

Paisagens tomadas.
Entre o *in situ* e o *in visu*.

César Machado Moreira

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

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

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

O Arquivo

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

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

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

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

fase preparatória e burocrática das contratações de pessoal e de definição da estrutura da empresa, foi proposto pelo conselho de administração "(...)a criação de um arquivo fotográfico e também cinematográfico junto dos serviços técnicos (...)", com o objectivo de ficarem registadas as várias fases das obras durante o decurso das mesmas. Desde desse momento, e durante os 19 anos de existência da empresa, foram vários os fotógrafos³ que estiveram no Cávado a retratar as obras realizadas para os 5 aproveitamentos e que constituíram a primeira fase do aproveitamento das águas do rio Cávado e dos seus afluentes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Acta nº210 de 02 de Agosto de 1949, AHME, ARCAHICA. p.2

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

Os Fotógrafos

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

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

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

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

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

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

Os álbuns fotográficos

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

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

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

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

1. As primeiras fotografias: realizadas antes do início das obras e que retratam uma região "natural" caracterizada por relevos vigorosos, propícios à construção de barragens, e onde não se pressente a presença humana. Um olhar criterioso que destacou aquilo que queria que fosse observado.
2. A construção: Não foram os habitantes que participaram com o seu trabalho na mudança das formas do território, mas sim empresas deslocalizadas que impuseram construções e infra-estruturas que transformaram radicalmente a região. Nessas imagens da construção de uma paisagem "eléctrica" (Pavia, 2002/Saraiva, 2005), não aparecem os elementos de uma paisagem *rural* (Domingues, 2013, p.121), prestes a ser destruída.

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

As primeiras fotografias

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

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

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

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

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

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

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

A construção

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

As últimas imagens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

