

Fotomontagens e Colagens

Jorge Cunha Pimentel

Quando encontrei negativos de fotomontagens arquitectónicas no Arquivo do fotógrafo Teófilo Rego, a minha única referência deste tipo de trabalho, realizado na primeira metade do século 20 em Portugal, era a de uma fotomontagem do arquitecto Viana de Lima.¹ Tratava-se de, através da montagem de um desenho sobre uma fotografia realizado em 1943, apresentar a ideia da volumetria geral em perspectiva do projecto para um *immeuble-villas* na Rua Sá da Bandeira, no Porto, procurando o máximo de integração visual do projecto no seu contexto cénico e urbano, tal como já tinha podido observar nas fotomontagens de Mies van der Rohe relativas ao projecto de arranha-céus para Friedrichstrasse, Berlim, de 1921. A produção de tal fotomontagem ter-se-á devido, muito provavelmente, à vontade de apresentar o projecto ao cliente, dada a existência de uma espécie de concurso informal.

Destinado a habitação, estabelecimentos comerciais e escritórios e “com grande divulgação mediática”, Viana de Lima apresentava o projecto de um “edifício de vanguarda, moderno, aberto ao exterior, de

¹ Arquitecto da segunda geração modernista portuguesa, a par de Keil do Amaral, Arménio Losa ou Januário Godinho. Estagiou na Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) sob a orientação do arquiteto Rogério de Azevedo (1938-1941) e, em 1947, foi um dos membros fundadores do grupo ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos).

linguagem corbusiana: habitações em *duplex* com terraço, fenestração, piso térreo recuado, terraço-jardim na cobertura, distribuição em galerias, leitura horizontal da fachada, ossatura metálica”, como refere Maria do Carmo Pires na página da Fundação Marques da Silva. Viana de Lima terá mesmo copiado alguns elementos do projecto de *immeubles-villas* de Le Corbusier, como seja a porta dupla com dossel e o mastro em balanço que enfatiza a composição axial do edifício. Desconheço outros traços tangíveis do projecto que foi preferido pelo cliente ou pela Comissão de Estética da cidade, tendo sido construído o dos arquitectos David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins.

Deste trabalho podemos deduzir que Viana de Lima conhecia os desenhos de *immeubles-villas* produzidos desde 1922 por Le Corbusier e por ele publicados em *Vers une architecture ou em Urbanisme*, ambos em 1925, ou mesmo em *L'Almanach d'architecture moderne*, já de 26. Uma estratégia de comunicação desenvolvida por Le Corbusier que ganha a sua autonarrativa com a publicação no livro *Oeuvre Complète 1910/1929* dos capítulos consagrados ao *Salon d'automne* de 1922 e ao *Pavillon de L'Esprit Nouveau* de 1925, em que o *immeuble-villas* se torna “uma espécie de motivo tipológico que permite detalhar um projecto de urbanismo radical e de responder a situações mais contextuais” (Nivet, 2011, p. 126), como na fotomontagem em que o Pavillon

de L'Esprit Nouveau é incluído como uma célula habitacional num *immeuble-villas*. Nessa narrativa Le Corbusier nunca chega a definir a relação construtiva da *villa* com o *immeuble* que a contém e os elementos de que ela é feita, o que torna ainda mais estranha a proposta de Viana de Lima.

A produção de significado visual através da justaposição de elementos “é geralmente associada com as fotomontagens Mies van der Rohe e ocorreu somente após os dadaístas terem desenvolvido a montagem como uma nova gramática visual que radicalmente rompeu com a ideia de espacialidade pré-moderna homogénea” (Stierli, 2012, pp. 35-36). A cultura visual dadaísta e as técnicas de fotomontagem e de manipulação da fotografia das vanguardas² foram fundamentais para uma nova concepção do espaço, anunciada pelo trabalho de Mies³. Ele utilizou a fotomontagem tanto como um enquadramento para estudo como um meio de representação de uma ideia de arquitectura,

² Colectivamente desenvolvida pelo grupo dadaísta de Berlim, a fotomontagem é uma variação da colagem em que os elementos utilizados são fotografias e reproduções fotográficas retiradas da imprensa. A apropriação dos meios de comunicação de massas forneceu material sem fim para a crítica dadaísta, e os recortes disjuntivos das fotomontagens efectivamente capturaram as fissuras e os choques da modernidade. Substituindo por tesoura e cola os instrumentos da pintura, e intitulado-se como *monteurs* (mecânicos) em vez de artistas, os dadaístas de Berlim utilizaram a fotomontagem no seu combate radical à tradição artística.

partilhando com os dadaístas uma investigação fundamental sobre a metrópole moderna como uma forma simbólica de um novo paradigma cultural, relacionado com uma estética de contrastes, e acreditando profundamente numa alteração através do progresso tecnológico. Deve ter tido consciência do potencial das técnicas de colagem e montagem para o discurso, representação e produção de arquitectura.

Estas técnicas serviram-lhe não só para visualizar as suas ideias sobre forma, luz e espaço de um modo mais preciso e próximo das suas ideias conceptuais do que um edifício alguma vez poderia fazer, mas também, para tornar essas ideias disponíveis a uma audiência mais alargada (Stierli, 2012, p. 32). À medida que Mies compreendia a modernidade como a idade dos meios de comunicação de massas, e a arquitectura moderna, por extensão, como uma questão de representação, as suas montagens foram sendo explicitamente produzidas com o propósito de difusão pública (Stierli, 2010, p. 67).

Se o fotógrafo pode fotografar uma maquete dando “a impressão de que o edifício está vivendo, removendo todos os vestígios de ser uma maquete e dissolvendo

³ Mies mudou completamente o estilo dos seus projectos, passando do clássico da sua formação tradicional para uma fase experimental, reinventando-se quer como arquitecto quer como uma personalidade com outro paradigma cultural.



Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres. Arquitecto João Andresen. 1954-1956. 9x12 cm, negativo de gelatina e prata em acetato. PT-FML-TR-COM-50-021



Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres. Projecto de Fotomontagem Mar Novo. Perspectiva da maqueta. Arquitecto João Andresen. 1955. 13x18 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-50-122

cuidadosamente as linhas entre o objeto e seu fundo" (Colomina, 2010, p. 132), Mies fê-lo com as fotos do *Glass Skyscraper Project* e as fotomontagens do arranha-céus de Friedrichstrasse, procurando criar "uma espécie de 'efeito de realidade'" (Stierli, 2010, p.65).

Esses projetos demonstram "como Mies empregava a técnica não para fabricar uma ilusão de realidade, como a maioria dos arquitetos faria, mas para produzir imagens dramáticas, cada versão tornando-se progressivamente mais expressionista - auxiliado aqui pela grafite para escurecer detalhes fotográficos" (Elwall, 2004, p. 110). Mies produziu uma série de fotomontagens em que sobrepunha o edifício desenhado a uma fotografia da rua com cabos eléctricos e veículos. É importante referir "que essas imagens são grandes, tão grandes que nos encontramos na rua quando se olha para eles, atraídos para a imagem. O espectador da fotomontagem experimenta o espaço da rua e, em seguida, chega ao novo edifício no final" (Colomina, 2010, p. 132). Essas fotomontagens associadas a uma perspectiva ilusionista, não quebram a consistência do espaço na imagem. A sua recusa do uso de outras técnicas, como seja a axonometria – a fotomontagem torna-se uma forma popular de representação arquitectónica ao mesmo tempo que a axonometria⁴ –, persistindo no uso da perspectiva linear, deve-se ao seu entendimento da arquitectura, antes de mais, como um médium visual percebido pelos olhos.

Fotografias manipuladas foram "frequentemente utilizadas para ilustrar o impacto de um edifício projectado sobre a paisagem urbana ou paisagem existente, em especial nos casos em que os projectos eram de uma escala monumental" (Stierli, 2012, p. 40) ou afectavam histórica ou artisticamente um lugar. A fotomontagem tornou-se um instrumento na promoção de projectos grandiosos, mesmo utópicos, não apenas nas propostas de artistas de vanguarda.

No Arquivo Teófilo Rego encontramos duas espécies de documentos. Por um lado as colagens e fotomontagens realizadas por arquitectos e fotografadas por Teófilo; por outro encontramos colagens e fotomontagens realizadas por Teófilo por encomenda de arquitectos, num trabalho cuja profundidade me parece indiciar a colaboração, senão mesmo a cumplicidade, dos arquitectos e um espírito livre, curioso e imaginativo de procura e aprofundamento das hipóteses formais e expressivas que as encomendas proporcionavam.

Entre a primeira categoria de documentos encontram-se vários trabalhos que utilizam técnicas diversas.

⁴ Yve-Alain Bois deixa claro que axonometria e isometria foram ensinadas amplamente nas escolas de engenharia a partir do final do século 19, de modo a que a «re-invenção» nos círculos de vanguarda por volta de 1920 pode ter de ser visto mais como uma re-interpretação de uma ferramenta criada para fins epistêmicos específicos. Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, Actas do Conselho de Estética Urbana (9/2/1946 a 9/1/1951), 20/2/1950, ff. 78-79.

Um dos trabalhos refere-se ao projecto para os motivos escultóricos na Praça D. João I. Com a ideia de criar uma praça rectangular limitada por dois prédios de considerável altura – o Edifício Rialto virado a Norte, de Rogério de Azevedo, o Palácio Atlântico voltado a Sul –, o gabinete A.R.S. Arquitectos propõe a definição da praça, a primeira a ser projectada e edificada de raiz, em pleno Estado Novo, na cidade do Porto.

Com a ideia de introduzir *monumentalidade e sumptuária*, e fazendo jus ao seu nome, consta no projecto a implantação das estátuas de D. João I e de D. Filipa de Lencastre sobre os dois elevados plintos nos flancos da praça (Abreu, 2006, p. 208). Mas o arranjo da praça por parte da iniciativa privada era demasiado liberal, rompia com os procedimentos formais administrativos e colidia com interesses em jogo, sendo *delicadamente* recusada pelo Conselho de Estética Urbana da cidade⁵. É então aprovado o arranjo da Praça D. João I, mas sem a inclusão das estátuas, ficando adiado o destino a dar aos dois plintos. Tal decisão procurava uma “maior monumentalidade” e uma solução que melhora-se “o partido estético do conjunto arquitectónico”⁶. O processo culminará com a abertura de um

⁵ Boletim da Câmara Municipal do Porto, n.º 730, 8 de Abril de 1950, Despachos da Presidência, pp. 621-622.

⁶ Boletim da Câmara Municipal do Porto, n.º 954 de 24 de Julho de 1954, p. 556.

concurso público num Edital da Câmara Municipal do Porto, de 1954, aberto às Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto⁷, no mesmo ano e mês em que era anunciada a abertura do Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres. Com a atribuição do 1º prémio a uma solução com dois grupos escultóricos, apresentando cada um uma figura junto a um cavalo. Substituíam-se uma temática nacional-historicista por uma temática simbólica.

Ainda pertencentes à primeira categoria de trabalhos encontram-se dois projectos do arquitecto Fortunato Cabral⁸. Um refere-se ao projecto de renovação do pavilhão da doca no Porto de Leixões, encomendado pela A.P.D.L.. Trata-se de uma vista tirada sob o tabuleiro do viaduto de acesso à ponte levadiça do lado de Leça. No desenho montado sobre fotografia, provavelmente de 1955 – em 1957 o pavilhão já estava construído –, consta a ampliação do pavilhão da divisão de exploração e tesouraria das docas. O segundo piso nunca foi construído⁹.

⁷ O arquitecto Fortunato Cabral foi um dos membros fundadores, conjuntamente com os arquitectos Morais Soares e Cunha Leão, do gabinete de arquitectura A.R.S. Arquitectos, formado em 1930.

⁸ Informação prestada pelo arquitecto Dúlio Silveira que entrou para a A.P.D.L. em 1957.

⁹ É o caso do projecto para um complexo de edifícios de escritórios e habitação na esquina da rua do Campo Alegre com a rua Gonçalo Sampaio, no Porto, do arquitecto

Monumento ao Infante D. Henrique, Sagres. Projecto de fotomontagem do projecto F.E. Arquitecto Manuel da Silva Passos Junior. 1954-1957. 13 x 18 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-524-006

O outro projecto refere-se a um bloco residencial a ser construído em Espinho. Nele há claramente uma fotomontagem realizada com recorte de elementos fotográficos e a colocação intercalar de um desenho entre esses mesmos elementos, apresentando o todo um acabamento rude, opondo-se completamente neste aspecto à fotomontagem anterior. Pelo seu tratamento gráfico, ambos os trabalhos parecem destinados à reprodução ou publicitação.

Há ainda as fotografias de duas fotomontagens e de um alçado relativos ao projecto de remodelação dos Pavilhões de Arquitectura e de Exposições da Escola de Belas Artes do Porto. Não me foi possível identificar nem o autor, nem a data – provavelmente dos anos 60 – nem o propósito da existência de tal projecto. Sabe-se que a Escola de Belas Artes ocupou o Palacete Braguinha, na Av. Rodrigues de Freitas, em 1928. Para a remodelação do edifício e construção de outras dependências foi elaborado um projecto sob orientação do arquitecto Manuel Lima Fernandes de Sá que foi rejeitado e, em 1949, Carlos Ramos apresenta o ante-projecto para a construção de pavilhões nos jardins do Palacete e remodelação do mesmo (Moniz, 2011).

Madureira, provavelmente dos anos 60 e onde hoje se situa o edifício da Companhia de Seguros Axa, projectado pelos arquitectos José Pulido Valente, Nicolau Brandão e Ricardo Figueiredo em 1970.

Em Abril de 1950 inaugura-se o primeiro de quatro novos pavilhões, provisoriamente destinado à Arquitectura, Desenho e Biblioteca. O Pavilhão de Pintura/Escultura, projectado pelo arquitecto Carlos Ramos, ficou pronto em 1951. Três anos depois, seguem-se os Pavilhões de Arquitectura e de Exposições projectados pelo arquitecto Manuel Lima Fernandes de Sá em 1951 (Fernandes, 2007, p. 125).

Entre o edifício construído em 1954 e as fotomontagens a diferença está na proposta de elementos verticais adoptados às fachadas principal e lateral como separadores das janelas, e o acrescento de um novo espaço, muro e entrada reformulados. O plano base da fachada do Pavilhão de Arquitectura e suas janelas mantêm-se os mesmos. O projecto parece querer individualizar o edifício de arquitectura e o pavilhão de exposições do resto da escola, criando uma nova entrada distribuidora para os diferentes espaços do complexo escolar, independente ao edifício principal. Ao contrário dos dois projectos anteriormente referidos, aqui é completamente assumida a perspectiva ilusória, conforme à realidade fotografada.

Por último, encontramos a fotomontagem, fotografada e retocada por Teófilo, de um projecto de urbanização – ou talvez um pólo universitário - desenhado junto à ponte da Arrábida pelo arquitecto Luís Leitão, provavelmente dos anos 60, hoje um dos pólos da Universidade do Porto.



É de notar a aparente pequena escala de todos estas fotomontagens reproduzidas por Teófilo. Elas procuram antever, documentar ou informar quer os próprios arquitectos quer os seus clientes, sem no entanto envolverem espacialmente quem os olha.

A segunda série de documentos encontrados no Arquivo diz respeito a colagens e fotomontagens realizadas pelo próprio Teófilo Rego. Reconhecendo em Teófilo uma especial capacidade para fotografar maquetas, encontram-se duas foto-colagens constituídas pela montagem, à escala, de uma fotografia de uma maqueta recortada e colada sobre uma foto prévia do local.¹⁰

Uma delas refere-se ao trabalho sobre o projecto de uma habitação unifamiliar do arquitecto Francisco Ferreira, sem data, em que a iluminação da maqueta se integra na perfeição na luz ambiente do território fotografado. É o único exemplar desta prática que se encontrou no Arquivo. Já quanto às outras imagens, as do Concurso Internacional para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, de 1954-57, trata-se da realização não de colagens mas de fotomontagens, verdadeiras encenações das maquetas no *local* e respectiva envolvente ambiental. Realizadas nas duas fases do concurso, constituíram um momento de grande criatividade para Teófilo Rego.

¹⁰ Decreto-Lei nº 39.713, Diário do Governo I Série, n.º 142, 1 de Julho de 1954.

Importa aqui referir alguns aspectos relacionados com o concurso. O promontório de Sagres tem sido um local intimamente ligado à figura do Infante D. Henrique e tem tido um papel inegável no âmbito do património espiritual português, importância devidamente salientada na construção do discurso do Estado Novo. A realização de vários concursos para a construção de uma peça escultórica monumental ao longo do século XX, nunca executada, é bem demonstrativa da importância ideológica nacionalista que lhe era dada pelo regime.

No Artigo 2 do Decreto-Lei que cria a Comissão Nacional responsável pelas comemorações henriquinas é referido que "fará parte das comemorações (...) a erecção, no promontório de Sagres, de um monumento que, além de constituir particular homenagem ao Infante, represente a consagração do primeiro ciclo dos descobrimentos dos Portugueses e do movimento que abriu o mar à civilização do Ocidente".¹¹

¹¹ A concurso apresentaram-se à primeira fase 22 concorrentes nacionais e 23 estrangeiros, de nove países. Entraram 51 projectos concorrentes mas só 45 foram aceites por cumprirem o regulamento. Destes, 9 foram inicialmente seleccionados pelas 31 personalidades constituintes do Júri, representativas de variadas instituições culturais. Na reunião de 30 de Setembro de 1955, e por maioria, 5 passaram à segunda fase, ficando os seus autores obrigados à apresentação dos projectos do monumento à escala 1:100. O projecto MAR NOVO de João Andresen ganhou o concurso com catorze votos a favor. O arquitecto Raul Lino (DGEMN), um dos elementos do Júri, não votou na última reunião por considerar que nenhum dos projectos respondia ao tema proposto. Mais tarde, numa simples nota da Comissão Executiva do V Centenário da

Sabe-se que dos quatro projectos trabalhados por Teófilo Rego, apenas *Mar Novo*, de Andresen, passou à segunda fase do concurso.¹² Tal facto, a escala das maquetas fotografadas e a aparente utilização da mesma maqueta em barro do promontório de Sagres para a realização de todas as fotografias dos diversos projectos a concurso leva-me a concluir que as fotomontagens com o promontório de Sagres incluído deverão ter sido realizadas ainda na primeira fase. Nenhuma foi publicada como tal no catálogo do concurso – nele, salvo raras excepções, todas as maquetas são reproduzidas recortadas contra um fundo negro – nem terão sido utilizadas nos processos dos projectos.

Nas três fotomontagens encontradas relativas ao projecto *Cruz*, do arquitecto Nadir Afonso, a abordagem que Teófilo desenvolve é um dos elementos centrais do trabalho. No sentido de demonstrar esse aspecto, as provas fotográficas na sua totalidade

Morte do Infante D. Henrique, publicada nos jornais de 12 de Dezembro de 1956, dá-se conta de um despacho de Salazar de 6 de Dezembro que comunicava a decisão tomada em Conselho de Ministros, da não construção do monumento em Sagres.

¹² São disso exemplo, entre outros, as fotografias de edifícios projectados pelo arquitecto Rogério de Azevedo, realizadas por Teófilo Rego para a exposição Marques da Silva. Exposição conjunta das principais obras do Mestre e de alguns dos seus discípulos. Homenagem promovida pela Escola Superior de Belas do Porto com a colaboração da Sociedade Nacional de Belas Artes e do Sindicato Nacional dos Arquitectos. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, Dezembro de 1953.

são exemplares quanto ao método de trabalho de Teófilo, mesmo sabendo que posteriormente as imagens finais eram objecto de um reenquadramento e de um profundo trabalho de retoque manual.

À fotografia da maqueta era associada, num primeiro momento, uma imagem do mar. Posteriormente, a essa imagem composta, com um falso horizonte visual, era associada uma imagem de um céu com nuvens. A imagem final era então impressa e retocada.

Nos três negativos existentes Teófilo explora diferentes pontos de vista aéreos (Sul, Norte e Sudeste), tendo finalmente optado por desenvolver e retocar aquele que melhor caracterizava a arquitectura do monumento e a sua inserção no promontório.

Havia precedentes no anterior Concurso para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, de 1933-35. Trata-se das fotomontagens de *Mar*, projecto dos arquitectos Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida, e de *Padrão Das Cinco Quinas*, do arquitecto José Cortez. No primeiro caso, uma fotografia recortada da maquete foi sobreposta a uma vista aérea do promontório de Sagres. No concurso de 1954-57 o mesmo é feito com a maqueta do projecto *Caravela*, do arquitecto Veloso Reis Camelo relativo à sua implantação. No segundo caso é a vista aérea da maqueta do próprio promontório com o monumento que é colada a uma vista do mar e céu.

Como podemos observar, a abordagem técnica e expressiva de Teófilo era completamente diversa.

Numa das duas fotomontagens do projecto *Fé*, dos arquitectos Manuel da Silva Passos Júnior e Rafael de Oliveira, Teófilo ensaia um ponto de vista diferente. Nele enfatiza os elementos arquitectónicos, a sua verticalidade e a frontalidade da composição. A junção de todos os elementos fotográficos tem aparentemente como referência uma das imagens do simulacro que acompanhava o parecer do Laboratório Nacional de Engenharia Civil sobre a visibilidade de um monumento com 100 metros de altura, a partir do mar. Na outra fotomontagem praticamente repete a composição realizada para o projecto *Rota* do arquitecto Eduardo Raul da Silva Martins, onde sobrepõe as fotografias da maquete do promontório com a maquete do monumento a uma imagem aérea de Sagres idêntica à colagem precedente de 1933.

No caso do projecto *Mar Novo*, do arquitecto João Andresen, a fotografia desempenha um papel importante quer no livro da memória descritiva, que acompanha as várias fases do concurso, quer no processo do projecto.

Para além de uma relação profissional grande e prolongada no tempo entre o arquitecto e Teófilo Rego (Pinto, 2012), houve neste trabalho uma enorme cumplicidade, tendo sido largamente

ultrapassando o número de imagens e de abordagens expressivas estritamente necessárias para a realização do trabalho. Há nele claramente um transbordar de imaginação. Tornou-se para Teófilo motivo, ou necessidade, de uma grande criatividade, como se o local e o projecto imperativamente assim o pedissem. Pode-se dizer que "qualquer representação de um lugar é uma representação do ponto de vista do fotógrafo - a sua (...) relação individual com um lugar ou sítio. A representação deve abordar este aspecto subjetivo, assim como as limitações do meio da própria fotografia" (Emerling, 2012, p. 50). Em Teófilo há a aproximação a um realismo que podemos designar de fantástico. O seu trabalho está para além da mera questão formal. Nele deixa-se contaminar pelo local e pela plasticidade nova do projecto de um monumento moderno e investe na atmosfera, na dramatização, no simbólico. Ao contrário das fotomontagens que realiza do projecto de Nadir Afonso, estas não são imagens que esclarecem a implantação no terreno.

Tal como no projecto *Fé*, também aqui uma das fotomontagens parece ter sido influenciada por outra das imagens do simulacro que acompanhava o parecer do Laboratório Nacional de Engenharia Civil; desta vez sobre a visibilidade de um monumento com 100 metros de altura, a partir da linha de navegação (distância de 3 milhas náuticas).



Monumento ao Infante D. Henrique Projecto de fotomontagem do projecto Cruz. Arquitecto Nadir Afonso. 1954-1957. 13x18 cm, negativo de gelatina e prata em acetato de celulose. PT-FML-TR-COM-529-003

Já sabíamos que Teófilo Rego manipulava o céu nas suas fotografias, usando-o como um elemento de dramatização das imagens.¹³ Nas fotomontagens que realiza para o projecto *Mar Novo* repete por mais de uma vez os céus por ele fotografados, utilizando-os tanto na realização das fotomontagens, em que cria a imagem de um ambiente natural, como nas fotografias da maqueta como um fundo contra o qual ela se recorta.

Pretendendo deliberadamente que o monumento fosse a expressão de uma nova época, João Andresen pensa-o como “uma forma. É um gesto circular e ascensional que nascendo da Terra tão portuguesa de Sagres desaparece no Céu. Uma forma com o valor de uma síntese plástica das descobertas”.¹⁴ Para ele “a nossa época é uma época nova, que mercê das novas conquistas nos domínios da técnica, da arte e da ciência, se impõe fatalmente por um novo conceito do monumental que se situa sob o signo da Forma”.¹⁵ Para Andresen o projecto é um todo coerente e cumpre claramente uma intenção monumental.

¹³ *Mar Novo*, Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase, Memória Descritiva e Justificativa, s/d, Porto.

¹⁴ *Mar Novo*, Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase, Memória Descritiva e Justificativa, s/d, Porto.

¹⁵ *Mar Novo*, Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase, Memória Descritiva e Justificativa, s/d, Porto.

Mas sabemos que

“uma das características do movimento moderno residiu num certo desdém pelo envolvimento local da arquitectura, envolvimento que surgia como preocupação tingida de romântico passadismo.

A solução que Andresen apresenta, ainda que plasticamente notável, dizia isso precisamente.

O trabalho que desenvolve (...) não interpretava, e nem verdadeiramente o poderia fazer, o significado do local.

Entender Sagres era entender o mito, era entender o sagrado, e isso estava fora do âmbito da linguagem moderna.

E não o poderia fazer, porque era esse mesmo um ponto preciso de afirmação modernista.” (Almeida, 2002, p. 132)

Provavelmente João Andresen terá intuído esta realidade na sua tradução plástica nas imagens realizadas, já que nenhuma das fotomontagens com o promontório foram utilizadas na ilustração do projecto ou no livro da memória descritiva nas primeira e segunda fases do concurso. As fotomontagens que isolam a maqueta do território e a mostram

implantada sobre uma base neutra, tendo como pano de fundo um céu com nuvens, foram incluídas nos painéis do processo como alçados à escala 1:200. No Arquivo Teófilo Rego encontram-se dois negativos destas imagens. Já as duas colagens, realizadas por Andresen e fotografadas por Teófilo, sobre dois dos espaços subterrâneos da intervenção, para que nenhum edifício entre "em flagrante conflito com o Monumento, que deve existir isolado sob o panorama de Sagres, em permanente parceria com o Mar e o Vento",¹⁶ constam do livro memória.

Ao contrário da colagem da foto de uma maqueta de uma habitação unifamiliar anteriormente referida, todas as fotomontagens de Teófilo Rego são imagens construídas, fruto de um método racional, mas também emotivo. À medida que o seu olhar se aproxima das maquetas, se fecha o campo visual, as imagens tornam-se mais escultóricas e abstractas, formas modeladas pela luz. Afastam-se de uma possível efeito ilusório da realidade. Se nas composições sobre o território e o monumento Teófilo procura, mais do que o realismo, um certo naturalismo expressivo, ainda herança da sua formação¹⁷ e aqui reforçado, por exemplo, pelo texto da memória descritiva de *Mar Novo* que de algum modo o pede, nas fotos de grandes planos é a abstracção geométrica da forma arquitectónica que impera, levando o trabalho de Teófilo para um campo por ele ainda não anteriormente explorado.

¹⁶ Foi com Marques de Abreu (1879-1958), editor, gravador e fotógrafo especializado na fotografia de arquitectura, que Teófilo Rego iniciou a sua vida de trabalho. A obra de Marques Abreu representa uma das últimas manifestações da fotografia naturalista/pictoralista em Portugal.

¹⁷ Foi com Marques de Abreu (1879-1958), editor, gravador e fotógrafo especializado na fotografia de arquitectura, que Teófilo Rego iniciou a sua vida de trabalho. A obra de Marques Abreu representa uma das últimas manifestações da fotografia naturalista/pictoralista em Portugal.

Referências Bibliográficas

Abreu, José Guilherme Ribeiro Pinto de (2006). *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Lisboa: FCSH-UNL.

Ades, Dawn (1986). *Photomontage*. Londres: Thames and Hudson.

Almeida, Pedro Vieira de (2002). *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*. Lisboa: Livros Horizonte.

Bois, Yve-Alain (1981). Metamorphosis of Axonometry. *Daidalos*, 1, 47-50.

Colomina, Beatriz (2010). Media as Modern Architecture. *Exit*, 37, 128-139.

Cortez, José (1935). *Memória descritiva e justificativa do projecto apresentado pelo arquitecto José Cortez, com a colaboração do escultor Francisco Franco, ao concurso para o monumento a erguer em Sagres ao Infante Dom Henrique*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

Elwall, Robert (2004). *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London: Merrell.

Emerling, Jae (2012). *Photography. History and theory*. New York: Routledge.

Fernandes, Maria Eugénia Matos (coord.) (2007). *A Universidade do Porto e a cidade. Edifícios ao longo da História*. Porto: UP - Arquivo Central da Reitoria.

Moniz, Gonçalo Canto (2011). *A Cidade dos equipamentos de ensino, Leituras de Marques da Silva. Reexaminar a modernidade no início do século XXI: arquitectura, cidade, história, sociedade, ciência, cultura*. Porto: Fundação Instituto Marques da Silva, 122-131.

Nivet, Soline (2011). *Le Corbusier et l'immeuble-villas*. Collines de Wavre: Éditions Mardaga.

Pinto, Miguel Moreira et al. (2012). *Fotografia e Arquitectura Moderna: a visão de Teófilo Rego e a Nova Monumentalidade de João Andresen*. 2nd Edition of the International Seminar On the Surface: Public Space and Architectural Images in debate. Porto: FAUP.

Pires, Maria do Carmo. *Palácio do Comércio*. <http://fims.up.pt/index.php?cat=15&subcat=17&proj=13> (Consultado em 12-06-2014, 18h00).

Stierli, Martino (2010). *Mies Montage*. *AA Files*, 61, 54-72.

Stierli, Martino (2012). *Photomontage in/as Spatial Representation*. *PhotoResearcher*, 18, 32-43.