os pálidos volumes do museu, completando a composição (fig. 71).

As imagens de Stoller, publicadas por todo o mundo eram louvadas pela sua concisão, nitidez de contraste e atitude, reflectiam a sua sensibilidade estética, comunicavam também algo vital sobre o arquitecto. Apesar da sua representação de arquitectura não ser exacta, Stoller captava os ideais desta, a alma dos edifícios e tentava transpor isso para as suas imagens.



(fig.68) Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, esboços conceituais e de apresentação.



(fig.69) Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright,
esquemas iniciais.



(fig.71) Museu Guggenheim, alçado principal, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller



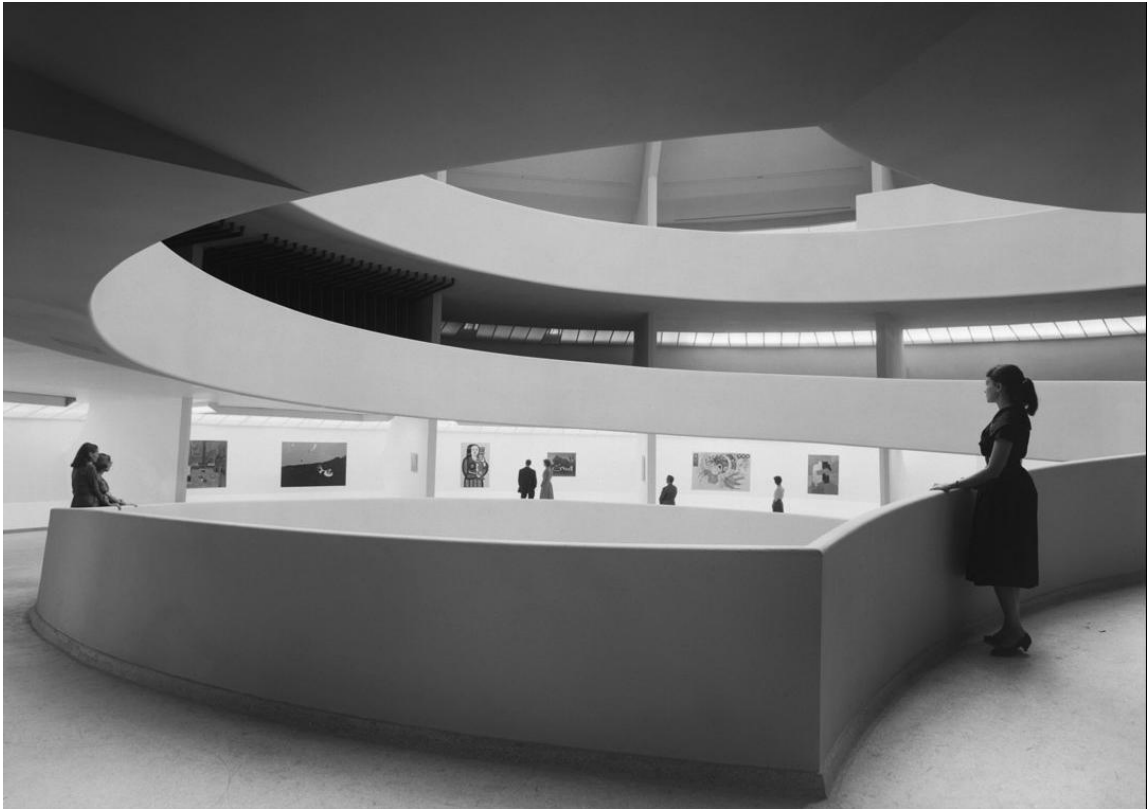
(fig.72) Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller



(fig.73) Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller



(fig.74) Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller



(fig.75) Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller



(fig.76) Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, 1959,
Ezra Stoller

3.2_ Peter Zumthor / H el ene Binet

Peter Zumthor, “referência incontornável no panorama internacional de arquitectura, apologista de uma arquitectura feita para ser vivida e sentida. O seu trabalho surpreende por contrariar a situação actual da arquitectura contemporânea, de produção e exaltação da arquitectura, oferecendo-nos uma perspectiva refrescante e pioneira de articulação entre irrepreensível qualidade conceptual e técnica, integração harmoniosa no meio, sensibilidade e respeito no tratamento dos materiais.”¹²⁸ Rege-se por princípios de sustentabilidade, explora a plasticidade dos materiais, o sentido de lugar e a luz, são explorados no sentido de elevar toda a experiência do espaço.

Fascinado pelo emprego preciso e sensual dos materiais, pelo saber a este associado e pela sua verdadeira natureza que vai além do culturalmente transmitido. Acredita que um material pode, no seu emprego, em determinado contexto arquitectónico assumir qualidades poéticas, através de determinada forma e sentido, uma vez que a poética não existe nos materiais em si. A combinação dos materiais, o sentido destes encontra-se além das regras de composição, sensibilidade, cheiro e expressão acústica dos materiais que são elementos desta linguagem. O sentido surge, no objecto arquitectónico, quando se consegue criar significados específicos, cada material possui as suas próprias características sensoriais e significados, subordinado ao seu contexto. Ar, luz, sons, materiais, são os instrumentos da sua arquitectura.

A arquitectura tem o seu lugar no mundo, a sua presença, existe. As representações e as apresentações de arquitectura enquanto projecto não construído tentam transmitir algo que ainda não tem o seu lugar. O desenho, por exemplo, procura expor com precisão a relação objecto/lugar, Zumthor, nas suas representações, tenta sempre exprimir a presença do objecto arquitectónico no lugar.

Zumthor desenvolve o seu trabalho com desenhos que lhe permitem explorar a plasticidade das imagens, das ideias, fazendo parte integrante do seu processo de criação (fig. 77). Para Zumthor, os desenhos de execução técnica com a sua precisão, objectividade e especificidade são livres de qualquer representação associativa, não buscam cativar o espectador, são dirigidos aos executores do projecto, tem o carácter de desenhos anat micos¹²⁹, revelam o mistério do interior do corpo arquitectónico, as geometrias, os materiais, as forças que sustentam o corpo.

Zumthor v  insuficiências em todo o tipo de representações, considera os desenhos arquitectónicos representações insuficientes e incapazes de traduzir a essência do objecto arquitectónico, está ciente das limitações inerentes ao desenho (estes nunca poderiam proporcionar uma verdadeira experiência), mas também das possibilidades de curiosidade e

¹²⁸ No âmbito da Exposição *Edifícios e Projectos, 1986- 2007*, 2008, disponível na internet em: <http://www.experimentadesign.pt/2009/warm-up/pt/0401.html>

¹²⁹ Conforme: ZUMTHOR, Peter, op. cit

imaginação, que despertam estas promessas de realidade que são as representações. Estas operam segundo mecanismos de redução de informação gráfica apresentada, permitindo uma mais rápida e clara leitura de algumas ideias e principais elementos, cujo principal objectivo é expressar a essência e o carisma do referido objecto arquitectónico. Repletas de realismo e artificialidades, tornaram-se também estas, para além de objecto de representação, objectos de desejo, para arquitectos, clientes e espectadores. As representações de arquitectura, entre as quais figura a fotografia, assentam na leitura e compreensão de ideias, conceitos, condições, relações, deixando espaço para serem completadas pela imaginação do observador.

Os desenhos técnicos têm um importante valor na arquitectura, definem com precisão dimensões e materiais, são detalhados e práticos e não tentam convencer ou seduzir (fig. 78 e 79). Zumthor compara estes desenhos à música, com o seu elevado grau de abstracção são a mais exacta representação de arquitectura e uma sólida e necessária base imprescindível à sua execução. A composição, narrativa, representação, apresentação gráfica, são tudo ferramentas ao serviço da arquitectura. Em comparação com a música, onde a construção é clara e transparente, composta por melodias, harmonias e ritmos que dão sentido à composição do todo e onde cada elemento a enche de sentido. A construção toma sentido como um todo a partir da junção das partes, quando todos os materiais se agregam e erigem, a arquitectura torna-se real.

Enquanto a arquitectura continua emersa numa cultura de circuitos de divulgação e globalização, Zumthor opera calmamente, desenvolvendo criticamente cada detalhe, privilegiando e priorizando a qualidade do resultado final.

Peter Zumthor defende que a arquitectura tem de ser vivida e por isso não gosta de catálogos ou fotografias com os seus edifícios, segundo Zumthor, *“qualidade arquitectónica – para mim – não significa aparecer nos guias arquitectónicos ou na história da arquitectura ou ser publicado, etc... Qualidade arquitectónica só pode significar que sou tocado por uma obra”*¹³⁰, resiste à celebridade dos meios de comunicação, o que o tornou uma personagem quase mítica, gere a sua projecção mediática mediante um controlo apertado e liberta um mínimo de imagens, preferencialmente as de Hélène Binet.¹³¹

Zumthor aceitou mostrar os seus trabalhos numa exposição porque achou que seria benéfico mostrar o tipo de abordagem que tem perante a arquitectura, mostrar que este tipo de arquitectura, que se preocupa com os detalhes e com o espaço, ainda existe. “Fiel ao princípio de Zumthor, de que a arquitectura é acima de tudo vivencial, a exposição permite experienciar os seus edifícios de formas alternativas. As instalações fílmicas replicam em tempo e escala real a experiência física de entrar e percorrer os espaços por ele desenhados. Única na amplitude e profundidade da sua abordagem, a exposição constitui uma referência

¹³⁰ ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, p.10.

¹³¹ Conforme: MILHEIRO, Ana Vaz, 2008, *A forma bonita – Peter Zumthor em Lisboa*, disponível na internet em: www.artecapital.net/arq_des.php

quer no percurso de Zumthor, quer no estudo da arquitectura contemporânea.”¹³² A exposição é acompanhada por vídeos bastante realistas que dão um sentido de escala exacta apesar do arquitecto considerar não ser possível reproduzir exactamente o espaço. Nos vídeos, também se houve o som do interior e exterior dos edifícios, apesar de também não se conseguir exactamente a atmosfera dos mesmos. Efectivamente, Ana Vaz Milheiro constata que, o filme da exposição “denuncia a impossibilidade de restringir a experiência da arquitectura à visita de uma exposição.”¹³³

*“Os edifícios de Zumthor parecem desprovidos da urgência de atrair a atenção geral do público e certamente não lhe falta estilo pessoal e individualidade. Quase todos se tornaram atracções visuais e destinos turísticos. A arquitectura de Zumthor é distinta e destaca-se da envolvência e dispensa um gesto extravagante para se fazer notar. Está simplesmente ali, pungente, confiante e como se sempre ali estivesse estado, como se não pudesse ser de outra forma. Esta arquitectura é atravessada por um forte sentido de dignidade que inclui o respeito pela vulnerabilidade do local de construção, pela preciosidade dos materiais de construção.”*¹³⁴

Os edifícios de Zumthor são completamente centrados na sua essência e sempre feitos para o objectivo e uso a que se propõe.

Quando Zumthor inicia um projecto, visita-o, afinal é uma experiência física, sente-o, pensa-o, apoiado no senso comum, na inteligência e perspicácia, tenta pensar e sentir as necessidades de uso e função e as peculiaridades do espaço, observa e tenta compreender o espaço, a sua primeira abordagem é uma inconsciente forma de ver, depois de enquadrar as suas intenções, começa a experiência consciente de ver, determinada a captar o momento, a sua visão esta agora completamente orientada, é quando se questiona que mais terá o edifício a esconder, será que tem alma? Perante o novo projecto, o novo lugar, tenta compreendê-lo, explora-lo, perceber as suas qualidades sensoriais, deixa-se influenciar por imagens de outros lugares, provenientes de outras artes, deixa-se invadir pelo lugar, pelo que este transmite e tenta compreendê-lo melhor e fá-lo com paixão ou até obsessão pelo lugar e pela condição sensorial a este associado e que tem um peso imensurável na sua obra.

A arquitectura parte da memória do arquitecto, das suas vivências, das relações que cria, Zumthor pensa a arquitectura em imagens, imagens de passado, associando ambientes e atmosferas à imagem destes, que tenta incluir nos seus projectos, ligá-los de forma coerente ao novo objecto arquitectónico. Forma, construção, aparência e função devem ser compreendidos e sentidos como um todo. A memória contém as vivências mais profundas e que constituem a base dos ambientes e imagens arquitectónicas que tenta explorar na sua arquitectura. Objectos, referências, transformam as nossas sensações em lembrança.

¹³² No âmbito da Exposição *Edifícios e Projectos, 1986- 2007*, 2008, disponível na internet em: www.experimentadesign.pt/2009/warm-up/pt

¹³³ MILHEIRO, Ana Vaz, op. cit.

¹³⁴ MÜLLER, Hans-Joachim, crítico de arte e ensaísta, texto no âmbito da exposição *Peter Zumthor, Edifícios e Projectos, 1986-2007*, disponível na internet em: www.experiemntadesign.pt/2009/warm-up/pt

A beleza da forma não surge sozinha, é a multiplicidade das impressões, sensações e emoções que fazem a forma ganhar vida. A emoção é o núcleo das coisas, a emoção, a lembrança e a memória são os fios condutores da pesquisa de Zumthor. Vê beleza em obras onde relaciona conceitos como serenidade, naturalidade, presença e identidade, e cuja realidade o permite penetrar com a própria imaginação, na busca de sentido e sensualidade, a fotografia de Binet também revolve na emoção, apela e seduz, ela tem a capacidade de fragmentar, desconstruir uma realidade e enquadrar momentos, atmosferas.

O objecto arquitectónico não impõe uma mensagem, a nossa percepção é que vai além dos sinais e símbolos que esta carrega e, contrapondo com as memórias do observador, atribui significado, sentido. Sentimento, emoção, compreensão, surgem da memória, das vivências passadas e experimentadas que contrapomos com o que vemos. A fotografia de um edifício carrega, aquando da sua contemplação, uma abordagem não só pessoal, mas também política, económica, cotidiana e histórica.

Em *Atmosferas*, Peter Zumthor aponta as sensibilidades que movem o seu trabalho, os seus interesses e instrumentos na criação de atmosferas. O corpo da arquitectura, a anatomia do espaço, a presença material e física deste. Os materiais, a consonância e a composição destes, mas principalmente as possibilidades e reacções entre estes. O som dos espaços, cada espaço transmite sons diferentes pela sua forma, pelos seus materiais, pelas suas superfícies. A temperatura dos espaços, um factor fundamental na criação de atmosferas, a gradação de temperatura, a tentativa de encontrar o equilíbrio perfeito. A sedução, os edifícios devem, de determinada forma, atrair. Nas Termas de Vals (fig. 80), Zumthor pretende a vagueação pela sedução, em vez da condução, a sensação de se deixar seduzir por algo que desperta a nossa atenção, um ponto, uma luz, permite a deambulação e a descoberta, com a intenção de uma visita calma e serena. A tensão entre interior/exterior, o jogo entre público e privado, o desejo de deixar a paisagem infiltrar-se no espaço construído. Os degraus de intimidade, a escala e a relação de proximidade e distância. A luz, onde e de que forma existe, se é reflectida ou absorvida pelas superfícies. Zumthor dispõe da luz no espaço desde o início da obra, esta infiltra-se criando massas de sombras e rasgões de luz que harmonizam o espaço, admite que a luz sobre as coisas, a luz natural, o toca de uma forma quase espiritual (fig. 81 e 82).¹³⁵

No seu livro *Pensar Arquitectura* Zumthor revela que projectar se baseia na cooperação entre sentimento e raciocínio. Agrada-lhe o facto de, nas suas obras, provocar impressões e sentimentos e de estes ficarem na memória, tornando-se indissociáveis da arquitectura. Desde cedo experimentamos arquitectura, embora inconscientemente, as raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossas vivências. A compreensão da arquitectura dá-se racional, emocional e sensorialmente, é necessário experimentar arquitectura conscientemente. Esta não é abstracta, é real e concreta, a sua representação em desenho é imprecisa e incompleta, tal como a música, precisa de apresentação. Hélène Binet também compara a sua fotografia à música, no sentido desta ser abstracta e interpretativa.

¹³⁵ Conforme: ZUMTHOR, Peter, op. cit.

Segundo Zumthor *“Existe um facto recíproco entre as nossas sensações e as coisas que nos rodeiam. É com isto que me identifico como arquitecto.”*¹³⁶ O lugar, os materiais, a matéria, o corpo, aquilo que se toca, sente e cheira, transmitem sensações, acrescentando às emoções, expectativas e vivências do observador, que exercem sobre o próprio determinado poder, e vão influenciar a leitura do espaço de arquitectura. Zumthor transforma o real em emoção, promove a assimilação da forma do espaço arquitectónico pelas sensações, o som do espaço, o toque dos materiais, o silêncio, a temperatura, a atmosfera, que se faz sentir, resultando uma composição única. *“Ao falar da sua arquitectura sobressai inevitavelmente o conceito de atmosfera, um ambiente, uma disposição de espaço construído que comunica com os observadores, habitantes, visitantes, a atmosfera é em Peter Zumthor uma categoria de estética.”*¹³⁷ Sente-se no segundo em que se entra num espaço, existe uma ligação quase instantânea que nos é transmitida emocionalmente, mais uma vez, Zumthor estabelece um paralelismo à música que possui a característica de nos tocar de imediato. *“A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional.”*¹³⁸

Zumthor aborda a temática da poética, acredita que os elementos da forma e conteúdo se unem e tocam o observador de um modo quase poético. Refere-se a momentos em que a compreensão nos permite observar certas qualidades estéticas delicadas e que a obra pode possuir, não é a obra que é poética, estas são claras, objectivas e racionais, mas sim a conjugação de todos os elementos que a constituem em determinado momento.

Um dos aspectos centrais no discurso de Zumthor é o facto de tratar a arquitectura na sua excepcionalidade. As imagens que os seus edifícios produzem devem-se à sua atracção pela plasticidade textural dos materiais, que são uma forte influência na arquitectura contemporânea, como acontece nas Termas de Vals. As imagens de Hélène Binet traduzem, de forma agradável e directa, a relação entre os materiais, as suas capacidades, e o seu impacto no espaço (fig. 83).

Só depois de responder a questões fundamentais de lugar, materialidade e função, se desenvolveram, progressivamente, as estruturas e espaços, que hoje nos arrebatam. O edifício, as Termas de Vals, surge-nos então com a forma de um grande objecto de pedra, coberto de verde, assente numa montanha, solitário, resistente à integração com as estruturas pré-existentes, mas que evoca claramente a relação espacial com a paisagem e a sua envolvente natural, como se lá estivesse presente desde sempre. Desde o início existia um sentimento natural místico, da montanha, da pedra, da água, da luz, da sombra e dos reflexos da luz na água, na difusão da luz pelo vapor do ar, pelos diferentes sons, pelos rituais de banho. Zumthor coloca carga emocional nas suas obras e apela a uma consciência histórica, *“inicialmente formulámos ideias em termos teóricos, ideias sobre os rituais de purificação e de higiene, acerca da interacção mútua entre lugar, arquitectura, banhos, ideias, desejos,*

¹³⁶ ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, p.84

¹³⁷ Labs-Ehlert, Brigitte, 2005, citado em ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, p.6

¹³⁸ ZUMTHOR, Peter, op.cit., p. 12

*sonhos... mais tarde... visitei os banhos turcos de Budapeste, Istambul e Bursa. Regressei dessa viagem com uma ideia mental.*¹³⁹

Os seus percursos internos são sequenciais, conduzem de uma forma livre que permite a deambulação, a descoberta, de uma forma serena e sedutora, joga com a escala e com a tensão interior/exterior, publico/ intimidade, explora os graus de proximidade, os limites, as fronteiras, com os contraste de luz e sombra, interessa-lhe a luz natural e a forma como reflecte nos materiais, texturas e superfícies, de como esta se traduz nos seus espaços, Zumthor apropria-se da luz na sua arquitectura.

Também na fotografia, não podemos não falar da luz. A luz, o assunto mais banal que um fotógrafo pode abordar, mas que é a sua principal ferramenta, a forma como desenham, como brincam, como usam a luz, é a ferramenta de eleição, Binet considera interessante pensar a luz como necessária para ver o espaço e os objectos, por outro lado, precisa do volume e do objecto para ver e entender a luz, numa incrível inter-relação, dado que, não nos seria possível vê-la sem as suas qualidades de direcção e variação. A luz flui no espaço e é captada pela textura deste. A forma de ver a luz é como um jogo, Binet afirma-se obcecada com a luz. Também as sombras, afirma, são um fascínio, enquanto fotógrafa, não podemos falar de luz, sem falar de sombras. Sombra é ausência de luz, de energia, uma ausência comparada a um silêncio, é uma forma de compreender o espaço e de articular volumes na fotografia, permite-nos entender a luz e criar composições, tal como na música precisamos de silêncio para interromper uma peça, dá-nos noção de tempo, também na fotografia a luz é-nos dada pelas sombras, num fenómeno muito bonito. Concentra-se em entender o espaço, através das sombras, pelo chão, em jogos fantásticos, que nos conduzem até determinados pontos, criando movimentos, quase como música.¹⁴⁰

O espaço interior das Termas de Vals, são descritas por Zumthor, como contínuo e geométrico, a composição construtiva confere-lhe unidade e homogeneidade, há uma estrutura de fissuras, por onde se infiltra a luz do dia, criando uma nova dimensão espacial, o mundo exterior infiltra-se no espaço interior. Existe previsto um percurso de circulação, que leva os utilizadores a pré-determinados pontos, mas que lhes permite explorar outras áreas por si próprios. A perspectiva é sempre controlada, assegurando ou negando as vistas, garantindo a distinta qualidade espacial de cada elemento da sequência, enquanto respeita função e sentido. A zona de banhos apoia-se no silêncio e na experiência primária do banho, da limpeza, do relaxamento, do contacto do corpo com a pedra, com água e as suas diferentes temperaturas nos diferentes tipos de espaços.¹⁴¹

¹³⁹ ZUMTHOR, Peter/ HAUSER, Sigrid, *Peter Zumthor Therme Vals*, Zurich: Varleg Scheidegger & Speiss, 2007/2008, p.91.

¹⁴⁰ Teoria abordada por H  l  ne Binet na conferência *H  l  ne Binet, Composing Space*, 2012, em Harvard Graduate School of Design, conferência onde apresenta a sua mais recente monografia com o mesmo nome, disponível na internet em: www.youtube.com/watch?v=YKpefr87wDo

¹⁴¹ De acordo com ZUMTHOR, Peter, *Works, Buildings and Projects 1979-1997*, Birkh  user-Publishers for Architecture, Berlim

Tudo à nossa volta muda constantemente, e a câmara pára, cria um frame, um momento, que não vai tornar a existir, é um conceito complexo, enquadrando esse momento, cria-se uma nova história, uma nova condição, podemos deslocar aquele pedaço de tempo e espaço, para um livro, uma galeria, uma apresentação, e com ele expressar a complexidade de um espaço, contar uma história, um momento da vida do edifício. O enquadramento é uma das principais ferramentas da fotografia, de certa forma, enquadra a realidade, e por isso é necessário reduzir esta experiência, é uma questão de exclusão, também uma forma de criar como que uma janela, uma forma de criar a nossa própria perspectiva, um momento em que nos permitimos estar entre duas condições e ter a nossa própria tomada de vista. O poder do enquadramento e da composição que a câmara nos oferece, permite-nos conjugar o que vemos em volumes e formas, em composições quase plásticas, formais. *“Adoro estas fotografias, acho que realmente captam o espírito do edifício, que é rodeado por forças da natureza, muitos fortes, a água, as montanhas, a luz. Zumthor conseguiu construir um edifício que nos permite sentir todos estes elementos, tao fortes, controlando o que consegue entrar, quanta luz, quanta água. Não dizendo tudo, as fotografias apenas trazem alguns aspectos que nos permitem compreender o espaço, precisamos de mais silêncio, de mais redução, para penetrar em tao complexo espaço”*¹⁴² (fig. 84).

Quando se visita um edifício a experiência corporal do espaço é completo, o espaço transforma-nos, é uma experiência onde todos os nossos sentidos estão a trabalhar, em conjunto, podemos até já o conhecer, ter memória ou conhecimento intelectual do mesmo, ter lembranças de determinados elementos, Binet questiona o que poderá fazer com a câmara. Afirma *“o meu maior dilema é não querer representar arquitetura, não quero competir com esta experiência tão complexa, não é o espaço, é uma fotografia, e é por isso que a minha intervenção no espaço é muito simples, deixo de lado todos os ângulos dramáticos, as grandes perspectivas, não tento reorganizar o espaço, afasto-me da cor, reduzo-me a uma simples mensagem.”*¹⁴³

A câmara tornou-se, para Binet, uma forma não de representar, mas de compreender o espaço, tomando o edifício por partes, calmamente, tentando captar as diferentes variações da luz, fazendo diferentes associações, diferentes espaços compreendem diferentes ipos de iluminação, que por conseguinte vão ser percebidos e experienciados de modos, também, diferentes. Enquadrando criamos diferentes relações com diferentes partes do que vemos, luzes, sombras, linhas, criam uma história interna na fotografia. *“Não é minha intenção representar um espaço em particular. Gostava que as minhas fotografias fossem uma ferramenta de observação de um momento particular ou da condição de um espaço”*¹⁴⁴ (fig. 85). A câmara é, em Binet, uma forma de descobrir a realidade que se lhe apresenta, diz-se

¹⁴² BINET, Hélène, na conferência, *Hélène Binet, Composing Space*, 2012, em Harvard Graduate School of Design, conferência onde apresenta a sua mais recente monografia com o mesmo nome, disponível na internet em: www.youtube.com/watch?v=YKpefr87wDo

¹⁴³ BINET, Hélène, op.cit.

¹⁴⁴ BINET, Hélène, 1997, *Traces, Peter Zumthor Works, Buildings and Projects 1979-1997*, p. 253.

uma verdadeira apaixonada pelo espaço, pela arquitectura e pela fotografia. Tem fascínio pela construção, enquanto fotógrafa, há uma componente muito crua de arquitectura, na qual está visível a verdadeira essência do edifício, não há elementos de distração, e pode brincar com a pura forma e com a luz, momentos únicos, quase como se houvesse um diálogo entre a câmara e a forma. A sua fotografia consegue tornar-se quase abstracta, quando fotografa feixes de luz no chão, pontos ou linhas. Há um balanço bastante complexo entre o que se pode fazer com a câmara e o respeito que se deve ao conceito do edifício.

Interessa a Binet fotografar natureza e paisagem, e se o conceito de fotografar edifícios pode aqui também ser aplicado. Na linguagem plástica de Binet, é preciso percorrer o espaço, sentir a luz, as linhas, os elementos tornam-se estranhos, quase gráficos, há uma brincadeira com a escala, a escala é um elemento importante na medida em que cria momentos de incerteza, uma ambiguidade, remete-a para a imaginação e conhecimento, para criar algo novo e eleva-la a outro nível.

As fotografias das termas, bem como a maioria das fotografias de Binet, são fotografias de uma arquitectura cuja complexidade nunca pode ser captada numa só imagem, são uma colecção de momentos experimentados, as imagens precisam umas das outras para contar a história. Ao tentar captar a essência de um espaço, não é suficiente captar somente o espaço específico, físico, é necessário vê-lo do ponto de vista dos materiais, da luz, das linhas, da atmosfera, de certa forma, abrindo a porta à abstracção. Binet fotografa preferencialmente a preto e branco, por considerar que acentua a abstracção, por transmitir menos informação e detalhes, e por revelar com maior precisão a complexidade do espaço, permitido sentir as massas, volumes, materiais, o preto e branco reduz a experiência, e por isso, traduz muito mais que fotografar a cores. Não obstante, nas suas fotografias das Termas de Vals, apresenta alguma cor, vê a cor como um fenómeno do espaço, como um momento que sente ter de descrever, apesar de não ser a sua forma de ver e compreender o espaço.

Um outro elemento característico da fotografia de Binet e que assevera sem pudor *“Não incluo pessoas nas fotografias de arquitectura, porque não sinto necessidade de o fazer, ofereço aos observadores a oportunidade de experimentar o espaço pela abstracção, pela manifestação do fenómeno da luz e reflexão. É um cliché pensar que precisamos de pessoas para comunicar o uso do edifício”*, refuta Binet na conferência em Harvard, *“não é por haver uma pessoa na fotografia que demonstro se o edifício é usado ou melhor usado, é talvez mais correcto inserir pessoas nas imagens, mas os edifícios são construídos para pessoas, é adquirido, por isso ao colocar uma pessoa na fotografia não acho que esteja a trazer uma layer que compele ao seu uso, a figura humana é muito forte, e inclui-la na fotografia iria desviar a atenção para ela, além de que é um forte indicador de época, e retira dramatismo à minha composição.”*¹⁴⁵

¹⁴⁵ BINET, Hélène, op.cit.

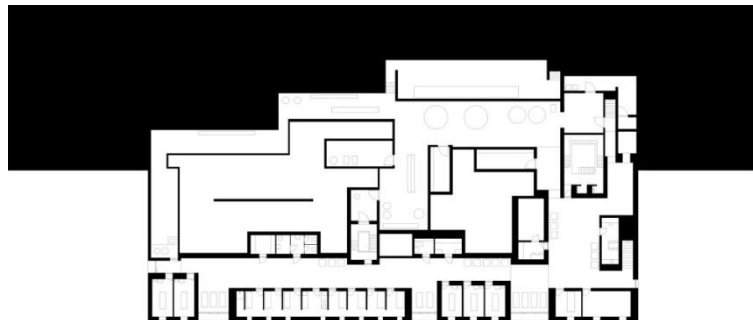
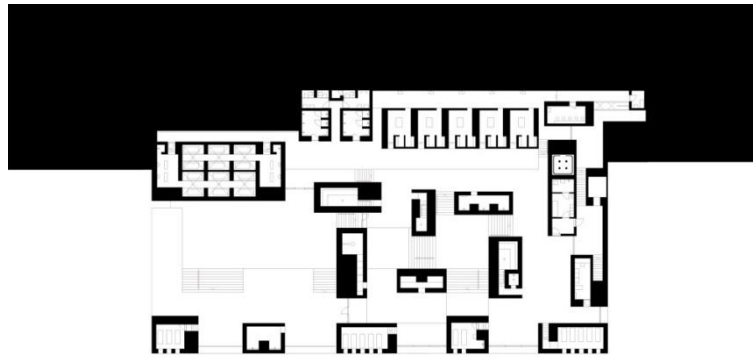
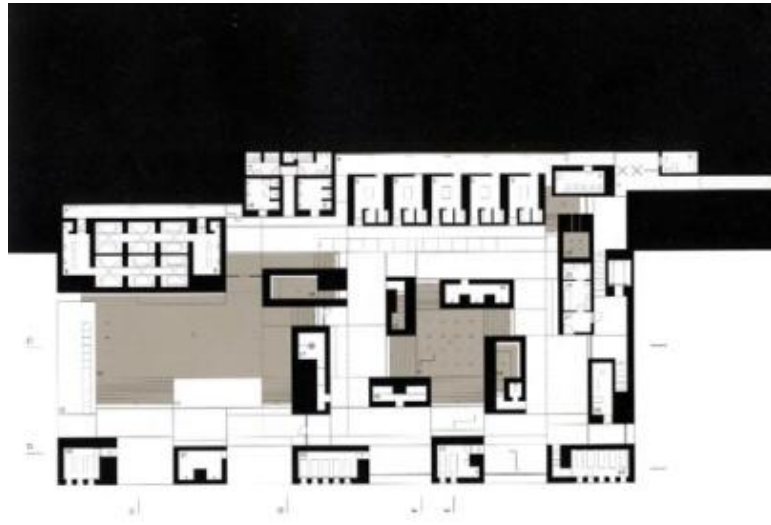
Geralmente quando vemos fotografias de arquitectura apresentam-nos fotografias do edifício completo, nas imagens de Binet, só vemos fragmentos, são uma consequência da relação que Binet cria com os edifícios.

“Hélène Binet emergiu como uma das principais fotografias de arquitectura do mundo. Sempre que Binet tira uma fotografia, ela expõe as conquistas, a força, a paixão e fragilidade da arquitectura.”¹⁴⁶

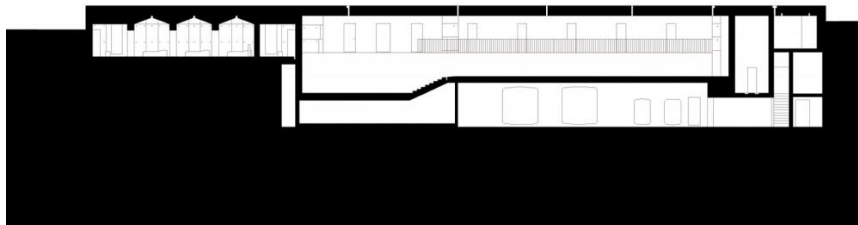
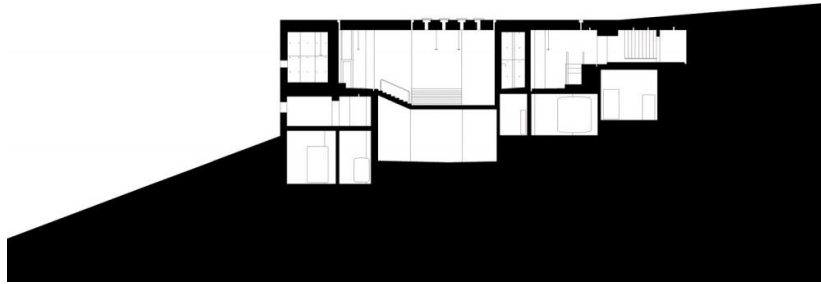
¹⁴⁶ LIBESKIND, Daniel, disponível na internet em: www.helenebinet.com/about.html



(fig.77) Terme de Vals, Peter Zumthor,
esquisso.



(fig.78) Termas de Vals, Peter Zumthor,
desenhos técnicos, plantas.



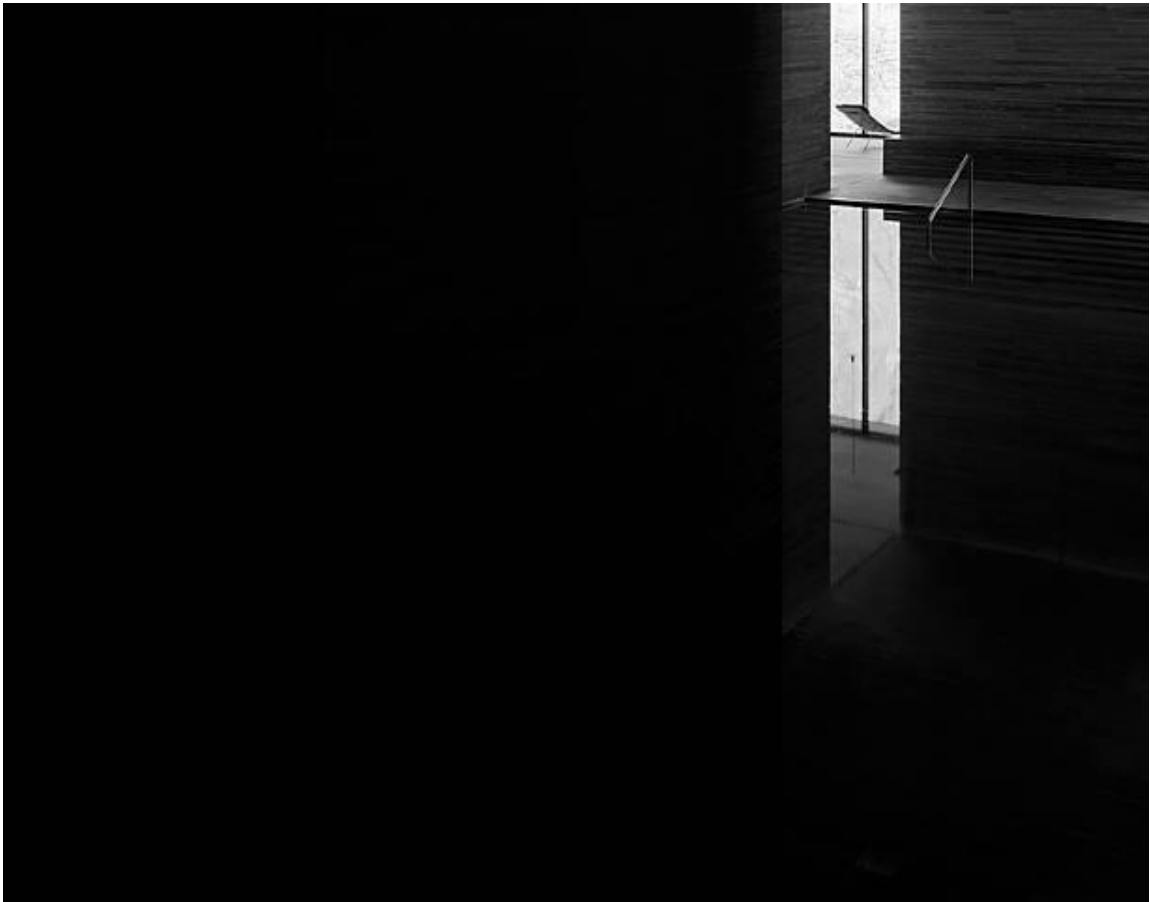
(fig.79) Termas de Vals, Peter Zumthor,
desenhos técnicos, cortes.



(fig.80) Termas de Vals, Peter Zumthor, 1996,
Hélène Binet



(fig.81) Termas de Vals, Peter Zumthor, 1996,
Hélène Binet



(fig.82) Termas de Vals, Peter Zumthor, 1996,
Hélène Binet



(fig.83) Termas de Vals, Peter Zumthor, 1996,
Hélène Binet



(fig.84) Termas de Vals, Peter Zumthor, 1996,
Hélène Binet



(fig.85) Termales de Vals, Peter Zumthor, 1996,
Hélène Binet

Conclusão

Em jeito de considerações finais importa recordar o objectivo deste estudo, e de que forma se processou e organizou esta análise, a reflexão que envolve as imagens de arquitectura foi o ponto de partida para esta.

Num primeiro momento, focámos a nossa atenção, para a necessidade de registo fiel à realidade que levou à evolução das técnicas do desenho e perspectiva, à representação gráfica, e conseqüentemente à descoberta, e evolução, da fotografia. Esta necessidade de representação, fiel, acurada e minuciosa na arquitectura, leva a que a fotografia se torne uma ferramenta associada à prática desta, enquanto instrumento de projecto e enquanto instrumento de divulgação e promoção de imagem arquitectónica. Foram também definidas a fotografia enquanto documento, testemunho e prova de realidade, e foram debatidas analogias entre a fotografia e a pintura, foram analisados os prós e contras da era digital, da manipulação digital, o descrédito na veracidade das imagens, à possibilidade de inserção num mercado mundial, através da divulgação e fácil acesso às imagens.

Partindo-se para a questão da comunicação e representação de arquitectura, estudou-se a relação de interdependência entre arquitectos e fotógrafos, são exemplo, Richard Neutra e Julius Shulman, Frank Lloyd Wright e Ezra Stoller ou Peter Zumthor e Hélène Binet, ligações que não se traduzem apenas na prestação de um serviço. Abordou-se, ainda, a importância das publicações no exercício da arquitectura e como este fenómeno se reflecte na sociedade em que vivemos, enquanto mercado de consumo e circulação de imagens, sendo consequência deste, a promoção e reconhecimento dos seus intervenientes. Neste contexto analisou-se a co-relação entre a arquitectura e a fotografia de Julius Shulman, Ezra Stoller, Hélène Binet e Fernando Guerra.

Shulman, revolucionário no campo da fotografia de arquitectura moderna de Los Angeles, cuja visão revela a essência da arquitectura e capta o espírito da época em que foi produzida. A sua fotografia, ícone do modernismo e de cultura norte americana, é narrativa, procurava representar a intenção do arquitecto e do modernismo. Stoller, arquitecto e fotógrafo, captava os ideais por trás das grandes obras de arquitectura do Modernismo, com composições perfeitamente equilibradas geometricamente e que excluía todos e quaisquer elementos que pudessem perturbar a leitura simples e audaz que se pretendia das suas fotografias, mais conhecido talvez por acompanhar a obra de Frank Lloyd Wright e pelas suas famosas fotografias de elementos icónicos da cidade de Nova Iorque, um apaixonado pelos ideais da arquitectura moderna, tinha uma visão precisa, detalhada, e uma fotografia rica em contrastes, tentava captar a alma do edifício, e os seus ideais arquitectónicos. Binet ganhou também espaço nesta análise pela sua capacidade de captar a essência dos espaços arquitectónicos, numa leitura simples, fotografa momentos, a preto e branco, tenta captar a essência do edifício através dos pequenos fragmentos do espaço, em situações de altos contrastes, de luz e sombra e ângulos dramáticos, apela à percepção e aos sentidos. Guerra, pelo que contribui actualmente para a fotografia de arquitectura em Portugal, capta na sua

fotografia o que lhe é fundamental sem comprometer a lógica dos seus conteúdos, o facto de ser arquitecto, tal como Stoller, dá-lhe vantagem sobre os fotógrafos tradicionais pois permite-lhe ler e entender o conceito da obra com mais facilidade e rapidez, as suas reportagens abordam um dia na obra, Guerra, capta momentos espontâneos da vida de um edifício mas principalmente as variações de luz que um edifício sofre ao longo do dia, em enquadramentos rigorosos e composições dinâmicas.

Neste seguimento foram analisados os elementos de enquadramento e composição na arquitectura e na fotografia, e as relações visuais que as fotografias estabelecem com o espectador, em que a fotografia se revelou fundamental enquanto ferramenta ao serviço da arquitectura, a nível de registo e de representação.

A correlação entre arquitectos e fotógrafos, foi debatida nos casos de estudo, onde confrontámos a obra dos arquitectos Frank Lloyd Wright e Peter Zumthor com os fotógrafos Ezra Stoller e Helene Binet, respectivamente, tentando dar resposta a algumas questões lançadas até aqui. A fotografia representa a arquitectura? Conseguem, as fotografias de arquitectura, transmitir o conceito vinculado ao projecto, pelo arquitecto? Arquitecto e fotógrafo partilham ideais? As suas visões coadunam-se? São discutidos os parâmetros entre a visão e a linguagem dos arquitectos e dos fotógrafos, e a ligações entre estes, e se estas se fundem, de facto, nas imagens de arquitectura.

Analisámos em primeiro lugar Frank Lloyd Wright, inspirado na natureza e na máquina, defensor do natural, simples e orgânico, do espaço fluido, na unidade e na luz, fotografado por Ezra Stoller, fascinado pelo modernismo, pela proporção, equilíbrio e luz, pelo essencial e pela simplicidade das formas depuradas do moderno. Contemporaneamente, no contexto internacional, analisámos Peter Zumthor, defensor do viver e do sentir a arquitectura, que impregna a sua arquitectura de luz, emoção, sentimento, raciocínio e respeito pela natureza e harmonia com o lugar, cuja obra é captada por Héléne Binet, a sua fotografia tenta traduzir as qualidades espaciais dos lugares, a experiência da percepção, a atmosfera dos espaços e o seu carácter “táctil”, tenta expressar a essência dos edifícios, captando apenas fragmentos do todo, apelando à imaginação.

A fotografia de arquitectura é representativa, intérprete, mediática, tem o factor de espectacularidade e sedução, que apelam à emoção e instigam a visita. Os arquitectos usam todos os instrumentos que têm disponíveis, apoiam-se e tiram benefício da tecnologia digital, por todas as possibilidades que esta oferece, desde o processo do projecto, acompanhando o desenvolvimento da obra, à sua divulgação, é a tecnologia aliada à arquitectura, no entanto, afirma-se uma impossibilidade de representar ou comunicar uma realidade, na sua totalidade, através da fotografia. Um espaço só é experimentado verdadeiramente a partir da sua experiência, a experiência do corpo no espaço, de o percorrer, de o viver, de o sentir, fenómenos estes que não podem ser fotografados. As imagens remetem para o edifício, são uma representação do projecto, não substituem a sua representação técnica, mas são também, estas, representação, que, como qualquer outra, apresenta as suas limitações. A fotografia não consegue incluir a vivência espacial, mas, é uma tentativa de experiência

sensorial e de conhecimento importante enquanto facto de conhecimento de cultura arquitectónica.

As fotografias, como representações, serão sempre incompletas, interpretativas, necessitam de informação técnica, e até escrita, para representar com acuidade uma realidade, nunca substituirão a visita do espaço, nem mesmo apelando à percepção, sentidos, sensações, conceitos e experiência do espaço. As palavras, numa memória descritiva, são também insuficientes para substituir a autêntica experiência do espaço, física e sensorial, a fotografia apenas tenta captar as percepções sensoriais que a arquitectura desperta em nós. A experiência do espaço, a luz, a sombra, a textura, os detalhes, os materiais e a percepção global da obra, não conseguem ser inteiramente transmitidos. Só a experiência física de todo o espaço oferece essas sensações tácteis da textura dos materiais, os cheiros, os sons, a relação corporal com o espaço, todo estes elementos só podem ser percebidos ou descobertos através da experiência espacial.

Concluimos que a fotografia de arquitectura é uma ínfima parte da representação de um edifício, um fragmento de um todo, cada forma de representação não vale por si só, a arquitectura faz-se valer de uma série de formas de representação, sendo uma delas a fotografia de arquitectura, que entre si, melhor representem, comuniquem mas sobretudo captem a intenção do arquitecto.

Bibliografia

- ADAMS, ANSEL, *O Mundo da Fotografia Digital* #67, Novembro 2010
- BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, APUD em, BANDEIRA, Pedro, *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação*
- BARTHES, ROLAND, 1979, *Câmara Clara*, Edições 70
- BAUDELAIRE, Charles, 1859. *Público Moderno e a Fotografia*, Carta ao director da Revue Française sobre o Salão de 1859, publicado na revista FACOM, #17, São Paulo, Faculdade de Comunicação de FAAP, 2007, disponível na internet em: www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entlar.pdf e também em: convergencias.esart.ipab.pt/artigo/29
- BENJAMIN, Walter, 1992, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, em, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, APUD, COSTA, Eduardo, 2011, *Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura*, Revista Nada #13,
- BENJAMIN, Walter, APUD, WELLS, LIZ, *Photography: A Critical Introduction*
- BINET, Hélène, 1997, *Traces*, Peter Zumthor Works, Buildings and Projects 1979-1997.
- BINET, Hélène, *Ciclo de Conferências Na Superfície*, realizada na FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), nos dias 5 e 6 de Maio de 2010.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Apud Susan Sontag, 1977. On Photography, New York, Strauss and Giroux*- CARTIER-BRESSON, HENRI; *Apud Michael Freeman, 2007, O Olhar do Fotógrafo*, Dinalivro
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Apud Susan Sontag, 1977. On Photography, New York, Strauss and Giroux*
- CARTIER-BRESSON, Henri; *Apud Michael Freeman, 2007, O Olhar do Fotógrafo*, Dinalivro
- CASTELO-LOPES, Gerard, 2004, *Reflexões sobre fotografia*, Assírio e Alvim

- CIDADE, Daniela Mendes, 2006, *Olhar e movimento: a fotografia como prática de assimilação de arquitetura*, artigo publicado em X Encontro de Teoria e História da arquitetura do rio Grande do Sul, p.10, disponível em: gptiufrgs.files.wordpress.com/2011/03/cidade-daniela/olhar-e-movimento-a-fotografia-como-pratica-de-assimilacao-de-arquitectura.pdf

- COLUMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as mass media*

- Dicionário da imagem, 2011, Edições 70

- DUBOIS, Philippe, 1993, *O acto Fotográfico*, Papyrus, p.60

- ESPOSITO, António e Leoni, Giovanni, *Fernando Távora, Ópera Completa*,

- FREEMAN, Michael, 2007, *O olhar do fotógrafo*, Dinalivro.

- GRANDE, Nuno, 2008, *Foto-Síntese em Mundo Perfeito*, FAUP Publicações.

- GUERRA, FERNANDO, 2008. *Dibujos Visuais*, Entrevista pela revista + Arq. #22

- HEDGECOE, John, 2004, *Manual de Fotografia*, Civilização Editora

- JANSANA, Lourdes, "La fotografia en función de la realidade o la realidade en función de la fotografia" in *On Diseño*, #209.

- KOZLOFF; *Apud* LIZ WELLS, *Photography: A critical introduction*", Routledge

- Labs-Ehlert, Brigitte, 2005, *APUD ZUMTHOR, Peter, Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili

- LANGFORD, Michael 2010, *Basic Photography*, Elsevier Ltd.

- LEFEBVRE, Henry, *APUD, LEACH, Neil, A anestética de arquitetura*

- LONG, David G., *Frank Lloyd Wight and the evolution of the Living City*.

- MILHEIRO, Ana Vaz, 2008, Entrevista a Fernando Guerra em *Dibujos Visuais*, para a revista +Arq. #22

- MILHEIRO, Ana Vaz, *Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia*, em Jornal Público, suplemento Mil Folhas, 26.03.2005

-
- MOHOLY-NAGY, Laszlo, 1993, *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*,
 - MOLDOVEAU, Mihail. "La fotografia de arquitectura, descubrir y redescubrir", in *On Diseño, #209*.
 - MOURE, Glória. 2000. "*Architecture without Shadow*". Ed. Poligrafa,
 - PEREZ-GOMEZ, Alberto *The revolution of the order*, APUD, Rattenbury, Kester, *This is not Architecture*,
 - PRADO, Roberto Goycola, *Función de la expression gráfica en la difusión de la Arquitectura – La revista Arquitectura 1944-2004*
 - RATTENBURY, Kester. *This is not architecture*, 2011
 - RILEY, Terence. 2000. "*Architecture without Shadow*". Ed. Poligrafa
 - SAUNDERS, William S., APUD, FOX, Margalit, *Ezra Stoller, Who Captured Modern Buildings, Dies at 89*, NY Times 2004, disponível na internet em: www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html
 - SAUNDERS, William S., 1990, *Modern Architecture: photographs by Ezra Stoller*, Harry N. Abrams.
 - SHULMAN, Julius, 1999, *Architecture and its photography*, Taschen.
 - WEELS, Liz, 2004. *Photography: A critical introduction*", Routledge, p.139
 - WRIGHT, Frank Lloyd, citado em LONG, David G., *Frank Lloyd Wright and the evolution of the Living City*.
 - WRIGHT, Frank Lloyd, Taschen.
 - ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura*, Martins Fontes Editora
 - ZUMTHOR, Peter, 2009, *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili
 - ZUMTHOR, Peter, 2009, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili

- ZUMTHOR, Peter, *Works, Buildings and Projects 1979-1997*, Birkhäuser-Publishers for Architecture, Berlin

- ZUMTHOR, Peter/ HAUSER, Sigrid, *Peter Zumthor Therme Vals*, Zurich: Varleg Scheidegger & Speiss, 2007/2008

Artigos de Publicações Online

- BANDEIRA, Pedro. 2008, *Fotografia de Arquitectura - Defeito e Feitio*, disponível na internet em: www.artecapital.net/arq_des.php?ref=32

- BASÍLICO, Gabriele. 2006. *Arquitectura em Portugal: um roteiro fotográfico*. Daphne Ed., disponível na internet em: <http://ciclodefotografiafaup.blogspot.com/>

- BAUDELAIRE, Charles, 1859. *Público Moderno e a Fotografia*, Carta ao director da Revue Française sobre o Salão de 1859, revista FACOM, #17, São Paulo, Faculdade de Comunicação de FAAP, 2007, disponível na internet em: www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entlar.pdf cf também convergencias.esart.ipab.pt/artigo/29

- BINET, Helene, APUD, GLANCEY, Johnathan, 2002. *Dreamlife of buildings: Helene Binet's pictures*. Disponível na internet em: www.guardian.co.uk/culture/2002/apr/15/artsfeatures

- BINET, Helene, *The Secret of the Shadow: light and shadow in architecture*, disponível na internet em: <http://www.helenebinet.com/0102%20shadowtxt%20helene.html>

- COSTA, Eduardo, 2011, *Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura*, Revista *Nada* #13, disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094

- DIAS, Manuel Graça, *Arquitectura de Fotografia*, em: www.ultimasreportagens.com

- FONSECA, Geraldo Benício, 2011, *La representación gráfica arquitectónica entre la continuidad y la innovación*, Disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.132/3908

-
- FUÃO, Fernando Freitas, 2002, *Cidades Fantasmas*, disponível na internet em: www.ufrgs.br/propar/publicações/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_FU%C3%A30.pdf
 - GADANHO, Pedro, *O fazedor*, disponível na internet em: www.ultimasreportagens.com/bio.about.php#fazedor
 - GREENE, Stephanie, 2011, *Capturing an Icon: Ezra Stoller and Modern Architecture*, disponível na internet em: www.scad.edu/news/2011/photographer-ezra-stoller.cfm
 - GUERRA, Fernando, 2006. *Luz sobre Portugal*, Entrevista a Fernando Guerra por <http://arkinetia.com>
 - GUERRA, Fernando, 2010, *(A sedução da) Imagem*, retirado do livro *Proap, Arquitectura Paisagista*, Ed. Note, e disponível na internet em: www.ultimasreportagens.com/proap/index.php
 - GUERRA, FERNANDO, 2010. *O Mundo da Fotografia Digital #65*, disponível na internet em: www.ultimasreportagens.com/dicas.php
 - GUERRA, Fernando, 2011, *Fora de série*, entrevista a Fernando Guerra por Ana Filipa Amaro para a revista *Diário Económico*, disponível na internet em: <http://ultimasreportagens.com/foradeserie/>
 - GUERRA, FERNANDO, entrevista à agência View, issue #3, 2008, disponível na internet em: <http://viewpictures.co.uk/newsletters/newsletter.asp?view=11§ion=9>
 - *Julius Shulman, Modernity and the Metropolis*, Catálogo da Exposição no Getty Centre, 2005/2006, disponível na internet em: www.getty.edu/art/exhibition/shulman/
 - KON, Nelson, em *Fotografar é preciso*, para a revista *Arquitectura e Urbanismo*, Ed. 121, 2004. Disponível na internet em: www.revistaau.com.br/arquitectura-urbanismo/121/4d-23408-1.asp
 - KON, Nelson, *Fotógrafos*, artigo para a revista *Arquitectura e Urbanismo*, Ed. 84, 1999. Disponível na internet em: www.ravistaau.com.br/arquitectura-urbanismo/84/artigo24220-1.asp
 - LIBESKIND, Daniel, disponível na internet em: www.helenebinet.com/about.html

-
- MAUD, Ana Maria, 1996, *Através da Imagem: Fotografia e História, Interface; Tempo*, Rio de Janeiro, Vol.I, nº2, disponível na internet em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf
- MÉNDEZ, Patricia, 2007, *A fotografia na Arquitectura Moderna*, disponível na internet em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>
- MILHEIRO, Ana Vaz, 2008, *A forma bonita – Peter Zumthor em Lisboa*, disponível na internet em: www.artecapital.net/arq_des.php
- MOREIRA, Bruno 2011, *Representação e Comunicação de Arquitectura Contemporânea: Processo e Produto*. Disponível na internet em: www.ffaup.cityscpio.com
- MÜLLER, Hans-Joachim, *Peter Zumthor, Edifícios e Projectos, 1986-2007*, disponível na internet em: www.experiemntadesign.pt/2009/warm-up/pt
- PALLA, João, 2006, *Modos de “ver” o espaço – a propósito de montagens fotográficas*. Disponível na internet em: www.artecapital.net/arq_des.php?ref=4
- PARE, Richard, 1982, *Photography and Architecture:1839-1939*, Canadian Center for Architecture, p.24, APUD, COSTA, Eduardo, 2011, *Fotografia de Arquitectura: Uma escrita de cultura*, Revista *Nada* #13, disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094
- *Peter Zumthor by Hélène Binet* at Gabrielle Ammann Gallery. Disponível na internet em: <http://www.wallpaper.com/art/peter-zumthor-by-helene-binet-cologne/3651>
- *Photography, publishing and the internet*, 2011, disponível na internet em: <http://1000wodsphotographymagazine.blogspot.com/2011/05/photography-publishing-and-internet.html>
- ROTHSCHILD, Deborah, APUD FOX, Margalit, em *Ezra Stoller, Who Captured Modern Buildings, Dies at 89*, NY Times 2004, disponível na internet em: www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html
- SCHULZ, Adrian, 2009. Crítica ao livro - *Architectural Photography: Composition, Capture and Digital Image Processing*. Disponível na internet em: blogcritics.org/article/book-review-architectural-photography-composition-capture1/

- SERRIANO, Pierluigi , 2005, *Julius Shulman, Modernism Rediscovered*, Taschen, e em entrevista a Julius Shulman, por Tânia Rikala, 1990, disponível em Smithsonian Archives of Art, disponível na internet em: www.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-Julius-Shulman-11964

- SHAND, Philip Morton, 1934. *Novos olhos para o velho*, em *Architectural Review* #446, Apud Patrícia Mendez 2007, *A fotografia na arquitetura moderna*. Disponível na internet em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/299

- SHULMAN, Julius, 2008 *Apud, Going Public*, *Wonderland Magazine* #3. Disponível na internet em www.wonderland.cx

- The American Institute of Architects, 2004, *Ezra Stoller, Architect-Photographer, 1915–2004* , Disponível na internet em: http://info.aia.org/aiarchitect/thisweek04/tw1112/1112obit_stoller.htm

- STOLLER, Ezra, 2004 APUD CAMPBELL, Robert, *Boston Globe*. Disponível na internet em: www.boston.com/news/globe/obituaries/articles/2004/11/03/ezra_stoller/89/his/photos/influenced_modern/designs/

- STOLLER, Ezra, APUD, FOX, Margalit, em *Ezra Stoller, Who Captured Modern Buildings, Dies at 89*, *NY Times* 2004, disponível na internet em: www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html

- The American Institute of Architects, 2004, disponível na internet em: <http://info.aia.org/aiarchitects/thisweek04/tw1112/1112obit-stoller.htm>

- *Wonderland Magazine* #3: *Going Public*, disponível na internet em: www.wonderland.cx

Videoteca

- BINET, Hélène, Conferência *Hélène Binet, Composing Space*, 2012, em Harvard Graduate School of Design, conferência onde apresenta a sua mais recente monografia com o mesmo nome, disponível na internet em: www.youtube.com/watch?v=YKpefr87wDo

- CARTIER BRESSON, Henri, 1994, *Henri Cartier-Bresson: Point d'Interrogation*, de Sara Moon, produzido por Production Take Five, disponível na internet em: <http://focusfoto.com.br/henri-cartier-bresson-o-poeta-da-luz/>

- SHULMAN, Julius, 2008, APUD MILLIKEN, Mary, Reuters Brasil, *Fotógrafo Julius Shulman passa por revival aos 97 anos*, Disponível na internet em: <http://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRB7278720080721>

- SHULMAN, Julius, 2009, *Visual Acoustics – The Modernism of Julius Shulman*

- SHULMAN, Julius, 2009. *Voice of the Photographer #07 series*, criada para o Annenberg Space for Photography, disponível na internet em: www.youtube.com/watch?v=Eto9mHoXLYg

Monografias

- BANDEIRA, PEDRO, 2007. Tese de Doutoramento para a Universidade do Minho: *Arquitectura como imagem, obra como representação de imagens arquitectónicas*.

- LUCAS, Pedro Nunes Galvão, *Representação de arquitectura: Introdução às várias formas de comunicação de arquitectura*.

- SPENCER, Jorge, *O processo da concepção em arquitectura, Reflexão sobre o papel do desenho na síntese da forma*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa