

Arquitetura Fotografada

do Olhar à Comunicação



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada
ao Departamento de Arquitectura, FCTUC em Julho de 2017
sob a orientação do Professor Doutor José Maçãs de Carvalho
sob a orientação do Professor Doutor Joaquim Almeida

Jorge Fernando Silva Dias

Arquitetura Fotografada

do Olhar à Comunicação

Aos meus pais,

Aos meus orientadores, Professor Doutor José Maçãs de Carvalho e Professor Doutor Joaquim Almeida;

Ao Luís Ferreira Alves, Fernando Guerra e João Mendes Ribeiro pelo enriquecimento dado a esta dissertação;

Aos meus pais que possibilitaram a concretização deste sonho;

À Daniela e ao Tiago pela sua presença ativa nestes últimos anos, em particular à Daniela por ter sido a melhor companhia em Coimbra;

À Adriana pela paciência e por estar sempre comigo.

O meu OBRIGADO.

PALAVRAS-CHAVES E RESUMO

Palavras- chave:

Arquitetura - Fotografia - Comunicação - Subjetividade -
Objetividade

Resumo:

A vivência dominante da era digital invade de forma quase inconsciente todo o nosso cotidiano. A nossa época é fortemente marcada por imagens que surgem por todo o lado e revolucionam a vida de muitas profissões. O foco do presente trabalho de investigação incide neste último aspeto.

As imagens acabam por entrar na vida dos profissionais de diversos modos: para divulgação, como ferramenta de trabalho, entre muitos outros. A arquitetura não tem sido diferente das restantes profissões, assumindo a fotografia como uma valorosa ferramenta de trabalho, mas também de comunicação para com o seu público-alvo.

A sua importância como instrumento de trabalho encurta a distância da localização geográfica de muitas obras que, em épocas de crise, supera as dificuldades financeiras que as viagens para ver arquitetura trazem. De modo a contornar esse obstáculo, foi na fotografia que os arquitetos se apoiaram para conhecerem e verem o muito que se estava a projetar pelo mundo. Por outro lado, tornou-se uma ferramenta de comunicação também ela poderosa. O modo como essa comunicação é feita tornou-se relevante, bem como saber se a comunicação realizada através da fotografia de arquitetura irá resolver ou até mesmo substituir a viagem de arquitetura. Para tal é fundamental saber se a fotografia responde às questões fundamentais do estudo da arquitetura.

Uma vez que a fotografia de arquitetura pode trazer muita informação, para além de sublinhar a qualidade estética das obras, optou-se pela comparação de duas abordagens diferentes: estudou-se a obra de dois fotógrafos de arquitetura com formações diversas para se compreender as diferenças de expressividade. Simultaneamente, elaborou-se um estado da arte, no campo da fotografia que toma a arquitetura e o urbanismo como objetos centrais da imagem.

Por fim, conclui-se que é a fotografia de arquitetura que aproxima o público da arquitetura, bem como dos próprios arquitetos.

KEY-WORDS AND ABSTRACT

Key-Words:

Architecture - Photography - Communication - Subjectivity

Objectivity

Abstract

The dominant experience of the digital age invariably intrudes on our daily lives. Our era is strongly noticed by images that emerge everywhere and revolutionize the lives of many professions. This research focuses on this last aspect.

Images enter the lives of professionals in different ways: for publication, as a working tool, among many others. Architecture has not been different from other professions, taking photography as a valuable working tool, but also as communication with its target group. As a working tool it is important to reduce the distance of the

geographical location of many works that in times of crisis overcomes the financial difficulties of travelling to see architecture works. It was in photography that architects leaned to know and see how much was being designed around the world to get around this obstacle. On the other hand, it has become a powerful communication tool. The way in which such communication is made has become relevant as well as knowing whether communication through architectural photography will solve or even replace architecture travel. For this it is fundamental to know if photography answers the essential questions of the study of architecture.

Since architectural photography can provide a great deal of information, besides emphasizing the aesthetic quality of works, it was decided to compare two different approaches: the work of two architecture photographers with diverse qualifications was studied to understand the differences of expressiveness. Simultaneously, a state of the art was elaborated, in the field of photography that takes architecture and urbanism as central objects of the image.

Finally, it is concluded that architectural photography brings the public closer to architecture, as well as to the architects.

SUMÁRIO

19	INTRODUÇÃO.
29	1. OLHARES DA ARQUITETURA
39	Olhar inexpressionista
59	Olhar expressionista
67	2. QUESTÕES FUNDAMENTAIS À ARQUITETURA
71	Sensações não fotografáveis e sensações fotografáveis
89	3. SUBJETIVIDADE vs OBJETIVIDADE DA FOTOGRAFIA NA ARQUITETURA
109	4. CASOS DE ESTUDO: DOIS FOTÓGRAFOS, DOIS OLHARES
123	Adega Mayor
139	Adega Quinta do Portal
159	Casa das Histórias - Paula Rego
191	CONSIDERAÇÕES FINAIS
203	TEXTOS ANEXOS – Entrevistas
205	Anexo A - Fernando Guerra
227	Anexo B - Luís Ferreira Alves
255	Anexo C - João Mendes Ribeiro
273	BIBLIOGRAFIA
279	FONTES DAS IMAGENS

INTRODUÇÃO

Contemporaneamente, e de forma quase constante, somos invadidos por novas fotografias de edifícios oriundas dos quatro cantos do mundo. Espantoso é o facto de estarmos a ver fotografias de um edifício situado a milhares de quilómetros, cuja conclusão se verificou recentemente, e onde um simples “clic” possibilita ao mais curioso indivíduo uma viagem para outro lugar, visualizando outro edifício. A forma como o fazemos, ou seja, quase inconscientemente, proporciona então um roteiro pelo mundo sem alteração real do espaço físico.

O despoletar da era digital permitiu, sem sombra de dúvida, anular a distância entre nós e a obra arquitetónica, fazendo com que cada arquiteto comece então a criar o seu banco de imagens de edifícios sem muitas das vezes sair da frente de um dos seus objetos de trabalho, o computador. Emergem então algumas questões fundamentais à ideia expressa, pois segundo João Fôja Coelho (2001), “arquitectos tão distantes como Adolf Loos, Frank Lloyd Wright ou Dominique Perrault, identificam-se como o elogio de arquitetura não fotografáveis.” (p.18). Deste modo, nas interrogações que fazemos inclui-se: será viável a imaginação criada pelo arquiteto tendo como recurso

o banco de imagens que reúne? Será que visualizar obras arquitetônicas sem sair do lugar é realmente conhecer arquitetura?

A fotografia enquanto arte adquire cada vez maior ênfase no dia-a-dia das pessoas, de outras artes e por aí em diante, conseqüentemente a arquitetura não passa ao lado dessa invasão. Precocemente, os arquitetos perceberam que a fotografia poderia ser um elemento importante na metodologia de compreensão da disciplina, faltando apenas conhecer qual seria a sua verdadeira função, isto é, se seria apenas um meio de representação, um meio de conceção, se aumentaria o interesse na obra por ela representada ou ainda se teria um papel oposto. À evolução cronológica está também subjacente a temática da manipulação da fotografia que começa a evidenciar alguns problemas também no campo da arquitetura, ou seja, equacionam-se dúvidas relativamente aos ambientes representados pelas mesmas sendo o mais evidente o tema da luz. Não obstante, na fotografia de arquitetura perde muito do encanto da própria arquitetura, uma vez que, não consegue transmitir determinados componentes como o som, a espacialidade e o odor.

É devido às limitações que a fotografia apresenta que a viagem continua a ser um instrumento da arquitetura de extrema importância. Contudo sabemos que dada a crise econômica que a Europa atravessa, o recurso à fotografia acaba por ser o meio mais fácil e rápido de perceber a obra arquitetônica. Ora, se considerarmos então a fotografia como o principal substituto à viagem torna-se imprescindível que a mesma consiga reproduzir fielmente a realidade. Assim, será a fotografia capaz de sustentar questões fundamentais à arquitetura que estarão sempre em debates tais como a materialidade, a forma, o espaço e a sugestão de vivência de espaço. Se

sim, será que toda a fotografia consegue ou teremos de estar atentos ao sujeito que a captura. Desta forma a importância da fotografia no mundo da arquitetura permite caracterizar como inquietante a forma como a mesma comunica com o público através da fotografia. Assim, o enriquecimento deste tema pretenderá então corresponder aos objetivos que de seguida se elencam: compreender a existência de evolução ou involução da fotografia aplicada à arquitetura; verificar a alteração de visão aquando da mudança de fotógrafo (influência da formação na produção de fotografia: formação em fotografia vs formação em arquitetura); apurar a existência de subjetividade nas fotografias de arquitetura e averiguar se a obra arquitetónica pode tirar proveito da visão fotográfica para a sua comunicação com o público. A pesquisa que se irá desenvolver à volta destes objetivos proporcionará esclarecer a relação existente entre a fotografia e a arquitetura no que se refere à comunicação e, paralelamente, tentar-se-á perceber se a fotografia é apenas um meio de comunicação ou se pode ser um instrumento de criação arquitetónica.

O tema da fotografia na arquitetura revela já algum grau de pragmatização, todavia verifica-se ainda uma grande variedade de temas por abordar. Neste sentido, e numa primeira abordagem, toma-se como objeto de análise três dissertações realizadas no Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra. Das três dissertações supramencionadas, todas aludem a questões diferentes, mas também cruzam aspetos entre elas. De um modo geral, na contemporaneidade, torna-se difícil a visita in loco de muitas obras, o que conseqüentemente se traduz na necessidade da fotografia para a visitar virtualmente. A título de exemplo, Frederico Martinho¹,

1 Frederico Leite Lucas Martinho – Aluno de Mestrado no Dep. De Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra | Dissertação: A fotografia na obra de Luis Barragán (2013)

na sua dissertação aponta mesmo a criação de uma imaginação à volta da obra de Luis Barragán sem nunca ter visitado uma única obra do próprio. Já a dissertação de Laura Deus² aprofunda o tema da Construção de um imaginário arquitetónico, que como já referido, devido à densidade da construção espalhada pelo mundo é-nos totalmente impossível visitar toda, sendo assim o papel da fotografia muito importante. Por último, a dissertação de Ana Oliveira³ faz um estudo sobre a relação desenvolvida entre a arquitetura e a fotografia sendo que para tal recorre à origem da fotografia para perceber a sua evolução.

Das leituras efetuadas surge então o interesse em falar sobre a fotografia na arquitetura como meio de comunicação. Resumidamente, julga-se que será interessante abordar quais as principais preocupações que um fotógrafo de arquitetura tem no ato de fotografar; perceber o progresso da linguagem usada, bem como verificar se a formação académica do fotógrafo tem influência no registo fotográfico, e ainda compreender como serão tratadas as questões fundamentais da arquitetura.

Neste sentido, a pesquisa marca o início do trabalho com o intuito de se obter uma visão geral do progresso da fotografia na arquitetura contemporânea. Numa primeira fase, a pesquisa incide nos protagonistas da fotografia arquitetónica, bem como na forma como é realizada a fotografia. Em simultâneo, investigam-se os enquadramentos, ou seja, se destacam a obra como se fosse um objeto, se pelo contrário, retratam a obra no seu ambiente, ou então se ambos os métodos de fotografar são utilizados e se se modificam de fotógrafo para fotógrafo. Numa

2 Laura Calaco de Deus – Aluna de Mestrado no Dep. De Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra | Dissertação: Construção do imaginário arquitetónico (2014)

3 Ana Mafalda Mendonça de Oliveira – Aluna de Mestrado no Dep. De Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra | Dissertação: Fotografar arquitectura (2012)

segunda parte, mais prática, procede-se ao confronto entre duas visões opostas, cujo objetivo é entender como é que dois fotógrafos fotografando a mesma obra apresentam resultados díspares. Daqui emerge então um caso de estudo, que coloca frente a frente dois fotógrafos portugueses – Luís Ferreira Alves e Fernando Guerra –, elaborando-se uma entrevista a cada um com o propósito de compreender quais as suas preocupações no ato de fotografar. Deste modo, de todos os métodos utilizados para a elaboração desta dissertação a entrevista representa o elemento fulcral, uma vez que visam a produção de respostas direcionadas para o trabalho. A realização das mesmas proporcionará o conhecimento sobre qual o posicionamento dos fotógrafos em relação às obras fotografadas. Ora se esta dissertação visa abordar o tema da arquitetura e da fotografia em simultâneo não poderiam faltar imagens. As mesmas serão usadas como recurso e acompanharão todo o texto com o intuito de suportar o que é dito.

1. OLHARES DA ARQUITETURA

Não faria sentido pensar e fazer arquitetura se não existisse um propósito final, na medida em que, todo o arquiteto faz, ou deveria fazer arquitetura tendo como intuito final a oferta de conforto ao homem, a provocação de sensações e o despoletar da curiosidade. Assim, é em busca dessas sensações, e acima de tudo pela curiosidade, que desde muito cedo o homem percorre vários locais para visitar obras arquitetônicas.

Estas viagens acarretam ao indivíduo a necessidade de registrar o momento pois muitas das vezes tratam-se de viagens de uma vida o que conseqüentemente possibilita a criação de diários de viagens que ainda hoje podem ser consultados e que se transformaram em autênticos guias de arquitetura.

O avanço cronológico e o desenvolvimento tecnológico fugaz a que atualmente estamos sujeitos, proporcionaram o aparecimento da máquina fotográfica que veio revolucionar o Mundo ao ponto de “hoje em dia, tudo o que existe, existe para ser fotografado” como afirma Susan Sontag (2012, p.32). Portanto, tudo passou a

ser registado por fotografias: momentos históricos que mudaram o mundo, pessoas, objetos quotidianos, objetos de arte onde a arquitetura não passou ao lado, sendo os edifícios arquitetónicos bons modelos devido à sua forma estática que contradizia com o prolongado tempo de exposição da fotografia. (Bandeira, 2007: 54)

A revolução da máquina fotográfica foi de tal forma exponencial que segundo, Moholy-Nagy “(...) o iletrado do futuro não seria quem não soubesse ler, mas sim quem não soubesse fotografar.” (citado por Krauss, 2002, p.205) Ora, olhando para os dias de hoje e face à análise da afirmação de Moholy-Nagy, constata-se que a mesma não podia estar mais atual visto a facilidade com que as pessoas fotografam diariamente. Ainda segundo Pedro Bandeira (2007) “é comum historiadores de fotografia referirem-se à arquitetura como o primeiro objeto ‘temático’ a ser captado por Joseph Niepce (uma vista da sua propriedade de 1827) ou por Henry Fox Talbot (também uma vista de sua casa em 1835).” (p.54)

Ressalve-se então o assunto principal em análise, pois desde muito cedo que quase todos os arquitetos viram na fotografia uma mais valia para a arquitetura, podendo a mesma ser encarada como uma nova ferramenta de projeto, como um objeto de auxílio à pesquisa ou um método de divulgação. Deste modo, “pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente no olho que espreita por uma objetiva” (Benjamin, 2012, p.64).

A correlação evidente entre a fotografia e a arquitetura tem o seu marco



001



002

evolutivo fortemente inserido no período do aparecimento e divulgação do movimento moderno e da publicidade nas décadas de 20 e 30. (Coelho, 2001) É igualmente durante este período que os livros e periódicos dedicados ao tema da arquitetura vivenciam um enorme desenvolvimento, passando a oferecer ao leitor uma quantidade relevante de imagens, entre gravuras, croquis, desenhos técnicos e principalmente fotografias, expondo edificações de diferentes olhares e simulando assim uma visita à obra.(Costa, 2011) A esta nova ferramenta de trabalho para o arquiteto, pode acrescentar-se que “A nossa cultura arquitetônica, na impossibilidade de visitar todos os edifícios do mundo, é maioritariamente construída através do olhar de outros.”(Urbano, 2008, p.6).

É com essa consciência que Rosalind Krauss (2002) afirma que,

“A atração que a fotografia exerce sobre as nossas emoções [...] deve-se em grande parte às suas qualidades de autenticidade. O espectador aceita sua autoridade e, ao vê-lo, acredita necessariamente que teria visto a cena ou objeto exatamente da mesma maneira que se tivesse estado ali.” (p.198)

Consequentemente, os arquitetos e os fotógrafos começaram a organizar equipas entre eles, pois “ambos são os construtores da ‘realidade’ e da ‘verdade fotográfica’ da arquitetura.” (Coelho, 2001, p.14) Neste domínio, realçam-se algumas das mais famosas duplas que embora com temas dissemelhantes marcaram um período da história, de que são exemplo John Maltby (1910-1980) que demonstrou enorme qualidade em fazer fotografias noturnas (001), Hedrich-Blessing ao trabalhar com Mies van der Rohe (1886-1969) criaram fotografias que ainda hoje são muito conhecidas (002), não poderemos também esquecer Julius Schulman (1910-2009)



003



004

e as famosas fotografias (003) das obras de Richard Neutra (1892-1970), e ainda salientar a relação entre Le Corbusier (1887-1965) e Lucien Hervé (1910-2007), de onde resulta diversas obras fotografadas pelo fotógrafo (004). Num registo um pouco distinto, podemos encontrar a dupla Roger Mayne (1929-2014) e John Donat (1933-2004) que lutaram por uma fotografia jornalística rigorosa que ia contra a abstração, que não se preocupava com o envolvente. (Coelho, 2001)

Dado os resultados positivos dessa experiência, atualmente a criação de duplas nas categorias profissionais referidas, ainda é uma constante como é o caso do panorama português onde se ressalva a dupla Eduardo Souto Moura e Luís Ferreira Alves e ainda Siza Vieira e Fernando Guerra. Mencionando então as palavras de Pedro Bandeira podemos dizer que “Os fotógrafos pareciam depender dos edifícios e da arquitetura na mesma proporção que hoje os arquitetos parecem depender da fotografia e dos fotógrafos”. (Bandeira, 2007, p. 54)

Olhando para o mundo da fotografia efetivamente, denota-se a existência de dois olhares no que concerne à fotografia de arquitetura, nomeadamente um olhar expressionista e um outro inexpressionista, sendo que é sobre esses dois modos de fazer fotografia de arquitetura que vamos dedicar o próximo subcapítulo, abordando por um lado os fotógrafos Fernando Guerra e Luís Ferreira Alves mas também Ivo Tavares, André Cepeda e Nelson Garrido e por outro lado Luís Palma, Paulo Catrica, Thomas Struff, Candida Hoffer, Bernd Becher e Hilla Becher. Note-se que uma das grandes diferenças entre estes dois modos é o fim com que a arquitetura é usada: no lado expressionista a fotografia existe para a arquitetura, desejando produzir e manifestar olhares distantes da realidade isolando o objeto; no lado inexpressionista a

1. OLHARES DA ARQUITETURA

arquitetura existe para a fotografia onde em vez de isolar o objeto há sistematicamente a vontade de referenciar o lugar.

Olhar Inexpressionista

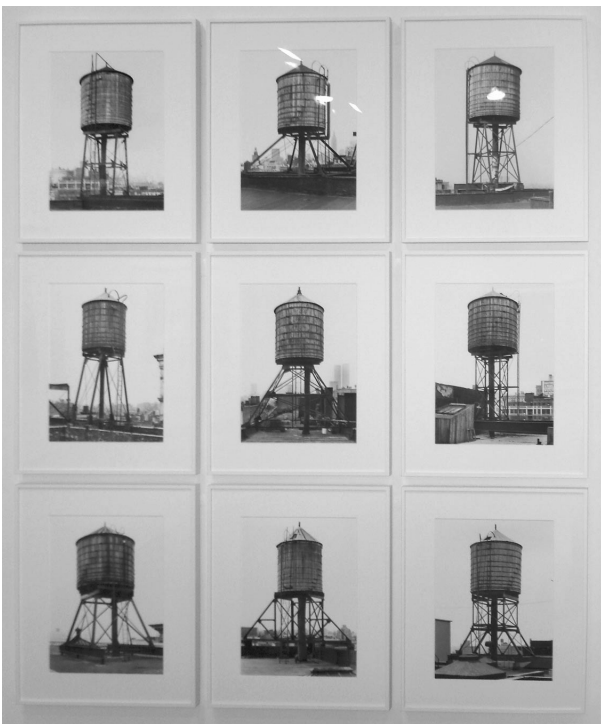
A abordagem ao olhar inexpressionista permite constatar que, de alguma forma, para o público que consome grande parte da imagem arquitetónica a mesma pode ser uma imagem menos apelativa, tendo em conta que o objeto arquitetónico não é o foco das atenções. Ao invés disso privilegia-se a composição, os ângulos escolhidos e a sistemática ausência de pessoas. Todavia refere-se também a um modo de fazer fotografia que procura capturar o que de menos bem se faz na arquitetura.

A fim de melhor se compreender o olhar inexpressionista, retrocede-se até aos anos 80 do século XX onde se encontra a dupla Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015) que introduziu um modo de fotografar diferente do que se fazia na altura. Os Becher's tinham interesse por fotografar temas arquitetónicos, muitas das vezes relacionados com arquitetura industrial, criando depois composições, maioritariamente a preto e branco, que mostravam que apesar de o tema arquitetónico a fotografar ser o mesmo a riqueza arquitetónica acabava por prevalecer. A título de exemplo referem-se as composições *Water Towers (005)*, *Framework House Slate (006)*, *Coal Bunkers (007)*, *Stonewoks (008)*. As mesmas são exemplos que nos dão a conhecer temas que por norma não são fotografados, mas que sempre existiram e eram essenciais para o funcionamento de uma cidade.

Ora, os Becher's com o seu olhar peculiar, deixaram alguns discípulos que mantiveram a produção de imagens e de igual forma a linguagem, existem exemplos que podem ser encontrados tanto a nível nacional, como é o caso de Paulo Catrica e Luís Palma, como a nível internacional, de que é exemplo Candida Hoffer, Thomas Struth, Bernd Becher e Hilla Becher. Denote-se que todos estes fotógrafos



005a



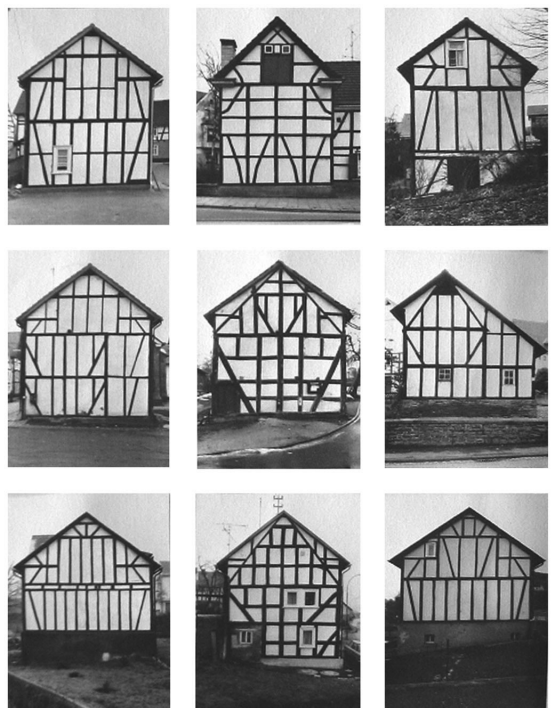
005b



005c



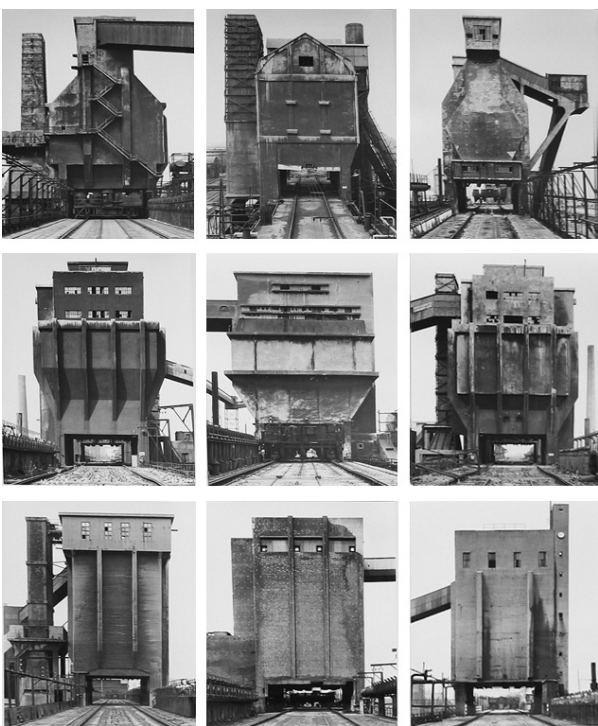
006a



006b



007a



007b





009



010



011

distanciaram-se do objeto arquitetônico em busca de uma fotografia de arquitetura mais próxima da fotografia documental. (Bandeira, 2007).

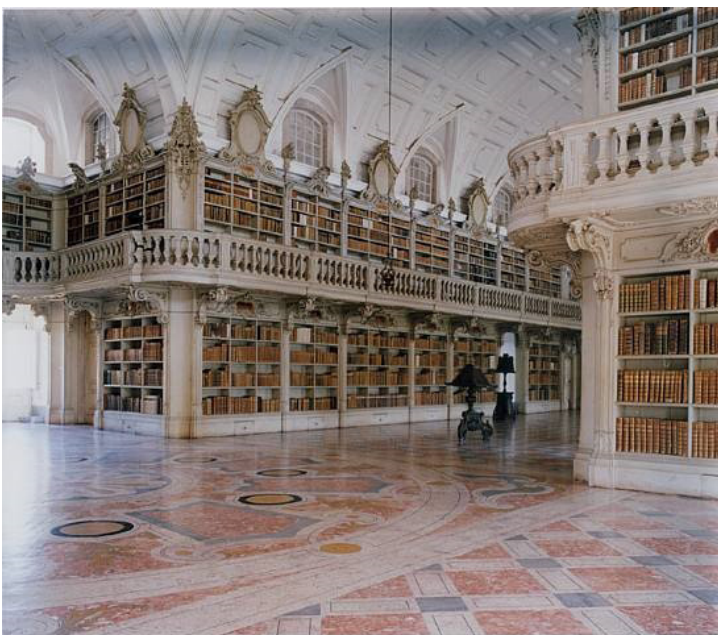
Seguindo as pisadas dos mestres, Candida Hoffer discípula na Kunstakademie de Dusseldorf, optou por escolher temas arquitetônicos para fotografar, voltando assim a demonstrar que apesar de limitada ao tema, a arquitetura nunca se repete. Ao realizar uma breve análise à sua obra conseguem-se identificar variados temas tais como igrejas (009), museus (010), palácios (011), teatros (012), bibliotecas (013), entre muitos outros⁴, portanto, temas onde geralmente as construções por norma são de grande escala. A fotógrafa aludida anteriormente destaca-se igualmente por fotografar interiores quase sempre desprovidos de vida humana, o que faz com que os espaços tenham uma total ausência de dinâmica e de emoções, fazendo os lugares por si monumentais ficarem ainda mais emblemáticos. Ana Vaz Milheiro vem confirmar a ideia exposta ao afirmar que “As fotografias de Candida Höffer são sobre as qualidades estéticas do espaço, os seus limites e sobre a relação que o olhar estabelece com as grandezas determinadas arquitetônica e esculturalmente”. (Urbano, 2008, p. 19)

Um outro discípulo que os Becher's formaram foi Thomas Struth, que também pertenceu à academia de Dusseldorf e herdou a ideia de fotografar por temas que em grande parte são suportados pela arquitetura, como é o caso de Ruas (014), Museus (015) ou Lugares de Culto (016). Os seus trabalhos referem-se a fotografias que não são feitas para o consumo mediático que a profissão assim o exige, mas que são feitas para narrar a história de como a arquitetura molda o ser humano e está

⁴ Dada a panóplia de imagens disponíveis, optou-se por colocar apenas uma fotografia representativa dos temas citados. Esta situação será recorrente nos restantes autores deste capítulo.



012



013



014



015



016



017a



017b

presente no seu dia-a-dia. O tema “Ruas”, já explorado por Eugène Atget (1857-1927) sobre as ruas de Paris, é um assunto que é iniciado ainda como estudante e que tem como intuito criar um documentário sobre ruas perfeitamente normais de grandes metrópoles onde a exclusão de pessoas vigorava quase sempre como uma norma. As fotografias estão destituídas de representação social e tinham como objetivo primordial responder à pergunta: “Por que razão têm as cidades o aspeto que têm?”⁵. Ao observar as imagens, verifica-se que tanto em Struth, no tema ‘Ruas’, como em Hoffer, a exclusão das pessoas nos ambientes torna os lugares mais emblemáticos, monumentais e de certo modo fora de escala. Desta forma, a arquitetura tem de ser pensada e vivida por pessoas, correndo o risco de se transformar em cenários cuja ação nunca acontece.

Analisando agora o panorama português abordam-se apenas dois nomes significativos da fotografia portuguesa nesta área⁶, sendo eles Paulo Catrica e Luís Palma.

Relativamente a Luís Palma, este apresenta um método de fotografar bastante dissemelhante do método usado por Hoffer, Struth e conseqüentemente dos Becher’s. Embora o método de trabalho seja também por temas, onde a arquitetura é o pano de fundo, não procura criar composições em que o objeto é fotografado sempre com o mesmo formato e a mesma composição. Luís Palma, depois da tomada de decisão acerca do tema, encara a máquina como se a mesma fosse a extensão do seu braço, que vai procedendo ao registo e dando sempre mais importância ao tema e não tanto

5 Roteiro da exposição *Thomas Struth: Fotografias 1978-2010*

6 O número de fotógrafos a ser analisados poderia ser maior dada a qualidade do trabalho realizados por fotógrafos portugueses neste âmbito.



018a



018b

ao enquadramento. O projeto “Ocupações” (017) explica convenientemente o que acaba de ser dito, na medida em que, este projeto é distinto e as imagens mostram um conjunto de estruturas que eram contruídas clandestinamente, lugar que hoje é parque natural, e que surge depois da revolução de Abril e como sendo uma expressão do povo para demonstrar liberdade.

Igualmente surge um outro projeto de Luís Palma muito interessante, o “Paisagens Periféricas” (018). Tal como o nome indica, é um projeto que tem como objetivo mostrar o que muitos chamam o lado menos belo de uma cidade que se encontra nas periferias. O conjunto de imagens que o fotógrafo captou expõem conjuntos arquitetónicos de fraca qualidade e de grande impacto visual na paisagem natural. Estes edificados que são o resultado de uma urbanização lotada e com necessidade de se expandir encontram na periferia o espaço necessário. Este projeto é o reflexo de que uma arquitetura sem planeamento e com reduzida qualidade pode originar um estado caracterizado como caótico.

Por fim, fala-se de Paulo Catrica que dedica grande parte dos seus projetos à arquitetura, como é o caso de “Liceus”, “Lapa do Lobo”, “Stadia”, “Subtopia”, entre outros. A análise da série “Entre Margens” realizada pela RTP⁷, onde um dos episódios é dedicado a Paulo Catrica, permite concluir que quando faz uma fotografia a sua intenção é que a mesma construa no imaginário de quem a observa mais do que aquilo que realmente mostra. Tal objetivo é alcançado muito graças à maneira como ele consegue construir um discurso à volta do tema.

No entanto, quando comparado com os autores já supracitados, Paulo

7 Rádio e Televisão de Portugal

Catrica tem um olhar um pouco distante, isto porque quando fotografa impõe muito a noção de lugar, fotografando muitas vezes coisas banais. É por isso que em quase todos os projetos concretizados, apesar de não aparecer a figura humana, ela acaba sempre por estar presente. As fotografias representam o quotidiano das mesmas, e por isso, quando opta por não incluir pessoas nos cenários é uma decisão pensada com o intuito de dar grande importância à arquitetura ou ao objeto.

Para sustentar a ideia expressa atente-se em dois projetos em que num o homem está presente e noutra não. O projeto *Stadia (019)*, é um projeto em que Paulo Catrica fotografa campos de futebol em lugares pouco habituais, como por exemplo no meio de fábricas ou no meio de prédios. Este é um projeto em que o homem entra em cena, mas como personagem secundária porque a principal continua a ser a arquitetura, isto é, o lugar. Na série “Entre Margens”, Paulo Catrica acaba por admitir que começou a fotografar os campos de futebol sem pessoas, mas que acabava por perder o significado uma vez que um campo de futebol sem jogadores não cumpre a sua função.

O segundo projeto é o “Subtopia” (020) que consiste em fotografar as NewTowns que surgiram no pós-guerra e que de certa forma eram utopias para os arquitetos. Catrica escolheu cinco cidades, todas com características diferentes umas das outras. Este projeto tem como intuito retratar a arquitetura e a paisagem social optando-se por isso por tirar o homem. O ponto com talvez maior ênfase é o facto de a fotografia produzida ao lugar ser composta por um enquadramento trabalhado, de modo a tornar-se difícil conseguir identificar a que cidade pertence, originando assim uma série de fotografias que no fim criam uma nova NewTown.



019a



019b



020a



020b

Nas fotografias concretizadas por este conjunto de fotógrafos e, devido à técnica utilizada – fotografar em grande formato – o leitor sente necessidade de parar em frente à fotografia e dispor do seu tempo para absorver a informação. Esta será uma das grandes diferenças entre a fotografia feita por fotógrafos inexpressionistas e expressionistas, que abordaremos de seguida.

Nas fotografias inexpressionistas, o autor usa o tempo a pensar e a construir a fotografia recorrendo a uma técnica em que o olhar é muito importante porque, contrariamente ao digital, esta continua a ser um processo manual em que o número de reduzido é bastante reduzido dado o custo de cada disparo. Em contrapartida, o pormenor suportado leva-nos a percorrer cada detalhe da imagem, criando assim um paralelismo com a arquitetura, ou seja, uma busca intensa de detalhes que torna a obra mais interessante e singular.

Olhar Expressionista

Ao invés do que acontece com os fotógrafos inexpressionistas, em que o tema arquitetura não recai unicamente no objeto, os fotógrafos expressionistas criam imagens para serem consumidas por um público mais mediático, com suportes de leitura diferentes e variados, onde a informação circula a uma maior velocidade. Para tal, as fotografias necessitam de representar a atualidade e ser atrativas procurando, em simultâneo, o melhor de cada obra. Neste género de fotografias, o tema belo é primordial pois sendo estas fotografias consumidas pela maioria das pessoas, desde arquitetos a simples amantes de arquitetura, elas têm de conseguir fixar o leitor à obra.

Com efeito, e tendo em conta que uma imagem vale mais do que mil palavras, falaremos dos seus intervenientes. O nosso país conta já com uma grande carteira de profissionais que veem os seus trabalhos dispersos pelo mundo, facto este que, sem dúvida alguma, está de mãos dadas com a qualidade arquitetónica produzida pelos arquitetos portugueses, não fossemos nós detentores de dois Pritzker's.

Efetivamente, e dada a qualidade dos jovens fotógrafos portugueses, este subcapítulo irá focar-se somente em artistas nacionais, de que são exemplo os casos de Fernando Guerra, Luís Ferreira Alves, Ivo Tavares, André Cepeda, Nelson Garrido e pela dupla João Fôja e Eduardo Nascimento que formam o 'do mal o menos'.

Luís Ferreira Alves foi pioneiro no que se refere a fotografar arquitetura em Portugal, iniciando este modo de vida – onde se dizia ser um fotógrafo amador – quase por acaso, pois foram os amigos arquitetos e o gosto pela fotografia que

contribuíram para tal. Foi através do convite efetuado por Pedro Ramalho⁸ que fez as suas primeiras fotografias de arquitetura, seguindo-se depois convites de Fernando Távora, Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza Vieira. Os detalhes acerca do seu percurso como fotógrafo de arquitetura, bem como o de Fernando Guerra serão abordados num capítulo próprio.

É então sobre este olhar que vamos dar relevância em grande parte desta dissertação. Atualmente, o número de fotógrafos de arquitetura tem vindo a crescer, sendo que se podem subdividir em dois grupos: aqueles que são fotógrafos de formação e veem na arquitetura um tema especial, e outro oposto, onde o arquiteto de formação tem como gosto fotografar. Ambos os percursos ditam olhares diferentes, mas deixar-se-á esta análise para mais tarde.

Ivo Tavares é um fotógrafo de arquitetura com formação em fotografia, que começa a marcar o seu espaço no mundo da fotografia de arquitetura em Portugal. Percorrendo as fotografias de diferentes obras é possível observar que contrariamente ao que acontece neste grupo de fotógrafos, Ivo Tavares, nas suas fotografias capta sempre um ambiente já habitado em vez de um espaço despido. É através deste modo que consegue transmitir uma sensação de conforto, um ambiente familiar e de certa forma consegue dar escala ao espaço. Nas suas fotografias verifica-se a existência de uma busca pelo jogo de luz/sombra que cada projeto oferece, procurando igualmente captar pormenores que muitas vezes não são de visualização direta para quem visita a obra. O seu modo de fotografar é facilmente reconhecido nas fotografias realizadas

8 Ler entrevista de Luís Ferreira Alves (Anexo B).



021



022



023

à obra *Torreira House (021)*, um projeto da autoria da NU.MA.

Nelson Garrido é outro dos jovens fotógrafos portugueses que está a ganhar espaço neste mundo cada vez mais competitivo. Ao contrário do que podemos observar nas fotografias do Ivo Tavares, Nelson Garrido complementa muito as suas reportagens fotográficas com fotografia noturna (022), acabando por dar uma grande importância à luz artificial que acaba por dar à obra um novo encanto. Ora outro dos aspetos que se pode observar na sua maneira de fotografar, é o facto de introduzir muito mais figura humana, ou seja, é um modo também de dar escala ao espaço que de outra forma poderia desperdiçar-se.

Concluindo a abordagem ao grupo dos olhares expressionistas falemos da dupla João Fôja e Eduardo Nascimento⁹, que formam o do mal o menos. Como falaremos mais adiante, ser arquiteto pode trazer vantagens no momento do disparo. Regra geral, as reportagens apresentam sempre a obra despida de utilização, as casas ainda não estão decoradas e a figura humana não é representada (023). Como nos diz Ana Vaz Milheiro estes fotógrafos pertencem ao “universo de fotógrafos que, ao contrário de Demand, Ruff ou Höffer, estão em condições de reproduzir edifícios e não é apenas de fabricar imagens motivadas por eles. Significa que a fotografia não é aqui um fim em si mesmo, mas um meio.” (Urbano, 2008. p.20) Efetivamente, é aqui que reside a grande diferença entre os dois grupos, na medida em que o resultado é sempre muito semelhante, sendo que as variações que se verificam dizem respeito ao estilo de cada fotógrafo.

Observando as fotografias criadas por Ivo Tavares, Nelson Garrido ou ‘do mal o menos’ vemos que todas elas são distintas, mas cada uma destaca pormenores

⁹ João Fôja e Eduardo Nascimento formaram-se em arquitetura pelo Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

dissemelhantes, e por isso no final retratam a arquitetura como objeto.

Contrariamente ao que acontece com as fotografias inexpressionistas, estas imagens não prendem o observador em busca de algo mais, que não seja visível ao primeiro olhar. Em vez disso, o observador vai passando de imagem em imagem para conseguir ter um conhecimento da obra onde, no final, se mantêm baixos os níveis de conhecimentos. Mas será este um dos objetivos deste olhar? Olhar e pouco conhecer?

Na verdade, é sobre estas dúvidas que recaem os próximos capítulos, porque como diz Roland Barthes (2013), “Fotos, vejo-as por todo o lado, (...); elas vêm do mundo para mim, sem que eu as peça; são apenas «imagens», o seu modo de aparecimento é o das mil e uma proveniências (ou dos mil e um destinos)” (p.24), o que nos leva a uma atitude de questionamento constante sobre a verdade e a objetividade de cada fotografia.

2. QUESTÕES FUNDAMENTAIS À ARQUITETURA

Uma das melhores coisas que a arquitetura tem para oferecer, são sem dúvida alguma, as sensações que cada espaço permuta com o indivíduo, sendo que essas sensações resultam do engenho do arquiteto em escolher os materiais certos para as formas desenhadas, que por sua vez criam espaços onde qualquer homem pode apreciar a luz e todas as vivências arquitetônicas possíveis. Como afirma José Campos (2012)¹⁰, “as boas fotografias são as que provocam emoções, sensações.” Assim, será este o grande desafio dos fotógrafos de arquitetura? Conseguir transmitir todas essas sensações? Desta forma, esta atitude de questionamento leva-nos a analisar a veracidade da afirmação de José Campos e também a forma como é realizado todo esse processo.

Com o intuito de abordar todas estas questões fundamentais à arquitetura,

10 In Jornal P3 – Publico, 12/03/2012, disponível em <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/2445/jose-campos-o-solitario-fotografo-de-arquitectura>

elucida-se um autor que a 1 de junho de 2003, na Kunstscheune no palácio Wendlinghausen, realizou uma palestra que deu origem ao livro *Atmosferas*. Trata-se de uma obra literária que reúne um vasto conjunto de pensamentos que Peter Zumthor partilhou com o público. O autor então mencionado, principia a palestra interrogando o público presente sobre a definição de qualidade arquitetónica. Segundo ele, a resposta é bastante simples, pois a qualidade arquitetónica não é sinónimo do aparecimento das obras nos guias de arquitetura ou da qualidade das publicações feitas, mas sim no facto de ao entrar numa obra ser “tocado” pela mesma. Por conseguinte, surge uma outra interrogação pois resta saber o que faz então com que sejamos tocados pelas obras. Pois bem, segundo Zumthor o público será “tocado” pela obra se as questões fundamentais à arquitetura estiverem em sintonia.

Todavia não serão certamente estas as sensações que procuramos quando percorremos as fotografias de uma obra, pois só *in loco* as poderíamos sentir na totalidade. É na impossibilidade de visitar tal projeto que recorremos às fotografias para ficarmos a conhecer um pouco mais, pois apesar de “As imagens serem imateriais na perspetiva da obra são materiais no sentido de revelação da ‘ideia’ arquitetónica.” (Bandeira, 2007, p.2).



024



025

Sensações não fotografáveis e sensações fotografáveis

É possível afirmar-se que não se conseguirá sentir a arquitetura da mesma forma que Zunthor fala no *Atmosfera* através das fotografias, uma vez que há sensações que nunca se experimentarão através da imagem, de que são exemplo, o som, o odor, o calor, o frio, ou seja, sensações não fotografáveis.

De cada vez que um sujeito contempla uma reportagem fotográfica de uma obra arquitetónica, questiona-se efetivamente acerca do conhecimento sobre a mesma e a conclusão é, quase inconscientemente, a mesma: trata-se de uma resposta negativa, na medida em que o conhecimento está relacionado com o projeto da obra. O recurso à fotografia apenas permite identificar as questões fundamentais palpáveis da arquitetura.

Exemplificando, não se pode afirmar que se conhece a Casa da Cascata,¹¹ (024) de Frank Lloyd Wright, sem nunca a ter visitado *in loco*, pois não se consegue entender a verdadeira dimensão da obra apenas pelas imagens. Atente-se por exemplo no som da cascata que faz parte da obra, mas que a fotografia não consegue transmitir. Possivelmente poder-se-ia dizer que o vídeo poderia colmatar esta limitação. Porém, o vídeo não resolveria, por exemplo, a questão do odor, contudo esse já é um tema que merecia outro tipo de abordagem e que foge do campo desta investigação.

Como outrora mencionado, Perter Zumthor é o autor de uma outra obra que a fotografia nunca conseguirá transmitir na íntegra que é o caso das Termas de Vals¹² (025), na medida em que a passagem de espaços quentes para espaços frios e vice-versa não é passível de registo com recurso a uma máquina fotográfica. Em suma, as

11 Fallingwater (Casa da Cascata), 1953-1956, Pennsylvania, Pittsburgh. Nova Iorque

12 Termas de Vals, 1996, Vals, Suíça.



026



027

imagens estimulam a imaginação, mas assumem limitações na área sensitiva.

Fazendo uma viagem pelas obras de Álvaro Siza Vieira em Portugal, principalmente na Casa de Chá¹³ (026) ou nas Piscinas das Marés¹⁴ (027), rapidamente se conclui que a visita *in loco* jamais poderá ser 100% substituída pela fotografia. Apesar de as obras de Álvaro Siza Vieira serem alvo de inúmeras fotografias por variadíssimos fotógrafos nacionais e internacionais, e através delas se adquiriram elevados níveis de conhecimento sobre os projetos, a visita à obra acaba sempre por ser diferente, na medida em que as sensações transformam a obra. Utilizando como exemplo as duas obras de Álvaro Siza Vieira acima referidas, onde a visita presencial não é totalmente limitante, é possível realizar um exercício bastante simples que consiste em, por um lado, observar as obras sentados à frente de um monitor recorrendo às reportagens realizadas e, por outro lado, visitar as obras e tentar os mesmos enquadramentos que as fotografias. O resultado do exercício permitirá concluir que com o odor e com o som do mar, a obra parece totalmente diferente do que observada através do monitor.

Estes são alguns exemplos de sensações com as quais nunca nos iremos deparar nas fotografias, no entanto importa salientar que não é isso que a maioria das pessoas procura quando se senta perante um monitor a saltar de projeto em projeto, de país em país, de mestre em mestre e assim sucessivamente. As nossas inquietações são outras, pois importa compreender o funcionamento do edifício, a sua forma física, os materiais usados, a sua volumetria, a história que os espaços contam entre outros aspetos.

13 Casa de Chá-Restaurante da Boa Nova, 1958-1963, Leça da Palmeira, Portugal.

14 Piscinas de marés, 1961-1966, Leça da Palmeira, Portugal.



Existe ainda também dois temas que alimentam as mais diversas discussões arquitetônicas, em debates, conversas numa aula do curso de arquitetura ou até em conversas de atelier, que são a materialidade e a forma. Tendo em conta que uma e outra acabam por se complementar, qual será então o motivo da sua abordagem? Ora, no que se refere à forma, os materiais são infinitos, veja-se por exemplo, uma pedra que poderá ser serrada, limada, furada, cortada ou polida. Adicionalmente, refere-se a noção de quantidade e os tamanhos pequenos, grandes que por sua vez serão diferentes consoante a sua exposição solar (Zumthor, 2006). Ao usufruir apenas de um material, conseguem-se criar inúmeras possibilidades, e Alvar Aalto melhor que ninguém, na Casa Verão Experimental¹⁵ (028), oferece-nos um ensaio de variações a partir de um único material. Apenas com o tijolo criou múltiplas variações de composições que se diferenciam nos tamanhos e orientações. Todavia, a discussão em torno da materialidade não se encerra apenas pela composição através de um único material, pois a conjugação das suas diferentes tipologias é também temática para longas discussões.

Neste aspeto as reportagens fotográficas assumem-se como muito úteis para a compreensão das obras, onde os fotógrafos geralmente fazem fotografias de um modo geral até atingir os pormenores e dando-nos a informação de como os materiais se intersejam. Assim sendo, as fotografias permitem a formação de uma paleta de materiais utilizados no projeto e todas as suas combinações.

Não obstante, se uma reportagem fotográfica ajuda e dá a conhecer a materialidade de uma obra sem sairmos do lugar, o mesmo acontece quando se

15 Casa de Verão Experimental, 1952-1954, Muuratsalo, Finlândia.

aborda a forma de um edifício, sendo esta definida pelo dicionário online da Porto Editora (2016) como o “conjunto dos limites exteriores de um objeto ou de um corpo que lhe confere um feitio, uma configuração ou uma determinada aparência; feitio; formato.”

A observação minuciosa de uma fotografia permite concluir que a definição transcrita do dicionário é exatamente aquilo que vemos, sendo este um ponto em que não existe qualquer sensação não fotografável, apenas volumes e sombras. Toda a forma de um edifício é naturalmente reconhecida numa fotografia, emergindo assim questões para os debates, pois obtém-se características do projeto de que fazem parte a análise sobre um edifício preferencialmente horizontal ou vertical, as diferentes alturas entre os diferentes corpos do objeto, as suas relações com a envolvente e o contraste luz/sombra.

Uma vez que estes dois temas, a forma e a materialidade, são os que primeiramente nos despertam a atenção, os que nos dão a primeira sensação e com isso a vontade de continuar ou não a ver mais, é natural que haja uma preocupação de agrado e quem sabe de manipulação, por parte do fotógrafo para poder assim extrair o seu melhor. Consequentemente, e de forma independente, resultam reportagens em que o ambiente é geralmente idêntico, onde dias sem sol ou com chuva geralmente não são fotografados. Este aspeto leva então a interrogações no domínio da representação da realidade, ou seja, se o que é fotografado é ou não representação da realidade ou apenas parte. Dada a relevância deste tema o mesmo será abordado num subcapítulo próprio.

Até então a abordagem centrou-se, por um lado, em temas que são impossíveis de fotografar, e por outro naqueles que são de um certo modo os mais fáceis de fotografar. Os próximos temas em estudo são um meio termo, uma vez que não são impossíveis de fotografar, mas em muitas reportagens, os fotógrafos não conseguem transmitir a mensagem que o arquiteto projetou. Assim, nessa panóplia de temas inclui-se o espaço, a luz e a vivência da arquitetura que em cada projeto se assume como um novo desafio, uma vez que cada projeto apresenta soluções diferentes, e por isso o desafio é também diferente.

Quando se inicia a exploração de um projeto, através de uma reportagem fotográfica, é importante para o destinatário conseguir imaginar os espaços que vão comunicando entre si. Segundo João Fôja Coelho (2001), a dupla Dell e Wainright tinha como intuito principal, no momento de escolher os enquadramentos, a criação de uma sequência de imagens que traduzisse o mais fiel possível o real, como se em vez de uma máquina fotográfica eles utilizassem uma máquina de filmar. Este método de fotografar utilizado por Dell e Wainright veio revolucionar a arquitetura moderna.

Dados os bons resultados emergentes desta revolução, este método foi sendo adaptado às novas tecnologias e, atualmente, na fotografia de arquitetura contemporânea torna-se essencial que a reportagem tenha um fio condutor que leve o observador a percorrer todo o projeto de forma coerente. No livro *Mundo Perfeito* em que Luís Urbano compilou textos de diversos autores que abordam a fotografia de Fernando Guerra, denota-se com clareza que ele é 'acusado' de, através das suas fotografias criar uma 'história' que permite ao observador ter uma percepção do lugar onde o objeto está introduzido e, posteriormente, partir para uma viagem pelo interior da casa. Luís Urbano (2008) acaba mesmo por afirmar que as fotografias

“aproximam-se da vivência real do espaço (...)”. (p. 6)

É ainda de salientar que apesar de parecer uma técnica fácil, a mesma requer um olhar capaz de gerar enquadramentos que captem a atenção e provoquem, no público alvo o desejo de continuar a ver a reportagem fotográfica.

Ora, para captar o olhar de uma pessoa nada melhor do que a luz. A luz sempre entusiasmou o arquiteto que pensa a arquitetura, mas também o homem que a usa. “Sem luz NÃO há Arquitectura.” (Baeza, 2013, p. 50) Campo Baeza (2013) chega mesmo afirmar que só “Quando o arquitecto descobre, finalmente, que a LUZ é o tema central da Arquitectura, então começa a entender algo, começa a ser um verdadeiro arquitecto” (p. 17). Só quem consegue dominar a luz numa obra se torna um verdadeiro arquiteto e não é por acaso que Fernando Távora, Siza Vieira, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Peter Zumthor e Louis Kahn são alguns nomes de uma lista que é de certo bastante extensa, onde estes e outros são apelidados de mestres.

Assumindo que não existiria arquitetura sem luz, o mesmo se poderia dizer sobre a fotografia pois uma fotografia sem luz não existe. A luz é, portanto, um dos aspetos que mais entusiasma os arquitetos, os fotógrafos e o homem que utiliza o espaço. Portanto, é algo que os fotógrafos tentam ao máximo captar de modo quase perfeito.

Essa tentativa baseada na ambição da obtenção de uma fotografia quase perfeita resulta na colocação deste tema em dois campos opostos, o da representação real da luz e o da sua manipulação. Como anteriormente referido, a luz é um dos temas fulcrais da arquitetura, sendo frequentemente objeto de manipulação por parte do fotógrafo, no processo de tratamento de pós-produção. Este assume-se

como um processo errado que, invariavelmente, cria no observador uma imagem falsa e, conseqüentemente uma decepção quando se visita a obra em busca da luz que se observou na imagem. Adicionalmente todo este processo pode ser explicado pelo desenvolvimento técnico-científico fugaz das ferramentas de manipulação e tratamento de fotografias caracterizadas como mais sofisticadas, e também pela forte concorrência que os *mídia* exercem.

Não obstante, ainda nos podemos deparar com fotógrafos que se empenham no trabalho desenvolvido para que a fotografia represente a luz de uma obra sem manipulação. Um desses nomes, outrora já mencionado, é o fotógrafo Ferreira Alves que na entrevista realizada afirmou não ser a favor da manipulação da fotografia, e ainda explicou como é possível dar ao observador uma leitura do trajeto da luz numa obra. Para tal, aquando das fotografias à Casa das Histórias – Paula Rego, projeto de Eduardo Souto de Moura, Ferreira Alves oferece ao observador um conjunto de imagens que exibem o trajeto realizado pela luz numa das chaminés. São estes pequenos apontamentos que deveriam ter maior sensibilidade nas reportagens fotográficas, uma vez que apesar de serem pequenos apontamentos acrescentam algo importante na avaliação inicial da obra.

Numa última abordagem, inclui-se a comunicação da vivência do espaço através de fotografias, uma vez que este tema é divisor de opiniões não só entre os fotógrafos, mas também entre o público que faz a encomenda da reportagem fotográfica.

Roland Barthes (2013) a propósito de fotografias de paisagens urbanas ou campestres afirma que as mesmas devem ser “habitáveis e não visitáveis” (p. 47-48),

afirmação esta com a qual concordo e considero que se aplica às fotografias de obras arquitetônicas. Contudo, o que se assiste na maioria das fotografias é uma fotografia sem vivência, onde o fotógrafo opta frequentemente por realizar imagens objetivas apresentando as obras intocáveis sem qualquer intervenção humana.

Este modo de fotografar é, maioritariamente, utilizado para justificar a noção de que a fotografia deve apenas transmitir arquitetura e, conseqüentemente excluir qualquer “ruído” que possa ser objeto de distração para o observador. Com o avanço cronológico, este pensamento tem vindo a ser alvo de diversas alterações e nas fotografias de fotógrafos mais jovens, começa-se a evidenciar a colocação de pequenos apontamentos representativos de atividades de vida diária, como por exemplo um animal doméstico ou uma pessoa a percorrer a casa. Todavia, a introdução destes pormenores na fotografia não conduz a uma representação da vivência do espaço, uma vez que a vivência do espaço vai muito para além de um corpo desfocado, na medida em que tal corpo apenas tem como intuito, muitas vezes de dar escala à fotografia. A vivência do espaço tem de mostrar mais o uso, o ambiente real, a escala e o movimento, isto é, deve estar mais ligada à vida comum, mais humana. (Coelho, 2001) Ivo Tavares, consegue em alguns trabalhos, aproximar-se dessa tentativa, não omitindo que uma reportagem fotográfica é sempre uma tentativa de representação do real, de representação da vivência do espaço ao fotografar casas onde já se encontram objetos pessoais que se vão apropriando do espaço. Assim, uma obra já habitada é sempre muito mais exposta à crítica se por alguma razão o espaço não funcionar da melhor maneira, talvez seja este o maior motivo e a principal resistência por parte do arquiteto, para que a fotografia de arquitetura se realize com a obra ainda por habitar. É possível então concluir que relativamente à vivência do espaço, a

maioria das reportagens são como “vultos e sombras, como fantasmas, que habitam casas vazias, sem móveis, sem livros, sem saber por onde ir, (...)” (Bandeira, 2015)¹⁶

Dissecando alguns dos tópicos que fazem da arquitetura, uma área do conhecimento proporcionadora de muitas emoções para o homem, pode afirmar-se que a fotografia de arquitetura dispõe de diferentes objetividades. Por um lado, é claro que a fotografia nunca conseguirá substituir a visita à obra, onde só aí se conseguirá sentir todas as emoções e sensações. Por outro lado, graças ao mediatismo da fotografia é possível conhecer uma infinidade de obras que até então não era possível, podendo mesmo dizer-se que se a obra não for fotografada é como se não existisse.

Em suma, embora a fotografia seja uma ferramenta relevante na atualidade para a arquitetura, “(...) não podemos esperar entender arquitetura a partir das imagens que vemos. A fotografia fornece um conhecimento parcial da verdade e do seu significado porque não permite experimentar e perceber as circunstâncias específicas em que uma obra existe, a ‘autenticidade.’” (Coelho, 2001, p. 21)

¹⁶ In ARTECAPITAL, 13/11/2015, disponível em: http://www.artecapital.net/arq_des-32-fotografia-de-arquitectura-defeito-e-feitio (13-11-2015)

3.SUBJETIVIDADE VS OBJETIVIDADE DA FOTOGRAFIA NA ARQUITETURA

Na atualidade, o uso da fotografia como ferramenta de registo das obras arquitetónicas é cada vez mais notório, facto patenteado por Benjamin ao afirmar que “qualquer um terá podido notar que (...) uma obra de arte plástica, sobretudo a arquitetura, se apreende muito mais facilmente numa foto do que na realidade.” (citado por Coelho, 2001, p. 22)

Adicionalmente, é evidente a vontade dos fotógrafos em reconhecerem que na arquitetura contemporânea estaria uma nova oportunidade de registo de algo que ainda não teria sido explorado minuciosamente.

Ao tradicional registo fotográfico, e com as possibilidades que a era digital nos presenteia, surgem novos formatos, bem como novas possibilidades de registo como é o caso das fotografias aéreas que vieram, de certa forma, revolucionar a fotografia de arquitetura, ao oferecem um olhar que até então ainda não tinha sido possível observar. Pela primeira vez a arquitetura vê o seu quinto alçado - a cobertura-fotografado, alçado esse que ainda não tinha sido retratado e que em muitos casos

exige o mesmo trabalho que é atribuído aos outros.

Fica assim demonstrado que devido ao intercâmbio multidisciplinar, neste caso entre a arquitetura e a fotografia, o avanço de uma disciplina, leva ao desenvolvimento da outra como forma de acompanhar esse avanço.

Ora, a fotografia de arquitetura vista como veículo de comunicação entre a obra e o homem, será aqui dividida em dois campos que, apesar de terem o mesmo objetivo – comunicar – utilizam caminhos diferentes. Assim, no presente capítulo será abordado e confrontado o modo de fotografar subjetivo e objetivo. Nesta tentativa de perceber esses modos de ver e fazer fotografia de arquitetura será estudada a obra Armazéns e Escritórios da Adémia (2010-2015) do Arquiteto João Mendes Ribeiro. A intenção de abordar esta obra prende-se com o facto de se tratar de uma obra contemporânea fotografada por dois fotógrafos, André Cepeda e Nelson Garrido. Para facilitar a compreensão sobre o motivo pela qual a obra se encontra fotografada por dois fotógrafos com linguagens distintas optou-se por convidar o autor da obra para uma entrevista à qual aceitou e forneceu material de enorme valor que enriquece este capítulo e esta dissertação de um modo geral.

Num primeiro momento irá analisar-se os pontos mais importantes da entrevista apresentando apenas excertos, estando a mesma na íntegra em anexos desta dissertação. Posteriormente será feita uma apreciação às fotografias de ambos os fotógrafos.

Durante a realização da entrevista o arquiteto João Mendes Ribeiro confessou o seu gosto pela fotografia e por fotografar. Este gosto faz com que para ele o conceito de fotografia de arquitetura não seja restringido apenas às fotografias que podemos

observar em revistas ou em diversos sítios especializados. Para Mendes Ribeiro “existe vários tipos de fotografia de arquitetura” que vai desde a simples fotografia que “nós arquitetos usamos durante a produção do projeto ou no processo de construção do projeto” até ao “registo que se faz a seguir à obra estar concluída”.

O arquiteto defende que todas as categorias da fotografia de arquitetura são importantes, afirmando que costuma fotografar as suas obras num estado não concluído pois “desde a primeira ida ao local, passando por todas as fases da obra” faz o registo ficando assim com “fotografias de comentário usadas apenas por mim.”

De um modo geral quando ouvimos ou lemos a expressão ‘fotografia de arquitetura’ o nosso primeiro pensamento vai de imediato para as fotografias de autor, que são realizadas quando a obra se encontra num estado já concluído e onde genericamente são fotografias mais apelativas. No entanto, quando se inicia um projeto de arquitetura, seja ele um projeto novo ou uma reabilitação, na primeira visita à obra ou ao terreno realizam-se alguns registos não para que não seja necessário fazer visitas ao local mas para tirar dúvidas que facilmente se esclarecem através das fotografias. Certamente que o facto de hoje em dia qualquer telemóvel ter a função de tirar fotografias agiliza o processo.

De seguida, questionado sobre a importância de registar uma obra de arquitetura, João Mendes Ribeiro considerou que se trata de “um momento muito importante porque é uma forma de comunicação fundamental e universal, tal como é o desenho”. No entanto Mendes Ribeiro reconhece que “hoje em dia apenas o desenho não chega”, o que pode estar relacionado com a necessidade de o homem querer ter resultados quase instantâneos. As fotografias e principalmente as imagens virtuais, onde entram as imagens ‘foto realistas’, fazem com que a leitura de uma planta,

corte e alçados seja cada vez menos usada pelo simples facto de não se saber fazer a sua leitura. É certamente por isso que Mendes Ribeiro atribui à imagem “bastante importância porque ajuda no processo de comunicação.”

Uma vez que fotografar uma obra acaba por ser um momento muito importante, aquando da sua realização existem objetivos que se devem ter em conta. Para o Arquitecto João Mendes Ribeiro, um desses objetivos passa por ter em conta o que se pretende fotografar na altura de eleger o fotógrafo para a realização da reportagem. Segundo o mesmo, fotografar interiores nada tem a ver com fotografar exteriores, ou fotografar uma paisagem nada tem a ver com fotografar um cenário mais intimista. “Todos estes cenários são completamente diferentes e é em função disso que procuro escolher o fotógrafo que irá realizar as melhores fotografias.”. Depois de escolhido o “fotógrafo ideal” é altura de explicar de um modo geral as ideias fundamentais dos projetos, indicando algumas aspetos essenciais que o arquitecto considere necessários para mais tarde explicar o projeto e deixar o fotógrafo realizar o seu trabalho. Mendes Ribeiro acaba por confessar que por vezes os fotógrafos fazem o que ele pediu, mas noutras alturas acontece o contrário uma vez que “cada fotógrafo tem sempre uma perspetiva pessoal e particular e isso também é interessante”.

Visto que João Mendes Ribeiro considera a fotografia um elemento importante, foi questionado se partilhava da opinião de que se uma obra não fotografada era como se não existisse. Não teve dúvidas e respondeu que não partilhava de todo essa ideia. “Na arquitetura o que verdadeiramente interessa é a vivência do espaço” logo “uma obra não vivida é como se não existisse”. Tudo isto acaba por fazer sentido pois podemos ter uma obra terminada e fotografada, mas que nunca tenha sido vivenciada. Apesar de se encontrar fotografada é como se não existisse pois não está

3.SUBJETIVIDADE VS OBJETIVIDADE DA FOTOGRAFIA NA ARQUITETURA

a servir a função para que foi projetada e isso sim sobrepõe-se a qualquer reportagem fotográfica. No entanto, para o próprio quando se pretende comunicar e dar como exemplo uma determinada obra, se estas não se encontrar fotografada acaba por se tornar muito difícil, pois como já referido uma simples planta já não é suficiente. Depois, o próprio ainda afirma que com “as fotografias de arquitetura conseguimos comunicar em diferentes níveis.” Para concluir esta observação volta a afirmar que “a fotografia é sem dúvida o instrumento fundamental de comunicação, mas não diria que não existe obra se não for fotografada”.

Para terminar a entrevista no que diz respeito à fotografia de arquitetura no geral, deixando para o fim a pergunta que se direciona para o caso de estudo, perguntou-se o que veio a fotografia dar à arquitetura e se a mesma se tornou uma ferramenta dispensável ou pelo contrário indispensável. Na visão do arquiteto, desde que a fotografia surgiu que se tornou um instrumento indispensável pois ela é um instrumento de comunicação importantíssimo, se não mesmo o mais importante. Nas palavras do mesmo “as imagens são muito poderosas”, mas mesmo assim para o arquiteto “não se consegue perceber a qualidade da arquitetura apenas por uma imagem” ou até mesmo por uma reportagem de fotografias a uma determinada obra arquitetónica. O que realmente importa, e volta a repetir, “é a construção de espaço”, e “a criação de um objeto tridimensional que deve ser vivido.”

Como já anteriormente mencionado, encontramos os Armazéns e Escritórios na Adémia fotografados por dois fotógrafos, André Cepeda e Nelson Garrido, onde claramente se pode ver que ambos apresentam registos bastantes diferentes. Essa mesma constatação leva a formular uma última pergunta: Qual o motivo de a obra

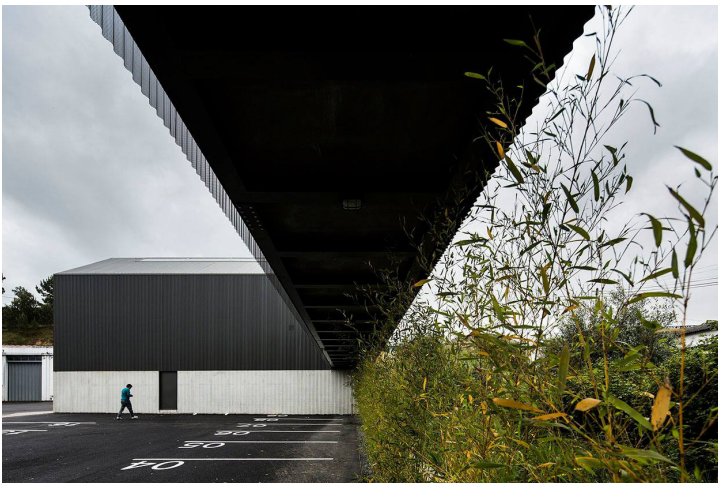
ser fotografada não por um, mas por dois fotógrafo? João Mendes Ribeiro explica que as reportagens apresentam objetivos diferentes. As fotografias de André Cepeda surgem no seguimento de uma proposta realizada por Mendes Ribeiro ao dono da obra, que possui “uma coleção de arte contemporânea muito interessante” e onde surge a hipótese de expor essa mesma coleção nos armazéns. Assim sendo, “para essa mesma exposição convidamos o fotógrafo e artista André Cepeda para fazer fotografias que depois foram expostas numa pequena sala”, mas essas “fotografias não tinham o propósito de mostrar arquitetura, mas sim fazer fotografias do espaço que tinha a ver com a comunicação do projeto de arquitetura”. As fotografias de Nelson Garrido surgem mais tarde a convite do jornal Público que ao ter conhecimento da obra e da exposição, convida-o a fazer fotografias de arquitetura dos armazéns com a exposição montada. João Mendes Ribeiro faz uma chamada de atenção para o facto de nas fotografias de Nelson Garrido ser possível visualizar as fotografias de André Cepeda que se encontravam expostas.

De uma forma muito sucinta, o arquiteto descreve os dois momentos da seguinte maneira. “O primeiro momento, fotografias de André Cepeda, é uma visão muito artística e muito seletiva em relação ao espaço”. O segundo momento, “as fotografias de Nelson Garrido, são uma reportagem mais no âmbito da arquitetura, onde apanha diferentes ângulos, apanha a arquitetura e apanha também os conteúdos.”

Uma última observação realizada por Mendes Ribeiro, e que já foi referenciada ao longo da dissertação, relaciona-se com a formação que cada fotógrafo apresenta. Nelson Garrido que tem como formação a arquitetura apresenta “uma visão mais arquitetónica de servir um propósito e de mostrar a arquitetura também”, por sua vez, André Cepeda que é um fotógrafo artista apresenta “uma visão que tem



029

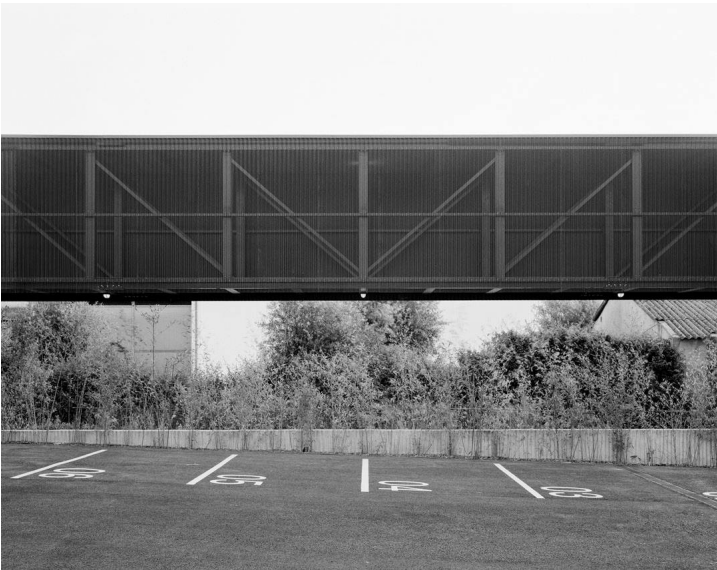


030

a ver com a leitura que ele faz daquele espaço, mas é uma leitura muito artística”.

Uma vez analisada a entrevista do Arquiteto João Mendes Ribeiro, é altura de analisar as fotografias dos fotógrafos de modo a conseguir ter uma melhor compreensão da forma como cada um faz as fotografias. Para não tornar esta análise muito extensa e de um certo modo repetitiva escolheu-se um conjunto de fotografias em que ambos os fotógrafos escolheram os mesmos ângulos, mas com resultados muito opostos.

Logo à partida quando olhamos para as fotografias reparamos que existem duas grandes diferenças. Por um lado, como referido pelo Arquiteto Mendes Ribeiro observamos que, se por um lado Nelson Garrido apresenta fotografias comuns, quer isto dizer que à primeira vista não apresenta nenhuma característica que o possa identificar, por sua vez André Cepeda apresenta as suas fotografias a preto e branco. O facto de André Cepeda retirar a cor das suas imagens, não esquecendo que não é arquiteto de formação, e que as fotografias respondem a uma encomenda específica, faz com que o observador fixe o olhar e a sua atenção para questões de projeto e também apresenta uma maior atenção em busca de determinados pormenores arquitetónicos. Olhando agora para as fotografias de Nelson Garrido, o facto de serem fotografias comuns, como em cima explicado, faz com que apresente mais informação à imagem o que leva o observador a tentar absorver um maior número de informação. Contrariamente ao que acontece com as fotografias de André Cepeda, em vez de termos praticamente um ponto em que devemos focar, seja ele uma perspetiva, um objeto, uma sombra ou uma janela, nas fotografias do Nelson Garrido. observamos que acrescenta um valor mais cénico pois as suas fotografias



031

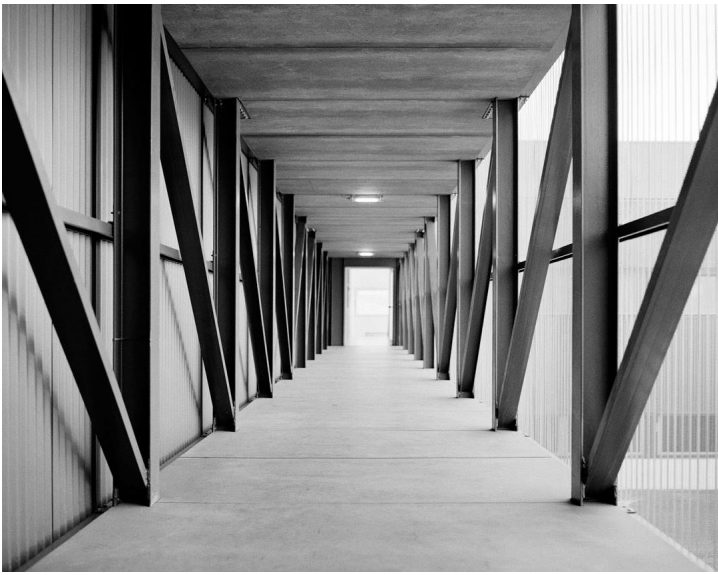


032

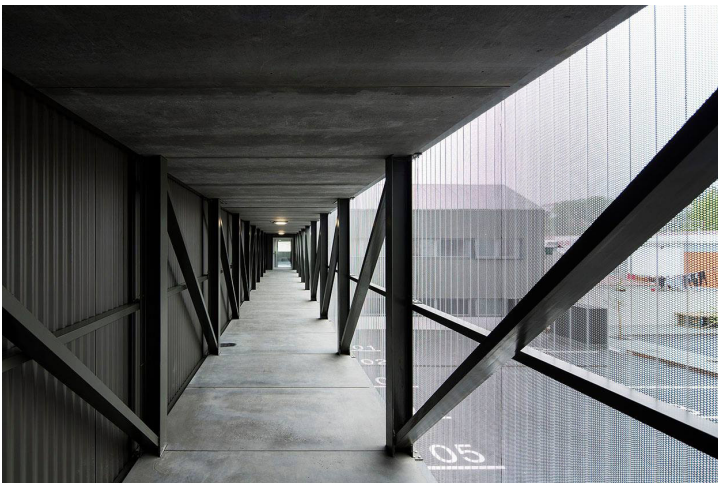
devem ser atrativas de modo a prender o observador.

Por fim importa ainda referir um outro pormenor que acaba por ter grande impacto. Os dois fotógrafos apresentam diferentes formatos, André Cepeda nesta reportagem utilizou apenas um formato (3:4) que acaba por nos oferecer uma imagem mais próxima da realidade, contrariamente Nelson Garrido utilizou diferentes formatos. Observando lado a lado ambas as reportagens, a primeira impressão com que se fica é que ao olharmos para as fotografias de André Cepeda existe um maior conforto que é justamente oferecido por se tratar de fotografias a preto e branco e sempre com o mesmo formato.

De modo a terminar este capítulo, é de salientar que uma obra pode ser fotografada mais do que uma vez e em todas essas vezes apresentará resultados diferentes e os Armazéns e Escritórios da Adémia são exemplo disso mesmo. Outro aspeto importante assenta na importância da formação de quem está a fotografar. Certamente que um fotógrafo que tem como formação académica a arquitetura estará mais atento a determinados aspetos e compreenderá mais facilmente as ideias do arquiteto responsável pela obra. Por outro lado, um fotógrafo que não tenha como formação académica a arquitetura terá um olhar totalmente diferente pois as suas intenções na hora de fotografar terão como base o seu lado artístico procurando outros sentimentos para transmitir que não seja só arquitetura.



033



034



035



036



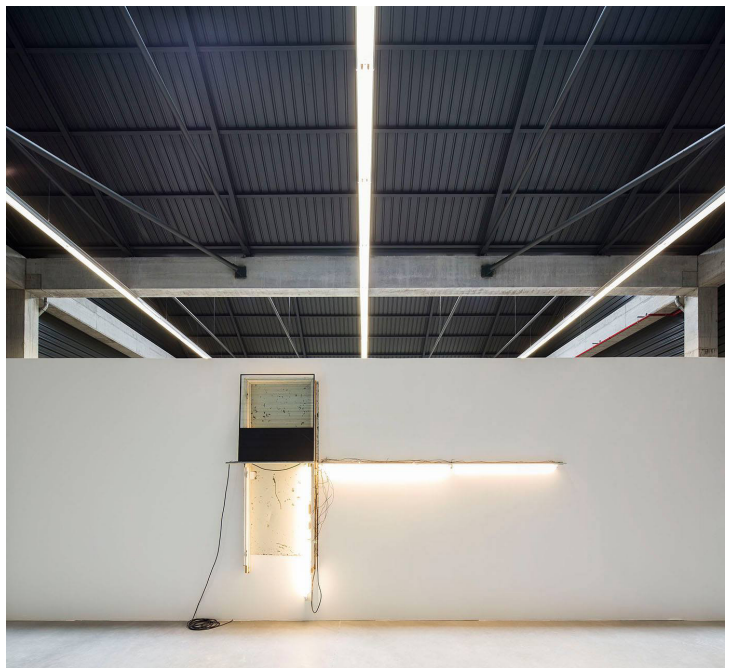
037



038



039



040

4.CASOS DE ESTUDO - DOIS FOTÓGRAFOS, DOIS OLHARES

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Servem de mote ao início deste capítulo as palavras de José Saramago que têm como intuito analisar as fotografias tiradas à obra de Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura através do olhar de Luís Ferreira Alves e Fernando Guerra. Melhor que ninguém, ambos têm o privilégio de olhando, poderem ver e, reparar no que de melhor os arquitetos conseguem fazer e mais tarde partilhar com o público, e principalmente com os demais arquitetos, que devido à disposição geográfica das obras não conseguem visitar ao local.

Poder-se-ia afirmar que nunca se conheceram tantas obras arquitetónicas e tantos arquitetos como na atualidade, podendo certamente associar-se a este facto o surgimento da internet, que neste caso apenas funciona como veículo de distribuição/comunicação de um produto realizado pelos fotógrafos de arquitetura

que solitariamente vão fotografando as obras espalhadas pelo mundo.

Em virtude do alargado número de fotógrafos de arquitetura, e existindo em Portugal excelentes profissionais, optou-se, como já referido pela escolha de dois fotógrafos portugueses, Ferreira Alves e Fernando Guerra, pois os seus portfólios facilmente demonstram que as suas gerações foram marcadas pelas suas fotografias das obras dos melhores arquitetos portugueses, criando até equipas com os mesmos. Fazendo a análise à obra fotografada, observamos que Eduardo Souto Moura e Luís Ferreira Alves criaram uma equipa de trabalho e, embora Ferreira Alves tenha fotografado diversos arquitetos, o mesmo refere na entrevista ter a maior parte das obras do Eduardo Souto Moura fotografadas. Por outro lado, e apesar de mais recentemente Siza Vieira e Fernando Guerra criarem uma segunda equipa, Fernando Guerra declara que a pedido de Siza Vieira, tem todas as obras fotografadas, criando assim um espólio da obra Siziana, uma vez que uma obra pode não durar para sempre, mas uma vez fotografada jamais deixará de existir.

A história da arquitetura é rica em episódios deste género, onde a idade de um edifício não tem relevância, como é o caso da Sede do Parque da Ilha do Fogo, projeto dos OTO¹⁷, que foi inaugurado em março de 2014, e poucos meses depois, em novembro, seria destruído por uma erupção vulcânica. A possibilidade de se observar este trabalho deve-se a Fernando Guerra pois foi responsável pela realização de uma reportagem fotográfica da obra. Se este acontecimento ocorresse em anos anteriores o edifício seria certamente esquecido em poucos meses. Daí que hoje em dia, uma obra arquitetónica só fica concluída depois de o fotógrafo lá passar.

17 Atelier de arquitetura

Para melhor conhecermos os fotógrafos, bem como o seu modo de operar no momento de fotografar realizaram-se entrevistas que servirão de apoio à análise das obras. É importante reparar que, apesar das diferentes gerações os princípios básicos no momento de disparar são semelhantes, o que poderá representar um dos caminhos para o sucesso. Assim, este capítulo estará dividido em duas partes, sendo que na primeira se faz uma abordagem à forma como o fotógrafo atua no ato do disparo e onde as entrevistas são essenciais, e numa segunda parte, proceder-se-á à análise propriamente dita. As três obras em análise serão a, Adega Mayor (2003-2006) e Quinta do Portal (2001-2010) de Siza Vieira, e a Casa das História (2005-2009) de Eduardo Souto de Moura, que se encontram fotografadas pelos dois fotógrafos mencionados.

Com efeito pode dizer-se que o início do desenvolvimento profissional, ou seja de uma carreira, é sempre muito importante, acabando por marcar o profissional positiva ou negativamente. Em relação a Ferreira Alves e a Fernando Guerra não foi exceção, tendo ambas as carreiras nascido de situações tão opostas. É importante não esquecer o facto de um ser arquiteto de formação e outro não, alterando imediatamente o olhar de cada um, o pensamento ou a maneira de observar.

Por um lado, tem-se Ferreira Alves em que a fotografia surge como ocupação de tempo livre mas também pelo facto de o seu grupo de amigos ser maioritariamente composto por estudantes de arquitetura. Desta forma, tinha de um lado o gosto pela fotografia, e por outro a cultura arquitetónica, faltando apenas o pretexto para se iniciar no mundo da fotografia de arquitetura como profissão. Este acontecimento surgiu pela mão do amigo e arquiteto Pedro Ramalho que o convidou a fotografar

as suas últimas dez obras para uma conferência realizada pela FAUP¹⁸. Desde esse dia começou “a ser fotógrafo de arquitetura impulsionado por uma ideia do Pedro Ramalho, onde a falta de fotógrafos de arquitetura fez com que fosse bastante requisitado”, referiu o mesmo durante a entrevista.

Por outro lado, Fernando Guerra surge de um contexto diferente. Tal como Ferreira Alves existia um gosto pela fotografia diária que em nada previa que se tornasse fotógrafo de arquitetura. Essa mesma paixão surge pelo facto de ser arquiteto, todavia embora durante o curso não fotografasse arquitetura foi no curso que sentiu uma certa falta de emoção nas fotografias que iam surgindo nas revistas e livros acabando sempre por ser fotografias resultantes de um trabalho muito clínico e técnico. Foi então que começou por fotografar as suas próprias obras, e mais tarde Sérgio Guerra lhe propõe que comessem a fotografar arquitetura impondo nas imagens a emoção que faltava. Fernando Guerra acredita que foi a fotografia diária que fez com que as suas imagens fossem diferentes do que se fazia. Tal como Ferreira Alves, também ele não tinha muita concorrência o que fez com que o seu trabalho se tornasse bastante procurado.

Analisando as entrevistas realizadas, que têm como objetivo confrontar os dois fotógrafos, e perceber como é que ambos preparavam a abordagem a uma obra, as respostas não poderiam ser mais opostas.

Talvez por força do contexto, ambos os fotógrafos apresentam abordagens dispares. Luís Ferreira Alves orgulha-se de criar uma relação de amizade com muitos dos arquitetos das obras que fotografa, o que conduz a uma abordagem mais

18 Faculdade Arquitectura da Universidade do Porto

cuidada. Normalmente, quando vai fotografar uma obra já existiu uma conversa com o arquiteto com o intuito de entender como o projeto foi pensado, e sobretudo qual é a orientação solar. Depois refere, “no que toca a fotografar, atuo sempre do geral para o particular”, existindo uma abordagem ao edifício no seu todo, e iniciando-se depois o percurso que colmatará no pormenor. Ainda em entrevista, o fotógrafo afirma que, apesar da sua vasta experiência no campo da fotografia, a sensação de volume e a sensação de dinâmica são critérios ainda muito difíceis de explicar.

No que toca à abordagem feita por Fernando Guerra, os critérios são outros. Sendo um arquiteto com forte presença no mercado fora de Portugal, é com ajuda do irmão Sérgio Guerra que começa a planear a reportagem. Fernando Guerra faz questão de nunca saber muito sobre a obra que vai fotografar, pretendendo apenas saber a escala da obra e o tipo de reportagem, deixando a parte burocrática com o irmão. Segundo o próprio, talvez seja esse um dos principais motivos de sucesso das suas fotografias, pois o “mais interessante na fotografia de arquitetura, é deixar-me ficar encantado por aquilo que o arquiteto fez”. O primeiro contacto com a obra define aquilo que vai fotografar, afirmando que é “tão simples como isso”. De seguida, deixa-se guiar pelo sol, sendo este o responsável pela reportagem. Nas palavras do próprio, a sua abordagem pode ser definida como “ao encantamento, ao primeiro olhar”.

Note-se ainda que um dos aspetos que ambos consideram fundamental, é o lado ético que se deve ter ao fotografar, pois nunca se deve esquecer que as fotografias não são para consumo próprio, mas para um universo de pessoas.

Na tentativa de perceber o que é importante para se fazer uma boa reportagem fotográfica Fernando Guerra refere a “pernas e estar acordado”. Apesar de ser um

fotógrafo cheio de prémios, confessa que não se pode parar de olhar o dia todo, pois as obras “não se vão pôr a jeito para serem fotografadas” é preciso procurar todos os dias fazer melhores fotografias. Por sua vez, Ferreira Alves dá grande destaque à relação com a preexistência e ao enquadramento, pois “o enquadramento é a precessão do real que a gente elege”, é o que torna a fotografia tão pessoal.

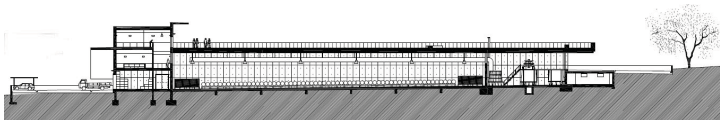
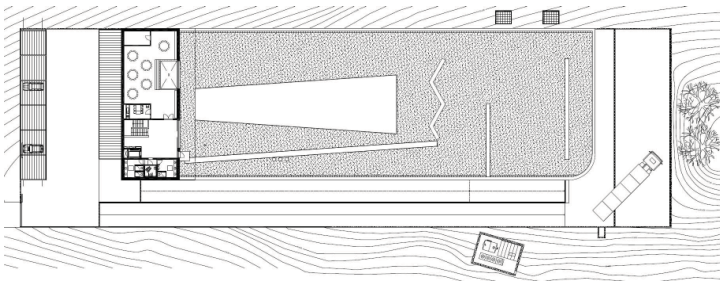
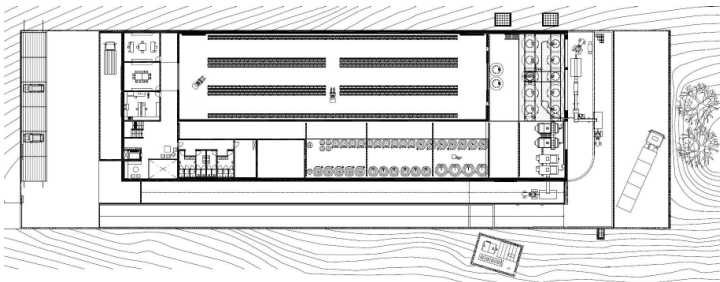
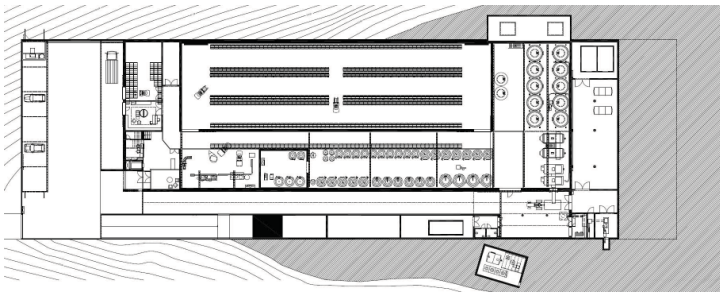
Ferreira Alves defende que a fotografia se tornou um elemento indispensável sendo exemplo disso mesmo o facto de todo o arquiteto querer que a sua obra seja fotografada. Confrontado com a diferença entre os tempos analógicos e a era digital, Ferreira Alves diz-nos que hoje em dia torna-se mais demorada a pós-produção do que propriamente fazer as fotografias. Apesar disso vê com bons olhos o que o digital permite fazer, uma vez agiliza os processos e minimiza a necessidade de recorrer a diversos equipamentos técnicos. Contudo, é bastante crítico quando o digital é usado de modo a adulterar uma imagem, fazendo-se mudanças de céus ou de relvados por exemplo.

Fernando Guerra além de também achar que atualmente a fotografia é importante, recorda-nos que sempre o foi. Aponta o crescente interesse por esta arte ao facto de os meios de divulgação da mesma se terem multiplicado vezes sem conta, não estando hoje em dia uma obra arquitetónica destinada a aparecer apenas numa revista ou num livro. Igualmente, o aumento do número de arquitetos deve ser tido em conta, pois há 20 anos atrás o número de arquitetos por país era bastante reduzido.

Depois de uma abordagem genérica aos principais temas das entrevistas, que poderão ser consultadas na íntegra nos anexos, parte-se para a análise das obras fotografadas pelos fotógrafos.

Uma vez que se pretende uma análise mais parcial e correta possível elegeram-se critérios que ajudarão na análise da obra. Os critérios a ter em conta são: a forma, a profundidade, a luz, a materialidade e a introdução de elementos externos à obra, como por exemplo, a presença humana, os objetos do quotidiano, entre outros. Todavia, se a obra apresentar temas que não entram nos critérios eleitos, os mesmos serão analisados numa tentativa de perceber o pensamento do fotógrafo no momento da reportagem fotográfica. Para suportar a análise serão apresentadas apenas as fotografias, que melhor ilustrem o tema, dado o elevado número das mesmas.

Por fim, salienta-se que as fotografias apresentadas revelam limitações ao nível da qualidade, uma vez que as mesmas foram retiradas do sítio “ultimasreportagens.com” no caso de Fernando Guerra, e da rede social *facebook*, no caso de Ferreira Alves.



Adega Mayor

Principiando a análise da obra Adega Mayor pelo tema da forma, é possível reparar através das fotografias de ambos os fotógrafos que o edifício é constituído por dois corpos: um horizontal e um vertical. Apesar da existência deste corpo vertical, que tem como função marcar a entrada e concentrar os escritórios, o edifício é maioritariamente horizontal, desenvolvendo-se então sob a forma de retângulo. A abordagem à forma é feita por ambos os fotógrafos, contudo estes patenteiam soluções distintas.

Assim, nas fotografias 042, 043, 044, 045 de Luís Ferreira Alves, denota-se uma preocupação em transmitir a forma do objeto a partir do seu meio envolvente, neste caso concreto as vinhas. Ferreira Alves vai fotografando o edifício de modo a que observador fique com uma visão de 180° do mesmo acabando depois por mostrar um pormenor da entrada. Por sua vez, Fernando Guerra proporciona ao observador uma visão de 360° da mesma obra (046, 047, 048, 049) onde, tal como Ferreira Alves, opta por mostrar o edifício desde a zona das vinhas acabando por fazer apontamentos da entrada. Observando então as fotografias que ambos produziram, facilmente se repara que ambos escolheram perspetivas idênticas, mas com poderes de comunicação dissemelhantes. Se por um lado, nas fotografias de Ferreira Alves a obra se encontra sempre no meio do enquadramento tornando-se protagonistas, e fazendo com que o olhar se preocupe em ver a obra, por outro lado, nas fotografias de Fernando Guerra observa-se que o centro do enquadramento nem sempre é a obra. Os enquadramentos por si realizados à Adega Mayor têm como intuito mostrar a obra e estão sempre associados a algo mais - árvores, pessoas ou tratores – deixando,



© Luís Ferreira Alves

042



© Luís Ferreira Alves

043



© Luís Ferreira Alves

044



© Luís Ferreira Alves

045

046



047



048



049





© Luís Ferreira Alves 050



© Luís Ferreira Alves 051



© Luís Ferreira Alves 052

portanto, muitas das vezes a obra em segundo plano. Simultaneamente a esses elementos que compõe o enquadramento, é facilmente reconhecida a importância que Fernando Guerra atribui ao céu, que com frequência ocupa dois terços da imagem.

Em modo conclusivo da análise da forma, Luís Ferreira Alves é protagonista de enquadramentos objetivos a fim de exibir a obra, ao passo que Fernando Guerra procura a criação de enquadramentos abrangentes e com vários elementos que não apenas a obra.

Analisando agora o tema da profundidade, importa referir que a mesma é fundamental para se obter uma noção de espaço podendo ser obtida de diversas formas, incutindo no observador um espírito de curiosidade em saber o que acontece para lá do que a fotografia permite ver. O caso que se está em concreto a analisar explora este campo tanto na fotografia de interior como na de exterior.

As fotografias *050*, *051* e *052* de Ferreira Alves permitem a abordagem às diferentes técnicas de representação da profundidade, ou seja, a fotografia *052* foi tirada de um piso superior pois o fotógrafo mostra um pouco do piso inferior e oferece também uma visão do exterior. A fotografia *051* é feita no interior sem nenhum contacto com o exterior, todavia o local escolhido para fotografar refere-se a um ponto estratégico pois é um cruzamento onde acontece uma ligação vertical. Com esta fotografia Luís Ferreira Alves afirma que o edifício tem pelo menos três pisos e um lado do corredor recebe luz vinda de cima, muito provavelmente por uma entrada de luz natural. Já na fotografia *050* o fotógrafo enquadra apenas um corredor deixando assim ver o comprimento do mesmo, bem como a existência de pé direito duplo ao centro. Nesta fotografia Ferreira Alves apresenta um outro plano



053



054



055

de profundidade ao iluminar a sala ao lado direito a fim de que com este pormenor o observador vá alimentando a imaginação e tentando perceber o que acontece dentro dessa mesma sala.

Observando agora as fotografias de Fernando Guerra vai-se descobrindo que existem alguns enquadramentos semelhantes a Ferreira Alves, contudo também se encontram novos enquadramentos que sugerem profundidade. Na fotografia 053 Fernando Guerra recorre à luz para alcançar o efeito de profundidade, isto é, a intensidade de luz que surge na fotografia deixa clara a nossa orientação na obra, situamo-nos num piso superior que comunica com o inferior através de pé direito duplo. Na fotografia 054, comparativamente à fotografia 050, observam-se enquadramentos semelhantes, logo a descrição que retiramos do edifício será a mesma. No entanto, quando se olha para a fotografia de Fernando Guerra o facto da profundidade de campo ser maior transmite a sensação de que o corredor é muito mais comprido quando comparado com a fotografia de Ferreira Alves. Estas duas fotografias acabam então por criar dois possíveis ambientes do mesmo local, e consequentemente quando o observador procede a uma visita presencial à obra, sente dificuldade em reproduzir o mesmo enquadramento que encontrou na imagem. A problemática anteriormente referida, vem reforçar uma vez mais a ideia de que a fotografia, quando possível, não deve substituir a visita local.

A análise da profundidade pode ainda abordar outra dimensão como acontece na fotografia 055, onde Fernando Guerra coloca o observador dentro de uma sala de reuniões, com vista para o corredor de circulação principal, e em simultâneo, mostrar o que acontece do outro lado do corredor através da janela. Em modo conclusivo, e no que à profundidade diz respeito, nas obras de Fernando



056



057

Guerra, opta-se por mostrar duas fotografias com enquadramentos semelhantes, mas com uma comunicação diferente, ou seja, na fotografia 056 olhamos para uma imagem que apresenta um vidro que reflete o exterior, ficando assim o observador sem saber o que acontece no interior do edifício, ao passo que, na fotografia 057 Fernando Guerra opta por iluminar o interior do edifício oferecendo profundidade à fotografia.

Como à posteriori mencionado, a materialidade é muitas vezes mote para variadas discussões sendo também tema que a fotografia consegue facilmente transmitir. Contudo, e como se irá abordar mais à frente, a mesma pode induzir no observador algumas dúvidas, de que é exemplo a cor dos materiais. No entanto, o papel da fotografia neste campo torna-se importante, na medida em que possibilita a identificação dos materiais usados na obra.

Analisada a Adega Mayor partindo das fotografias cujos autores têm vindo a ser mencionados, é possível reparar que a quantidade de materiais contabilizado em cada reportagem é o mesmo, isto é: reboco branco – material de acabamento para o edifício; tijolo maciço branco – para a construção do muro que delimita o edifício; cubos de granito – para o pavimento exterior; pedra de mármore branca – para fazer o remate e soleira dos muros de tijolo, para o espelho de água e para rodapé do edifício; pedra de mármore amarela – para o interior do edifício, nomeadamente nos corredores de circulação, no chão e no rodapé; madeira de riga – para os pavimentos das salas de trabalho, no mobiliário e na adega; betão aparente – no interior da adega; lajetas de betão – para o pavimento do interior da adega, e ainda autonivelante – usado também para o interior da adega. Ora, a descrição anteriormente realizada



© Luís Ferreira Alves

058



059

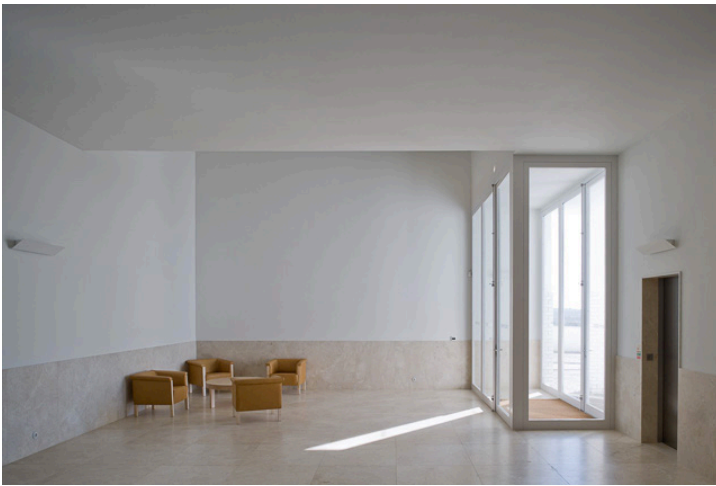
cria uma noção bastante completa e abrangente dos materiais utilizados em ambas as reportagens.

No entanto, como supracitado, a fotografia pode incutir diversas dúvidas sobre alguns materiais. O exemplo que se irá analisar recorre à imagem 058 de Ferreira Alves e à imagem 059 de Fernando Guerra onde o enquadramento é praticamente idêntico, diferindo apenas na cor do mármore: numa a cor é amarela e na outra é branco. Não obstante, depois de analisadas as duas reportagens sabe-se que o material utilizado é o mármore amarelo, mas para quem faz apenas uma consulta pontual da reportagem pode ser induzido em erro e ficar com a ideia de que o material é branco. Olhando-se uma vez mais para estas duas fotografias, observa-se que a mudança de cor acaba por tornar o ambiente diferente, pois se por um lado na fotografia de Ferreira Alves se encontra um ambiente mais quente, na fotografia de Fernando Guerra o mesmo ambiente é mais frio.

Conclusivamente, a realização de uma reportagem fotográfica pode ser muito útil para a obtenção de uma paleta de matérias, nomeadamente quando confrontada com outra reportagem. Todavia este último exemplo é mais um fator que prova que a visita local é a melhor maneira de conhecer o edifício.

De seguida, falar-se-á do tema que possivelmente mais cativa os arquitetos e também quem percorre as obras arquitetónicas: à luz - temática que nesta obra não é um tema muito detalhado. Quando se fala em luz na arquitetura é no sentido de compreender como é que a luz natural consegue invadir a obra e assim induzir as mais variadas emoções no observador.

Nesta obra em estudo, talvez pelo tema em si, não se vê a luz natural marcar



060



061



© Luís Ferreira Alves

062



© Luís Ferreira Alves

063

de forma clara o edifício como veremos noutras obras. Talvez seja por isso que não se encontra nenhuma fotografia, na reportagem de Ferreira Alves, que aborde claramente este tema. O que não deixa de ser curioso numa reportagem de Luís Ferreira Alves pois o próprio afirma que dá muita importância ao tema da luz. Por outro lado, Fernando Guerra, também tem grande dificuldade em registar esse tema, uma vez que ao percorrer a reportagem só se verificam duas referências à luz natural (060, 061).

Se por um lado a luz no interior não foi muito aprofundada pelos dois fotógrafos, no exterior, e para Fernando Guerra tornou-se essencial o registo de luz/sombra, de modo a conseguir exprimir ao máximo a forma do edifício. Por sua vez, Ferreira Alves, apresenta uma luz mais difusa sem contrastes de luz/sombra.

Na reflexão acerca dos temas pré-estabelecidos, fala-se ainda dos objetos externos à obra que começam a ganhar cada vez mais importância junto dos fotógrafos mais jovens, sendo este um dos motivos pelo qual este tema varia muito de uma reportagem para a outra. A título de exemplo, tem-se o fotógrafo Ferreira Alves que, referiu na sua entrevista, não é a favor de colocar variados objetos a compor uma fotografia, sobretudo se a mesma ganhar destaque na composição. Adicionalmente, e analisando a reportagem, as fotografias 062 e 063 apresentam a figura humana, mas são apontamentos muito discretos que não tiram o protagonismo à obra. Situação antagónica acontece na reportagem de Fernando Guerra onde o aparecimento de elementos externos à obra vai surgindo. Se por um lado com Ferreira Alves é apenas um apontamento para dar escala, com Fernando Guerra a colocação desses mesmos objetos tem por objetivo acrescentar algo à imagem que não só dar escala. A presença



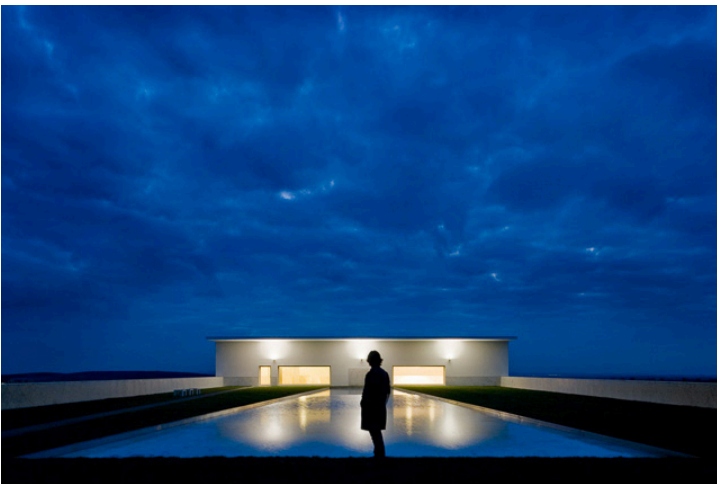
064



065



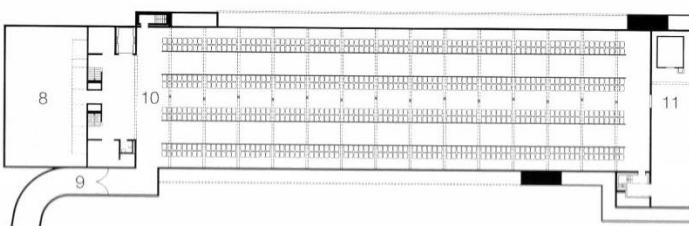
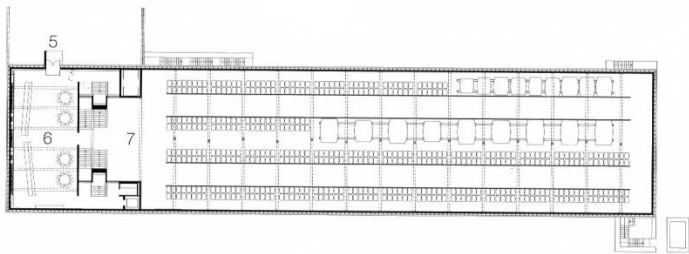
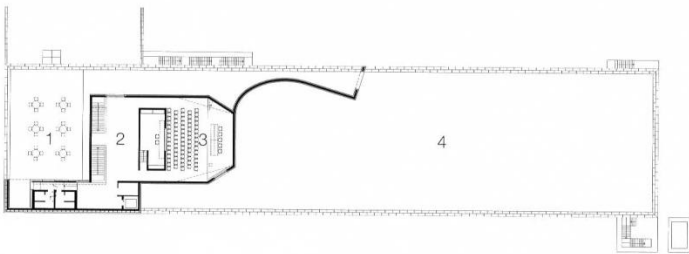
066



067

da figura humana em muitas fotografias torna-se fundamental enquanto elemento de composição (064, 065).

De modo conclusivo à análise da Adega Mayor, importa ainda salientar um sexto tema que Fernando Guerra aborda e que se refere à fotografia noturna, na medida em que é possivelmente a fotografia que mais encanta o público em geral. É uma fotografia que ganha um lado cénico muito forte e como já referido, Fernando Guerra soube aproveitar isso muito bem. As fotografias 066 e 067 são exemplos disso mesmo.



Adega Quinta do Portal

A segunda obra a ser analisada com base nos temas propostos é a Adega Quinta do Portal. Falamos de um edifício projetado com o intuito de ser um armazém para estágio de vinhos e um espaço visitável para promoção do mesmo. Esta adega, situada em Sabrosa - Portugal é um projeto do arquiteto Siza Vieira e foi, em 2010/2011, vencedora do Prémio Arquitectura do Douro e em 2015 vencedora do prémio “Building of the Year” na categoria Office do prestigiado ArchDaily.

Ao invés do interior, as reportagens desta obra oferecem maior destaque ao exterior do edifício. Tal como a obra anterior, é um programa muito singular, podendo ser uma das razões pelo facto de ambas as reportagens serem maioritariamente constituídas por fotografias de exterior, como já mencionado. Assim, os dois fotógrafos produziram fotografias de forma a que o observador ficasse com a perceção do edifício no geral, e em concreto que compreendesse a sua forma retangular bem como a sua constituição com três pisos de altura.

Retomando a análise, e através das fotografias de Luís Ferreira Alves, é fácil para o observador reconhecer a forma descrita anteriormente, uma vez que nos dá diferentes perspetivas (069, 070). As fotografias que compõe a reportagem permitem ter a noção de que o piso inferior é um piso que se encontra embutido no terreno (071), que o piso da entrada é todo compacto à exceção de uma entrada e de uma porta de serviço que faz o contacto entre o exterior e o interior (072), e que o piso superior, mais ‘orgânico’, é onde surge um terraço e onde acontecem as aberturas para o exterior (073).



© Luís Ferreira Alves

069



© Luís Ferreira Alves

070



© Luís Ferreira Alves

071



072

© Luís Ferreira Alves



073

© Luís Ferreira Alves

Centrando a atenção na reportagem de Fernando Guerra, encontram-se enquadramentos muito semelhantes aos de Ferreira Alves, como provam as fotografias 074, 075, 076 e 077. No entanto, a reportagem de Fernando Guerra apresenta quatro vezes mais fotografias, o que à partida daria um maior conhecimento sobre a obra em estudo. Porém, podemos concluir que apesar de Fernando Guerra apresentar mais registos, a informação retirada além das cinco fotografias mencionadas não é significativa.

Após a seleção das fotografias que melhor expõem a forma da obra, olhar-se-á para o modo como os fotógrafos a enquadram na fotografia. De um modo genérico, os enquadramentos escolhidos por Ferreira Alves fazem da obra o objeto com maior destaque, sendo raramente um outro objeto a ganhar o realce principal. Por sua vez, Fernando Guerra não costuma dedicar o enquadramento da fotografia só à obra e vai sempre acrescentando algo mais, neste caso concreto, acabam sempre por ser elementos verdes, de que são exemplo a vinha ou uns ramos de uma árvore. Nestas reportagens fotográficas repete-se o tratamento dado por cada fotógrafo em relação às reportagens realizadas à Adega Mayor, de um lado tem-se Ferreira Alves que dedica sempre grande parte do enquadramento à obra, e por outro lado Fernando Guerra que para além da obra introduz a envolvente mais direta.

Analisando agora a atenção no tema da profundidade, observa-se que ambos os fotógrafos recorrem à luz artificial a fim de conseguirem apresentar a noção de profundidade nas fotografias.

Com Luís Ferreira Alves este conceito só é obtido nos registos do interior, todavia não esqueçamos que esta obra possui poucas aberturas para o exterior. Desta



074



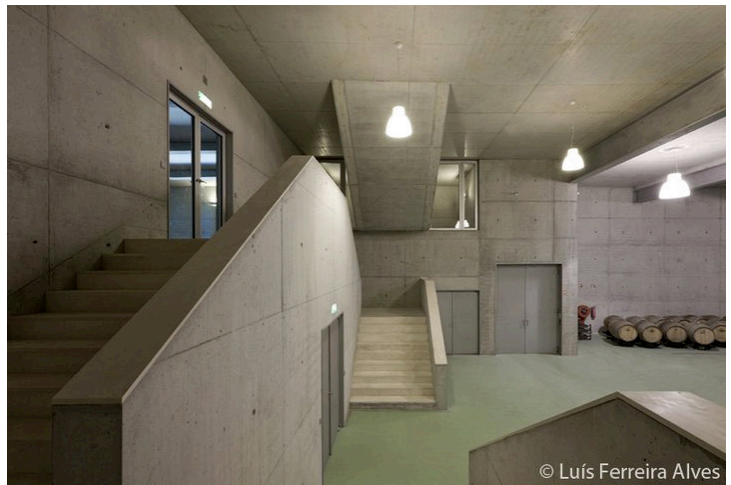
075



076

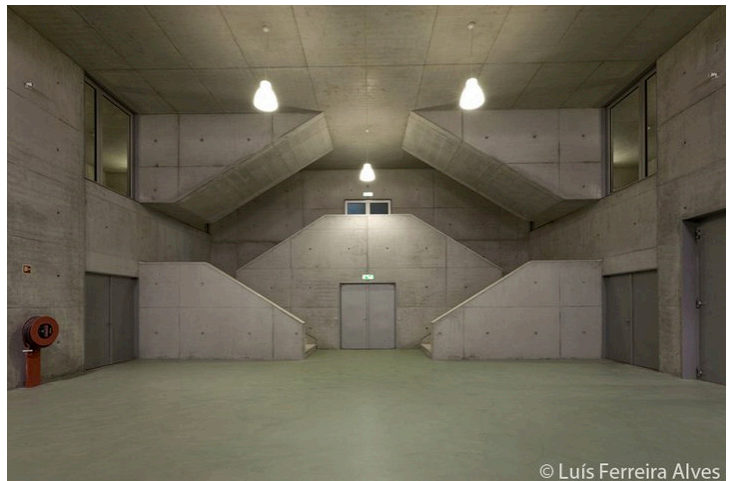


077



078

© Luís Ferreira Alves



079

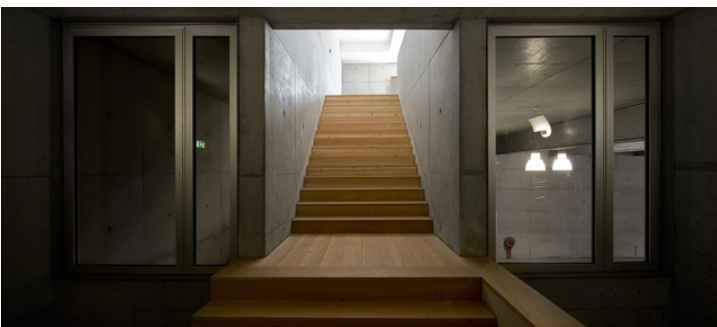
© Luís Ferreira Alves



080



081



082

forma, a título de exemplo surgem as fotografias *078 e 079* onde se podem encontrar dois modos de representar a profundidade. Na primeira, o recurso à luz acaba por ser fundamental pois é através dela que a fotografia vai ganhar diferentes planos. Já na segunda, apesar de a luz voltar a contribuir para o efeito de profundidade, aqui a própria arquitetura também nos transmite profundidade. Assim, o enquadramento escolhido por Ferreira Alves torna-se importante pois permite que o jogo de escadas desenhado pelo arquiteto Siza Vieira seja facilmente reconhecido.

No caso das fotografias de Fernando Guerra, o tema da profundidade encontra-se representado não só nas fotografias de interior, mas também nas de exterior. A fotografia de exterior *080* situada no piso superior, permite que se consiga entender o que acontece no interior. Esta fotografia acaba por ser uma fotografia com dois sentidos onde, para além da profundidade também é possível analisar os materiais usados no interior. Contudo, o tema materialidade será discutido mais adiante.

As fotografias *081 e 082* são fotografias de interior e como já foi redigido, a luz artificial acaba por se tornar um elemento importante na obtenção da profundidade mas onde Fernando Guerra, ao contrário de Ferreira Alves, consegue introduzir a luz natural nas suas imagens. A fotografia *081* apesar de representar um espaço pequeno consegue transmitir diversos planos de acontecimento. Se por um lado a luz artificial acaba por ser fundamental para se conseguir perceber a ligação deste espaço com o espaço da adega, a luz natural não deixa de ser importante para o observador descobrir que as escadas em primeiro plano nos levam para um espaço com contacto com o exterior. A fotografia *082* veio confirmar o que se pressuponha na fotografia *081*, no entanto apesar do local ser o mesmo, esta fotografia acaba por

© Luís Ferreira Alves



083



084



085



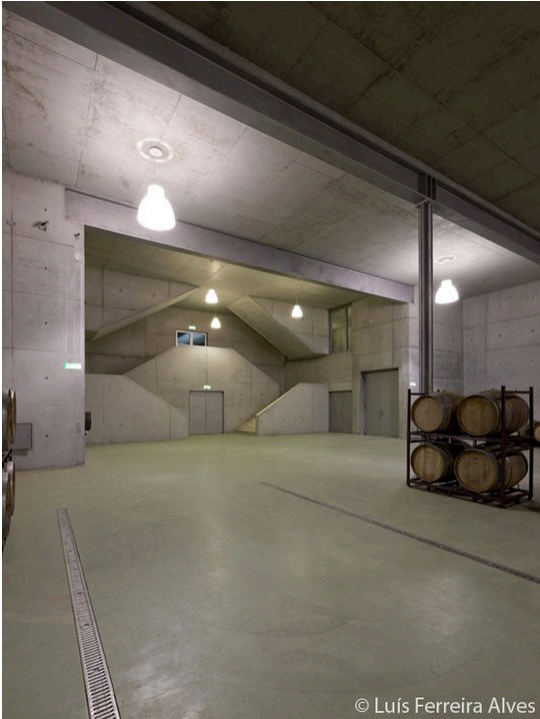
086

ser mais enigmática, uma vez que se for observada isoladamente não permite saber o que acontece dentro deste mesmo espaço.

Prosseguindo com o estudo da obra e analisando agora a materialidade, verifica-se que as duas reportagens não transmitem ao observador o mesmo detalhe de materiais usados, acabando por isso por se considerar no capítulo da materialidade uma reportagem mais completa do que outra.

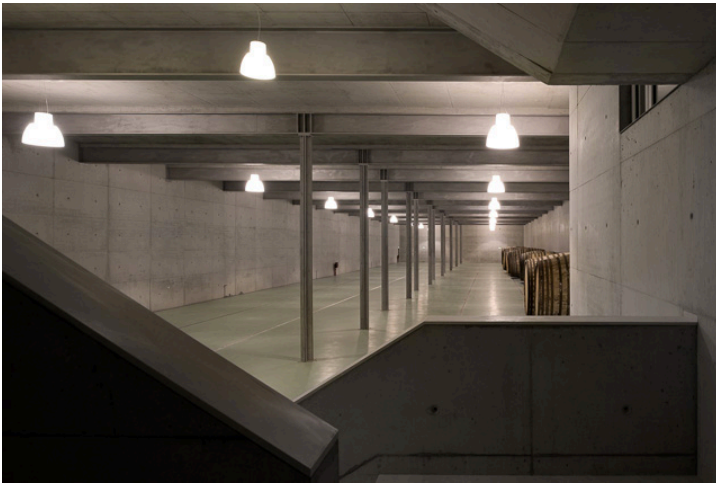
Aludindo ao espaço exterior, ambas as reportagens apresentam uma análise bastante completa. Luís Ferreira Alves através de uma única fotografia 083 consegue expor de forma perceptível todos os materiais usados. Por outro lado, Fernando Guerra apesar de ter fotografias onde surgem os diversos materiais, os mesmos são de difícil perceção para o observador os conseguir nomear, surgindo a necessidade de recorrer a mais do que uma fotografia (084 e 085). No entanto, ainda na reportagem de Fernando Guerra, encontra-se uma fotografia de pormenor que, além de não demonstrar todos os materiais usados, é um registo muito interessante de como os materiais comunicam entre eles (086). Estes são ainda registos que os profissionais gostam de poder observar. Assim, é notório que no exterior o arquiteto usa como matérias de acabamento mais importantes o reboco pintado, a pedra e a cortiça.

Prosseguindo à análise da materialidade da obra, é nas fotografias de interior que se denota uma maior discrepância entre reportagens. Se por um lado, Luís Ferreira Alves opta por tirar fotografias no mesmo espaço (087), já Fernando Guerra opta por apresentar uma seleção de fotografias que deixa o observador com uma leitura do interior totalmente diferente. Fernando Guerra expõe fotografias de interiores de diferentes espaços que são a adega (088), o espaço de receção (089), o corredor de circulação (090) e o auditório (091). Assim sendo, no interior pode-se encontrar



© Luís Ferreira Alves

087



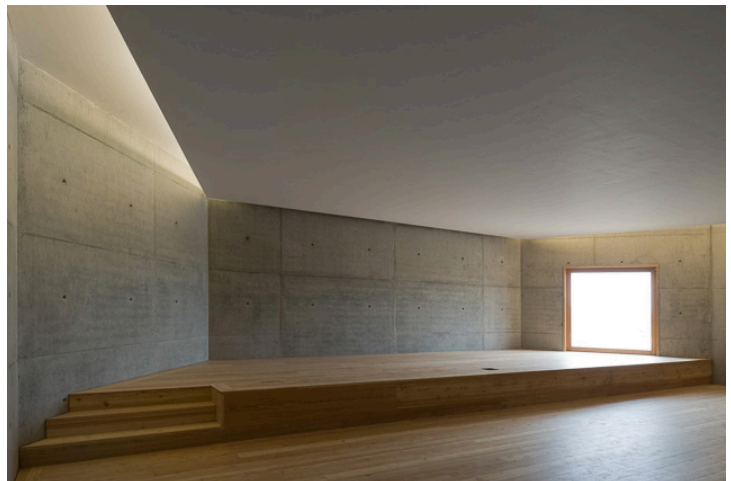
088



089



090



091



092



093



094

como materiais predominantes o betão, a madeira e o autonivelante de cor verde.

Abordando agora o tema da luz e, talvez pelo facto de o programa do projeto ser igual ao da Adega Mayor, as conclusões que se podem retirar são em parte semelhantes. Como outrora mencionado, ambos os fotógrafos transferiram maior destaque para o exterior o que conseqüentemente limita o registo do comportamento da luz dentro da Quinta do Portal.

Nesta reportagem verifica-se que Luís Ferreira Alves vai ao desencontro do que disse na entrevista em relação à luz, onde admitiu que a luz é um elemento importantíssimo na arquitetura, e conseqüentemente na fotografia de arquitetura. Contudo nesta reportagem, o tema luz, nomeadamente a luz natural no interior do edifício, não foi registada.

Regressando às fotografias de Fernando Guerra verifica-se que, ao contrário de Ferreira Alves, apresenta alguns registos fotográficos em que a luz natural é captada e vai modelando o espaço. As fotografias 092 e 093 são altamente representativas da ideia descrita. Nestas fotografias a luz acaba por ter uma função importante no projeto, sendo bem captada por Fernando Guerra, verificando-se então que ambas provocam uma espécie de atração para o homem. Na fotografia 094 a luz volta a ser importante pois é mais um momento em que como nas fotografias anteriores a luz, embora artificial, volta a ser a atração do homem emergindo assim em duas funções. A primeira, e mais óbvia, é a de iluminar o espaço, e a segunda é a de criar no homem curiosidade que o levará a percorrer o edifício ao encontro dessa luz para ver o que advém nesse novo espaço.

Passando do interior do edifício, em que as duas reportagens apresentam



© Luís Ferreira Alves

095



© Luís Ferreira Alves

096



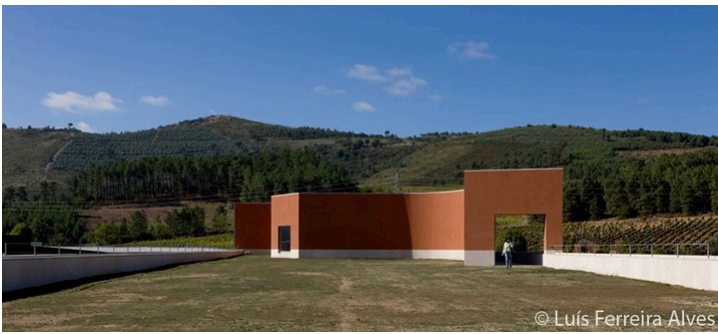
097



098

alguns resultados diferentes, para o exterior, verifica-se a situação já se aproxima mais um um pouco, pois ambas as reportagens, exibem jogos de luz/sombra que vão vincando a forma do edifício. As fotografias 095 e 096 de Ferreira Alves e as fotografias 097 e 098 de Fernando Guerra expõem isso mesmo.

A fim de terminar a análise da segunda obra em estudo, procede-se à investigação do tema dos objetos externos à obra. Apesar de ambas as obras ostentarem elementos para além da arquitetura, Luís Ferreira Alves recorre à figura humana apenas numa fotografia com o unico objetivo de dar escala ao desenho, pois acaba por ser bastante discreto (099). Considera-se que se o fotógrafo tivesse intenção que a figura humana fizesse parte da fotografia, a mesma teria de ganhar um maior destaque e não aparecer apenas numa fotografia. Já Fernando Guerra, ao utilizar a figura humana como elemento externo, atribui-lhe uma função totalmente diferente, isto é, não serve apenas dar escala ao edifício, mas sim fazer parte da composição 100, 101 e 102.



© Luís Ferreira Alves

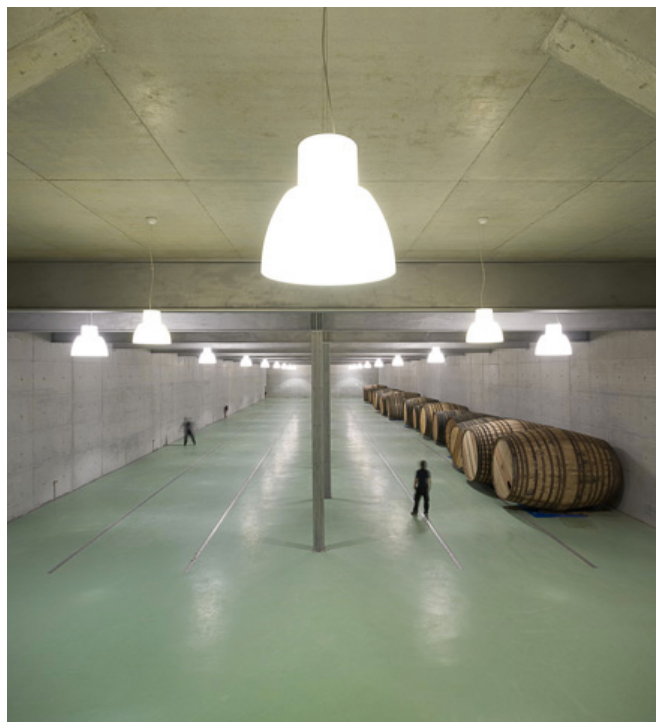
099



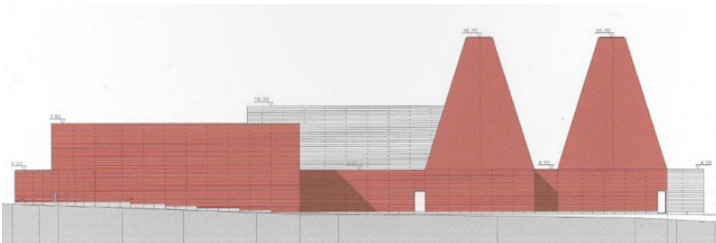
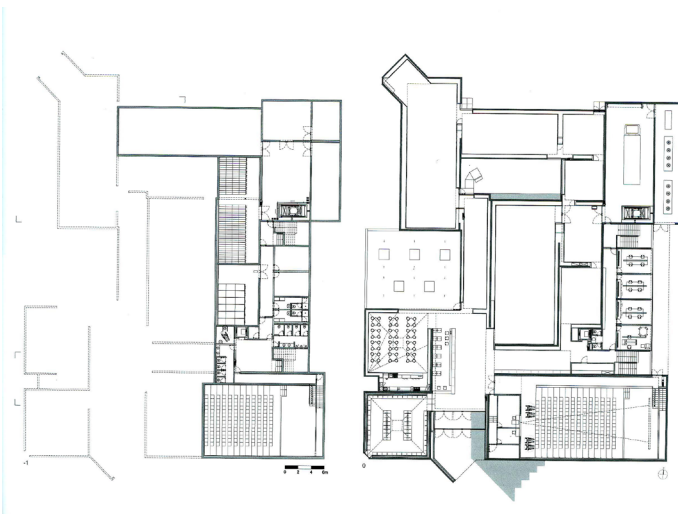
100



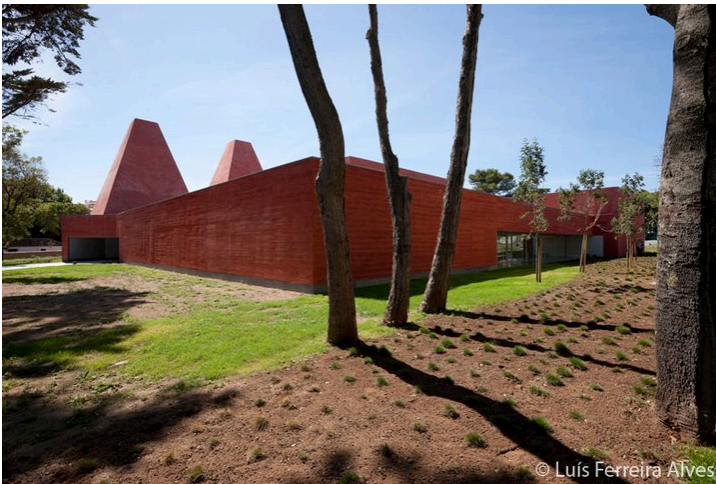
101



102

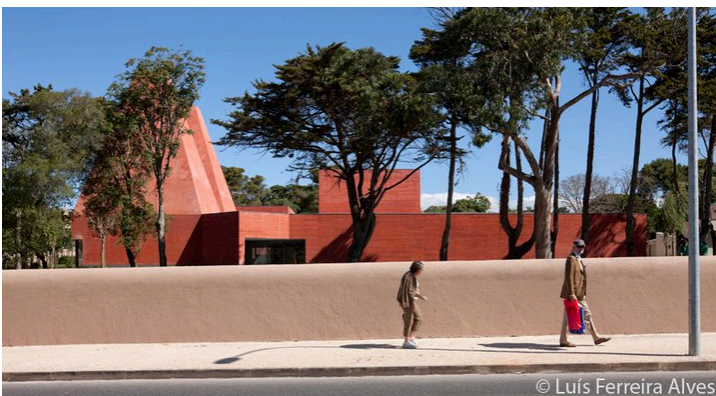


103



© Luis Ferreira Alves

104



© Luis Ferreira Alves

105

Casa das Histórias - Paula Rego

Com desenho da autoria do arquiteto Eduardo Souto de Moura, a Casa das Histórias da Paula Rego será a última de três obras analisadas e que se encontra fotografada por ambos os fotógrafos. Esta obra patenteia um projeto altamente diferenciado dos anteriormente analisados e cuja função é expor o trabalho realizado pela pintora Paula Rego. Assim, esta obra está constantemente a ser invadida por pessoas sendo parte fundamental do projeto. Comparativamente às reportagens anteriormente analisadas, e antes de se realizar a análise detalhada da presente obra, pode-se concluir que esta acaba por ser a reportagem com maior equilíbrio entre fotografias realizadas no exterior e no interior. Adicionalmente, pode também afirmar-se que quando comparada com as anteriores, estas reportagens se encontram completas na medida em que todos os temas em análise foram abordados.

Desta forma, e tal como nas obras já aludidas, irá iniciar-se a análise tanto pelo tema da forma, como pelas fotografias de Luís Ferreira Alves. Assim, aquando da observação das fotografias 104 e 105 facilmente se reconhece que o edifício se desenvolve apenas num piso tendo duas chaminés em forma de pirâmide que marcam um dos lados do edifício e, que acabam por se tornar a imagem de referência. Além dessas duas chaminés encontram-se mais dois corpos que se elevam mas que não são suficientes para retirarem a força da horizontalidade da obra. É ainda possível observar que o edifício não é totalmente compacto dado que existem diversas aberturas que permitem o contacto com o jardim que circunscreve todo o museu. Por outro lado, quando se analisam as fotografias de Fernando Guerra, além de apresentarem um maior número de registos fotográficos, o que aliás tem sido

habitual, a horizontalidade e a forte presença das chaminés em forma de pirâmide são novamente fotografadas (106 e 107). Não obstante, a reportagem de Fernando Guerra exhibe perspectivas onde a horizontalidade, é posta em causa dando destaque a um jogo de alturas (108, 109 e 110). Este alçado, não apresentado por Ferreira Alves, faz emergir a dúvida sobre o porquê da escolha desta fotografia, isto é foi por se tratar de um alçado menos interessante ou foi porque o número de fotografias a expor era limitado?

Uma vez mais, é assim demonstrada a importância de ao querer conhecer uma obra e, na impossibilidade de a visitar, a fotografia acabar por ser o meio mais rápido e mais prático. Todavia é importante consultar mais do que uma reportagem fotográfica para que uma completamente a outra.

É um pensamento do senso comum que cada projeto é sempre um novo desafio, aplicando-se então o mesmo ao fotógrafo quando avança de obra em obra para fotografar. Os desafios prendem-se no sentido de saber qual será a melhor maneira de captar a luz, a forma e por aí em diante. No que à Casa das Histórias diz respeito, o trabalho acaba por ser mais simples quando comparado com as obras anteriormente analisadas. Como supracitado, a Casa das Histórias é um museu e, portanto, um local em que o público deve vaguear de espaço em espaço de forma a percorrer toda a exposição de uma maneira fluida. Esta característica do projeto vai ajudar tanto Luís Ferreira Alves como Fernando Guerra no processo de captura da profundidade.

A maioria dos registos de interiores realizados pelo fotógrafo Luís Ferreira Alves apresenta sempre o espaço seguinte ao espaço em que se realizou a fotografia,



106



107

108



109

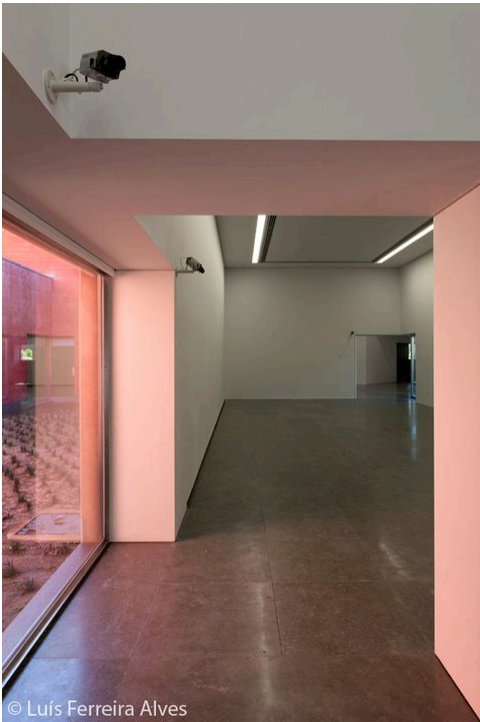


110



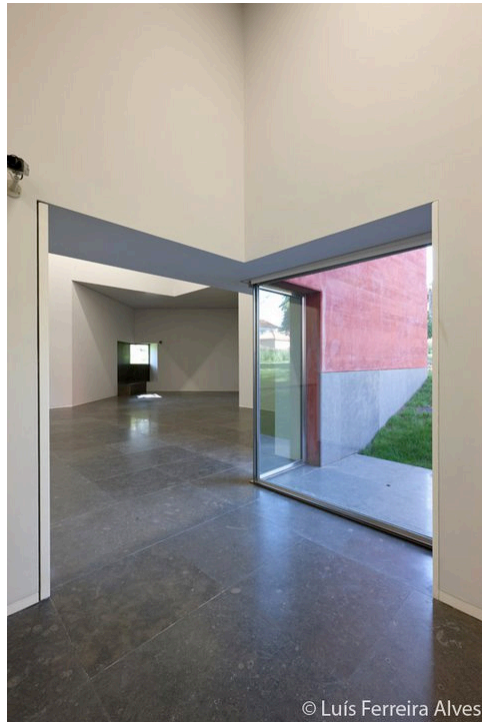
não se limitando a um registo simples onde a profundidade é dada pelo aparecimento da sala subsequente. Quando se observam as suas fotografias denota-se que o mesmo introduz sempre mais um plano além da sala seguinte, exemplificando tem-se a fotografia 111 onde se consegue observar três salas de exposições diferentes, no entanto ao fotografar ao lado de uma abertura para o exterior o fotógrafo volta a introduzir um novo plano. Ainda nesta fotografia, e atentando ao enquadramento da mesma, vê-se que o mesmo teve o cuidado para que o enquadramento registasse o início de uma outra abertura, gerando assim alguma curiosidade ao observador. Na fotografia 112, apresenta um enquadramento que é o seguimento da caminhada que um visitante faria conseguindo assim desvendar que tipo de espaço representava a abertura do fundo. Outro pormenor que esta fotografia apresenta é o facto de Ferreira Alves não “fechar” a abertura com a parede, mas criar um novo plano de profundidade. Como mote para o término da análise desta imagem, poder-se-ia acrescentar um último pormenor que se refere ao reflexo do exterior no vidro.

Na reportagem de Fernando Guerra, acontece o contrário da reportagem de Ferreira Alves. Na reportagem do primeiro a que se tem acesso, a profundidade só é obtida através de fotografias cujo enquadramento é realizado numa determinada sala que deixa ver a passagem e o início do próximo espaço não existindo enquadramentos com aberturas para o exterior (113), à exceção da fotografia (114) que, mesmo assim, é feita através de um contacto indireto. Conclui-se então que as fotografias acabam por ser bastante controladas. Por outro lado, Fernando Guerra apresenta fotografias em que do exterior se consegue ver para o interior e assim criar profundidade que Ferreira Alves não explorou na sua reportagem (115 e 116).



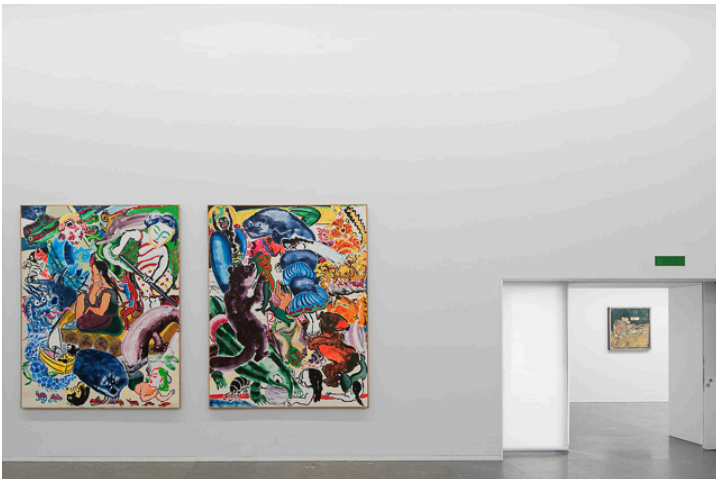
© Luís Ferreira Alves

111



© Luís Ferreira Alves

112



113



114



115



116

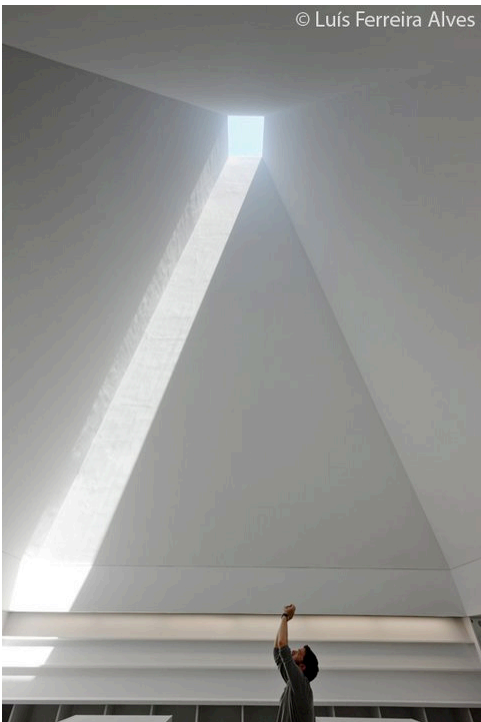
É facilmente reconhecível que neste projeto Eduardo Souto de Moura não optou por realizar uma obra que passasse despercebida pois tanto em termos de forma como de material, so arquiteto arriscou. Se a forma das entradas de luz, recorrendo ao desenho de antigas chaminés, tornou-se a imagem do projeto, o acabamento exterior escolhida não ficou atrás. Se por um lado usar o betão não seria inovador na sua obra, optar por um betão pigmentado com uma cor pouco usual acabou por ser fundamental.

Os dois fotógrafos registaram todos os materiais usados na obra e, por isso, ao visualizar as reportagens não se encontram materiais distintos, mas sim enquadramentos dissemelhantes. Assim, após a visualização de ambas as reportagens percebe-se que para o acabamento exterior do edifício foi usado o tradicional betão, desta feita com um pigmento que lhe atribui uma cor avermelhada assumindo assim uma estereotomia dada pelas tábuas da cofragem. Ainda no exterior, Souto Moura utiliza lajetas de pedra nos percursos, estando o restante edifício envolto de um relvado. Ao invés, no interior do edifício o arquiteto foi igualmente muito claro utilizando poucos materiais, isto é, percorrendo o museu encontram-se apenas dois materiais sendo o chão revestido por lajetas tipo mármore cor escura e para as paredes e tetos usa o gesso de cor branca. Nos espaços complementares às galerias, nomeadamente no auditório, o chão apresenta um revestimento em madeira e as paredes uma de cor cinza, não sendo possível, através das fotografias, ficar a saber se continua a ser gesso pintado ou algum material que faça o tratamento acústico, uma vez que se trata de um auditório.

Assim sendo, e após a visualização das reportagens com algum afínco, consegue-se elaborar mentalmente uma paleta de materiais usados pelo arquiteto.



© Luís Ferreira Alves



© Luís Ferreira Alves

No tema de luz, verifica-se que, ao contrário das obras anteriormente analisadas, este foi um tema bastante explorado na Casa das Histórias. Como seria de prever, o facto de a análise à obra partir do olhar de dois fotógrafos bastante diferentes o resultado da exploração do tema da luz também ele acabaria por ser diferente.

Como já mencionado nesta dissertação, e na entrevista realizada a Luís Ferreira Alves, o próprio defende que as fotografias não deviam ser submetidas a qualquer tratamento, principalmente no que à luz diz respeito. Campo Baeza (2013), referiu que “Quando o arquiteto descobre, finalmente, que a luz é o tema central da arquitetura, então começa a entender algo, começa a ser um verdadeiro arquiteto.” (p.17). Esta frase vem reforçar a ideia de que a luz é um dos elementos mais importantes e, “a luz é, com ou sem teoria corpuscular, algo concreto, preciso, contínuo, material.” (p.17). embora não seja um elemento físico. Na reportagem de Ferreira Alves é notória a preocupação dada pelo mesmo para demonstrar o quanto a luz é importante na obra, na medida em que permite ver pormenores que a arquitetura pode oferecer ao homem. Situados nas salas cujo formato representa chaminés, o fotógrafo apresenta uma sequência de fotografias que traduzem o percurso que a luz percorre durante as diferentes horas do dia (117 e 118)¹⁹. Ainda na sequência da conversa o mesmo expôs um painel de quatro fotografias que exibiam a luz a entrar na sala no momento em que esta descia através do canto. Não querendo deixar parecer que o tema da luz nesta reportagem se resume a este momento, a verdade é que o mesmo demonstra o quanto Ferreira Alves conseguiu contar uma história com

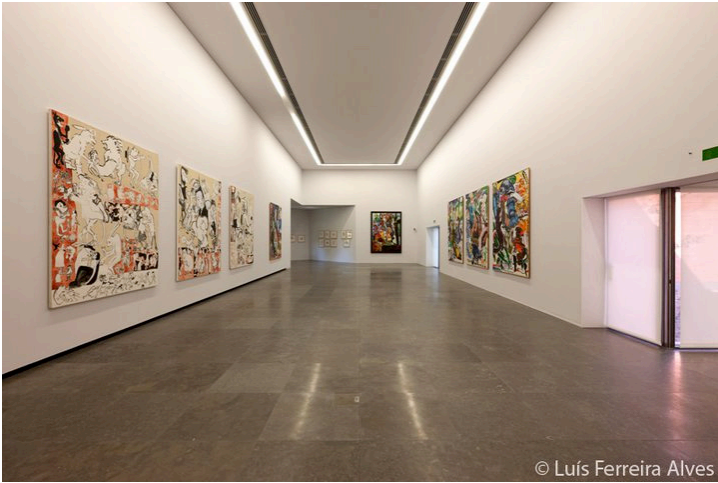
¹⁹ Durante a realização da entrevista, Ferreira Alves mostrou um conjunto de fotografias que demonstra muito bem esta situação. No entanto, a reportagem que esteve por base desta análise não apresenta todas essas fotografias.

recurso a quatro momentos. Estabelecendo já um analogismo com a reportagem de Fernando Guerra este momento não foi captado, o que poderá ter acontecido por opção ou por razões alheias, como por exemplo um dia sem sol. Ainda assim, parece que a segunda opção descrita perde força, na medida em que a restante reportagem é realizada num dia de sol.

Voltando ao tema da luz, e para terminar a análise do mesmo, na reportagem de Ferreira Alves denota-se que este optou por não registar momentos em que a luz rasgava o interior, preferindo mesmo realizar algumas fotografias em que as aberturas se encontram com os blackout fechados. (119 e 120)

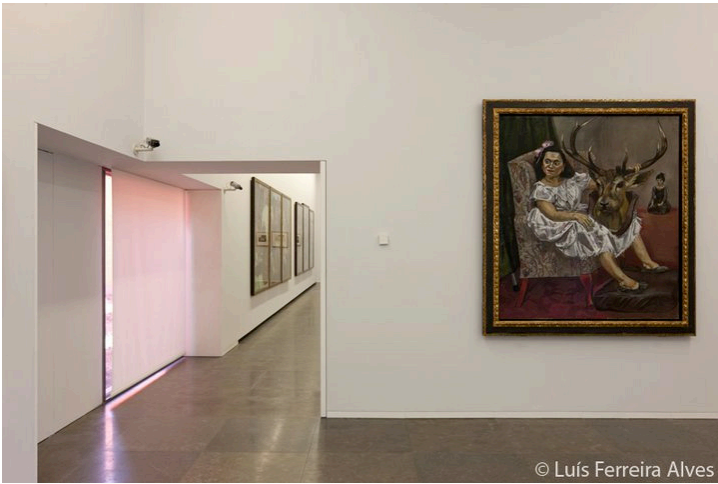
Na reportagem de Fernando Guerra a procura de representação da luz é explorada mais na fotografia de exterior, em que com as diferentes formas do edifício se vai registando o jogo de luz/sombra, mas onde também se percebe o impacto das sombras criadas pela envolvente no edifício. (121 e 122) Versando a atenção no interior, o tema da luz é dissecado de uma forma muito semelhante à de Luís Ferreira Alves onde a exceção é mesmo as entradas de luz das ‘chaminés.’ Percorrendo o edifício através das fotografias verifica-se a ausência de fotografias onde a luz entra pelas salas de exposição. A quantidade de luz que entra nas mesmas é sempre controlada, exceção feita na fotografia 123 onde a mesma tem como enquadramento a entrada do museu. Nesta fotografia é interessante observar a forma como a luz vai entrando pelo interior do edifício e vai desenhando um percurso.

No meio da reportagem de Ferreira Alves, encontra-se uma fotografia muito semelhante (124) mas que, dado o enquadramento concretizado, a profundidade dada pela luz perde força. Estas duas imagens, uma vez mais, provam que na fotografia em geral, e em particular na fotografia de arquitetura, o material fotográfico e a



© Luís Ferreira Alves

119



© Luís Ferreira Alves

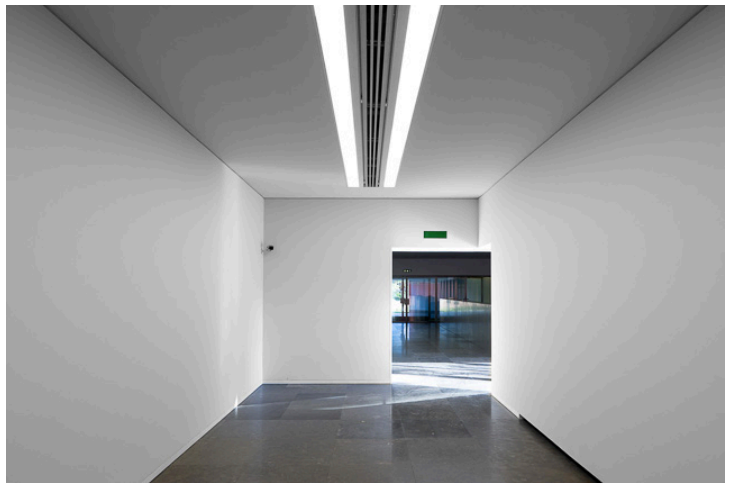
120



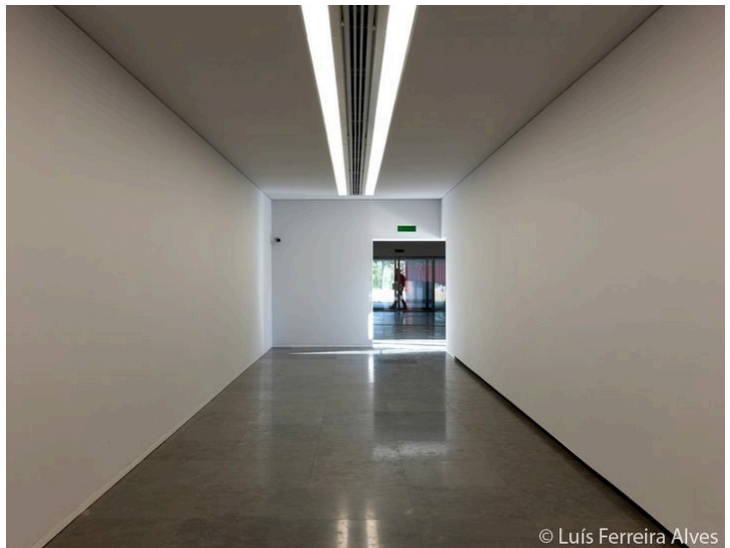
121



122



123

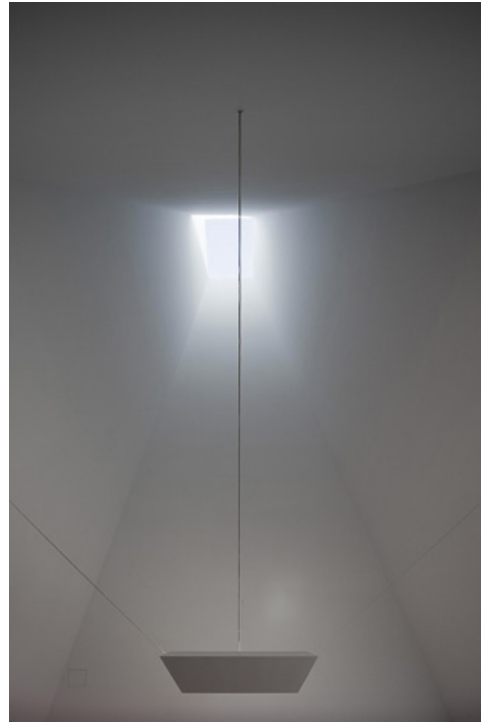


124

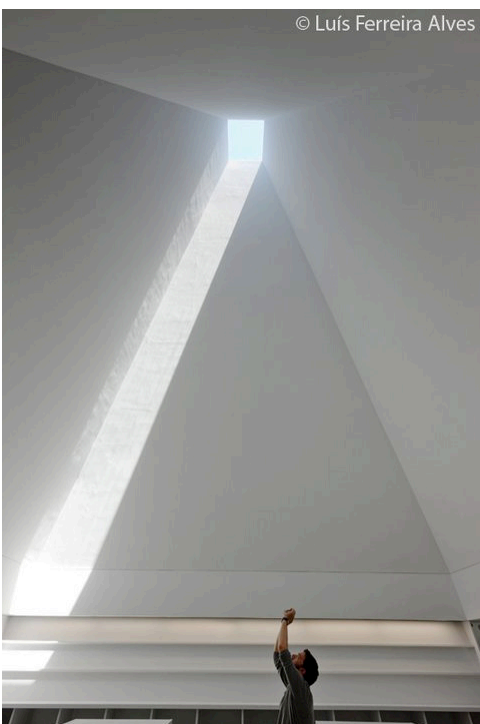
© Luís Ferreira Alves



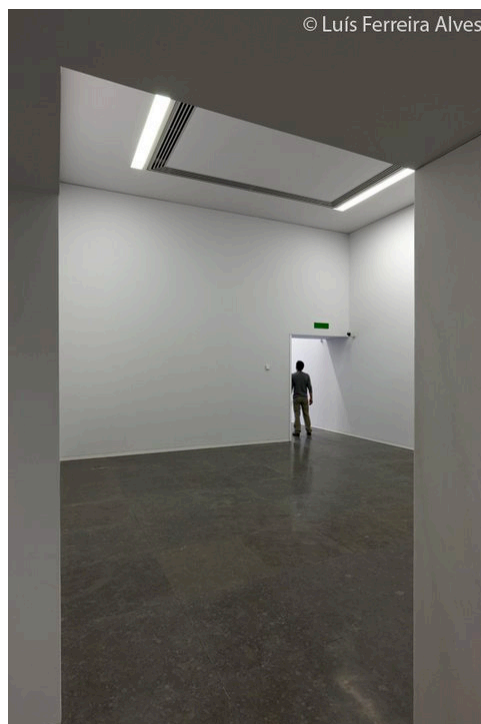
125



126



127



128

arquitetura em si não são sinal de fotografias iguais. A disponibilidade, o olhar e a sensibilidade do fotógrafo revelam-se como componentes importantes na hora do disparo.

Se por um lado assistimos a uma fotografia de Fernando Guerra que acaba por estar mais completa do que a fotografia de Ferreira Alves, por outro lado e voltando às 'chaminés' observadas nas fotografias de Fernando Guerra (125 e 126) conclui-se que Ferreira Alves consegue ter maior sensibilidade e construir assim uma história através de um conjunto de imagens. No entanto, ambas as fotografias são válidas no sentido em que os enquadramentos demonstram a forma do lugar usando a luz como escultor do espaço.

Para finalizar a análise dos cinco temas propostos abordar-se-á o tema dos objetos externos à obra. De um modo sucinto pode dizer-se que neste tema ambos os fotógrafos expõem fotografias com dois tipos de elementos externos à obra. Num primeiro momento aborda-se a presença do homem na imagem e, observando as duas reportagens, é evidente que ambas apresentam pessoas nos enquadramentos, todavia com diferentes propósitos e intensidades.

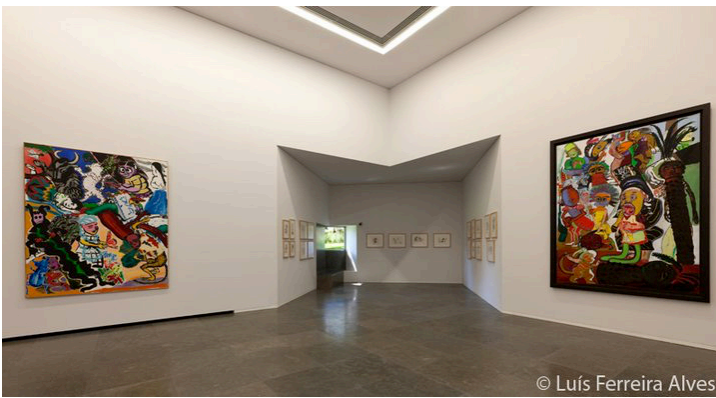
Na reportagem de Ferreira Alves, que não podemos esquecer que é contra a utilização de objetos que retirem o foco à arquitetura, a utilização de pessoas nos enquadramentos acaba por ser um processo bastante controlado (127 e 128). Nas suas fotografias apesar de o homem ocupar um lado estético pode-se ainda reconhecer que existiu um cuidado por parte do mesmo, na medida em que a figura humana veio oferecer, a quem observa a fotografia, a ideia de escala. Na reportagem de Fernando Guerra esse mesmo processo não parece ter apenas como objetivo fornecer ao



129

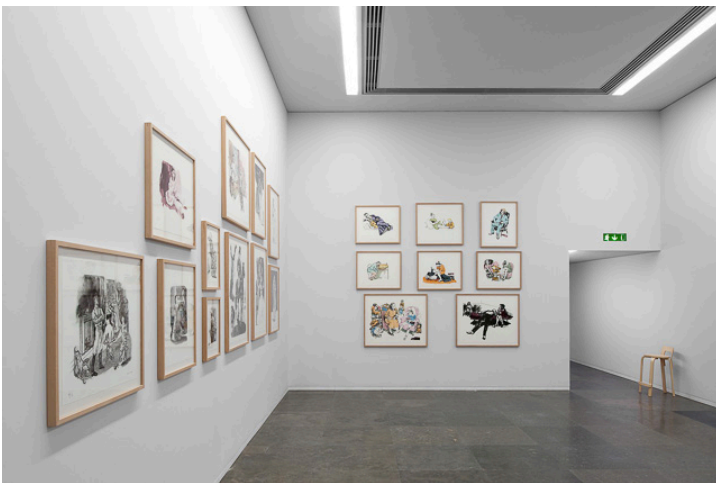


130



© Luís Ferreira Alves

131



132

observador um sentido de escala, mas também um lado mais estético. A fim de se poder justificar a ideia expressa podem citar-se alguns pormenores que fazem chegar a esta conclusão. Em primeiro lugar, observa-se que o número de fotografias em que a figura humana aparece é bastante mais elevado comparativamente à reportagem de Ferreira Alves. Em segundo, as pessoas surgem nas fotografias apresentando quase sempre um arrasto (129 e 130) que se traduz numa clara tentativa de oferecer à fotografia uma sensação de dinamismo, coisa que em Ferreira Alves não acontece, pois a figura humana é sempre estática.

Desta forma, os dois tipos de elementos externos à obra são portanto a figura humana e também a presença dos quadros pendurados nas paredes das galerias (131 e 132). Este segundo ponto acaba por se tornar um ponto sensível na análise, à semelhança de Paulo Catrica, quando se encontrava a fotografar os campos de futebol. Num primeiro momento fotografou os campos vazios mas depois chegou à conclusão que naquele registo o lugar perdia a sua função e que só fazia sentido fotografar campos de futebol em pleno jogo. Fazendo um paralelismo entre o campo de futebol e o museu, conclui-se que encontrar quadros nas paredes aquando do momento da fotografia poderá não ser considerado um objeto externo à obra, pois aquele espaço só estará plenamente em função com a exposição das várias obras de Paula Rego.

Em modo conclusivo à análise da Casa das Histórias da Paula Rego, faltam apenas aludir dois pontos que chamam a atenção por não estarem fotografados pelos fotógrafos. O primeiro deles é um tema recorrente nas reportagens de Fernando Guerra e que não é praticado por Ferreira Alves, acaba por o assumir na sua entrevista,



133



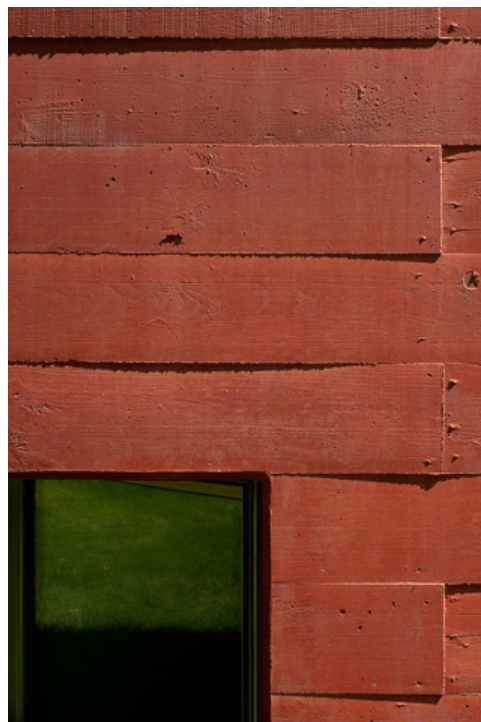
134



135



137



136

isto é, recusa-se fotografar obras onde a presença de sol seja escassa ou nula. Nesta obra Fernando Guerra, acaba a sua reportagem com fotografias noturnas como se fosse o término do dia de trabalho (133). O segundo ponto é o facto de Fernando Guerra, muito semelhante ao que Ferreira Alves fez no tema da luz em que conta uma história com uma série de fotografias, conta uma história a partir de um conjunto de fotografias que nos vão levar do geral para o particular mostrando ao observador um dos pormenores da texturização da cofragem de betão (134, 135, 136 e 137).

Após a análise das três obras a que inicialmente nos tínhamos proposto, podemos retirar algumas conclusões sobre a forma como é feita a comunicação da arquitetura através do olhar de Ferreira Alves e Fernando Guerra relativamente às obras dos arquitetos Siza Vieira e Souto de Moura. É também possível traçar um perfil de cada fotógrafo a partir das fotografias que fomos mostrando ao longo da análise, assim como das restantes que completam as reportagens e comparando-as assim com a entrevista realizada.

Apesar de os casos de estudo estarem limitados por dois fatores importantes, o facto de estar publicado digitalmente e o facto de cada obra se encontrar fotografada por ambos os fotógrafos, surgiram apenas três obras compatíveis de análise: a Adega Mayor, a Adega Quinta do Portal e a Casa das Histórias da Paula Rego. Curiosamente todos os projetos são projetos de serviço o que de um modo geral torna a análise equilibrada.

Uma das primeiras conclusões que se pode retirar é de que os temas inicialmente escolhidos como base de análise (a forma, a profundidade, a materialidade, a luz e os objetos externos à obra) foram todos analisados, cada um

com o seu grau de intensidade. Além dos temas escolhidos foi notório o surgimento de mais alguns temas como é o exemplo da fotografia noturna.

Uma segunda conclusão que ficou clara foi o facto de, tal como na arquitetura um local para construção pode receber inúmeros projetos diferentes, o mesmo acontece com a fotografia. Uma mesma obra oferece enquadramentos tão diferentes quanto o número de fotógrafos que decidam dele fazer fotografias. Foi também possível concluir que tal como quando um arquiteto para diferentes programas usa diferentes soluções, os fotógrafos, mediante o programa da obra que fotografam acabam por usar ferramentas diferentes. Essa situação foi possível de se verificar quando, se analisou a terceira obra (museu) e se percebeu que o tema da luz foi um tema mereceu uma atenção por parte dos fotógrafos que as outras obras não receberam.

Por fim, podemos referir três aspetos que talvez sejam dos mais importantes na comunicação da obra com o público através de fotografias. O primeiro é o facto de nas três obras ser possível reparar na importância do observador não se restringir apenas à visualização de uma reportagem fotográfica pois ambas as reportagens de um modo ou de outro acabaram sempre por se completar ou dissipando dúvidas sobre um determinado material ou espaço. O segundo aspeto, prende-se com a forma de divulgação da fotografia, isto é, tal como já foi referido, as fotografias foram visualizadas através da cedência, por parte dos autores através de diferentes plataformas. Se por um lado encontramos Ferreira Alves a realizar a sua comunicação digital apenas através da rede social *Facebook*, por outro lado Fernando Guerra faz a sua divulgação através de variadas plataformas, desde o *Facebook*, o *Instagram* e o seu *site*. No entanto estas plataformas ocupam diferentes taxas de utilização sendo o *site*

aquele que possui o maior número de reportagens, permitindo que Fernando Guerra apresente uma panóplia de fotografias de reportagens espalhadas pelo mundo.

Para terminar, podemos ainda referir um aspeto que mais uma vez demonstra a diferença entre os dois fotógrafos. Quando observamos as fotografias de Ferreira Alves, as mesmas apresentam quase sempre o mesmo formato mudando na maioria dos casos apenas a orientação. No caso de Fernando Guerra, numa mesma reportagem podemos encontrar variados formatos que acabam por tornar a visualização menos confortável. Neste aspeto as reportagens de Ferreira Alves acabam por ser mais confortáveis para o observador.

É interessante verificar que ao analisas as reportagens afetas às obras mencionadas neste capítulo se obtiveram informações importantes que permitem a construção de um perfil de cada fotógrafo que pode ser comparado com o perfil inicialmente elaborado pelas suas palavras nas entrevistas.

Iniciando por Luís Ferreira Alves, à medida que analisamos as fotografias fomos reconhecendo que a comunicação que apresenta é uma comunicação mais objetiva. Os seus enquadramentos têm como foco a obra. Na mesma medida, quando o observador olha para a fotografia sente uma atração pela obra pois não existem elementos externos a sobreporem-se a ela. Apesar de raramente acontecer, quando surgem na composição da fotografia elementos externos à obra, geralmente secundários, acabam por apresentar um papel importante na fotografia pois introduzem escala nas mesmas. Por fim, nas fotografias de Ferreira Alves conseguimos identificar algo que já tinha sido revelado em entrevista: devido à idade e ao facto de já ter obra realizada, o próprio assume que não procura explorar os novos temas que surgem, como é o caso da fotografia noturna. No entanto, também é verdade que com

a decisão de não querer adaptar-se aos novos temas e às novas tecnologias, sente que acaba por perder espaço no mundo da fotografia de arquitetura e, conseqüentemente, não atrair novos clientes fazendo apenas fotografias de clientes com quem construiu uma amizade ao longo do tempo.

Olhando de para as fotografias de Fernando Guerra, podemos concluir que o perfil é bastante diferente de Ferreira Alves começando desde logo pela forma como é feita a comunicação com o observador. Fernando Guerra sente a necessidade de introduzir na fotografia um lado mais cénico sendo recorrente nas suas fotografias a utilização do céu como enquadramento, ocupando muitas das vezes mais espaço do que a própria obra. Além desse recurso ao céu para tentar prender o interesse do observador é muito fácil encontrarmos, nomeadamente no exterior, fotografias em que objetos externos à obra tenham no enquadramento a mesmo ou, até mais força, que a própria obra. Nesse aspeto, quando o observador olha para a fotografia o seu instinto é olhar para um objeto que não a obra. Estes objetos, que foram surgindo nas fotografias analisadas, acabam sempre por oferecer uma beleza que cativa o público. Na necessidade de se manter sempre no topo dos fotógrafos mais procurados a nível mundial, existe a necessidade de estar constantemente atualizado quanto às tendências que vão surgindo. Já é frequente as reportagens realizadas contarem uma história acaba com as fotografias num ambiente já noturno. Por outro lado, outro aspeto que demonstra a necessidade de estar sempre atual e que apesar de não encontramos nestas obras, mas olhando um pouco para a sua obra em geral o conseguimos identificar é, por exemplo, vemos que uma obra que já tenha sido fotografada seja novamente fotografada. Este processo é realizado devido ao surgimento da fotografia aérea que, a cada dia conquista mais público e que por

isso faz com que Fernando Guerra volte a fotografar as obras que considera mais importantes e mediáticas. Outro aspeto observado foi o facto de muitas fotografias se encontrarem assinadas, não pela banal assinatura do artista, mas pela sua presença, isto é a pessoa que surge nos enquadramentos é ele próprio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aquando do início da escrita desta dissertação sabia-se que este campo do conhecimento, a fotografia na arquitetura, seria um tema que nos poderia levar por variadíssimos ramos, dado que a fotografia acaba por ter um impacto grande e forte no mundo. Assim sendo, e olhando para os inúmeros ramos que podíamos seguir, optou-se para objeto de estudo o tema da comunicação. Quer isto dizer que se decidiu aprofundar o modo como a arquitetura comunica com o público através da fotografia.

Para tal, relembrem-se os objetivos que pretendíamos que a investigação nos conseguisse responder: compreender a existência de evolução ou involução da fotografia aplicada à arquitetura; verificar a alteração de visão aquando da mudança de fotógrafo (influência da formação na prática da fotografia: formação em fotografia vs formação em arquitetura); apurar a existência de subjetividade nas fotografias de arquitetura; averiguar se a obra arquitetónica pode tirar proveito da visão fotográfica para a sua comunicação com o público.

De grosso modo, conclui-se que os objetivos inicialmente propostos foram alcançados, ou seja, a presente dissertação iniciou a abordagem comparando duas formas de fotografar arquitetura onde ambas apresentam objetivos diferentes. Assim, quando se exploraram as fotografias realizadas por um grupo de fotógrafos - apelidados de Olhar inexpressionistas - verificou-se que estes retratam a arquitetura como parte de um enquadramento, não sofrendo a pressão de ter de retirar ou omitir os defeitos que a mesma apresenta. Neste grupo destacam-se os fotógrafos Bernd e Hilla Becher que deixaram um legado de discípulos que deram continuidade ao trabalho realizado.

É ainda de salientar o importante papel demonstrado pelos mesmos em realizar trabalhos em que, escolhendo um tema para explorar, fizeram ver que a arquitetura pode ser tão diferente e tão variada. É através desses mesmos trabalhos que somos confrontados com erros que acontecem na arquitetura, com planeamentos que não foram bem-sucedidos ou então, como acontece principalmente nas periferias das grandes cidades, onde não existindo qualquer planeamento acaba por se tornar num caos. Normalmente, esse lado menos interessante e organizado acaba por ser escondido por quem tem o poder, pois essas mesmas paisagens não beneficiam em nada uma cidade correndo o risco de perder interesse por exemplo, no turismo. No entanto, tanto para um arquiteto, como para um profissional que tem o dever de organizar o melhor possível o espaço, torna-se pertinente que os mesmos sejam divulgados e estudados de forma a garantir que num futuro não se voltem a suceder os mesmos erros.

Olhar completamente oposto deste é o olhar expressionista que maioritariamente acaba por realizar reportagens fotográficas isolando a obra

arquitetónica de modo a que seja o foco das atenções. Com isso acresce a pressão de ter de omitir enquadramentos que não favorecem a obra. Outra pressão a que estão sujeitos, é o público alvo, uma vez que o público que consome este tipo de fotografia acaba por ser um número bastante maior e que recorre ao seu visionamento a partir de diversas plataformas de divulgação. Com isto, cabe ao fotógrafo conseguir cativar o observador a consultar as suas fotografias. Neste registo fotográfico, os fotógrafos acabam por ficar limitados em comparação ao grupo inexpressionista na medida em que têm de realizar um trabalho mais determinado e que não saia muito do padrão.

Contudo, não quer isto dizer que só de diferenças é feita a comparação entre estes dois tipos de registo. Curiosamente, existe um fator que torna estes dois grupos tão semelhantes: quando se observam reportagens fotográficas dos fotógrafos expressionistas nota-se que o que eles estão a fotografar é sempre o mesmo tema, tal como acontece nos trabalhos inexpressionistas, ficando provado mais uma vez que os resultados são sempre diferentes. Melhor exemplo para conseguir provar esse facto é o caso de estudo desta dissertação em que dois fotógrafos fotografam a mesma obra e ambos apresentam resultados dissemelhantes.

Depois de realizada a investigação sobre os dois grupos de fotógrafos que fazem fotografia onde a arquitetura é o elo de ligação e saber de que forma é que um vai influenciando o outro, centramo-nos na fotografia de arquitetura dos fotógrafos expressionistas.

Numa primeira fase focaram-se as questões que se consideraram fundamentais à arquitetura, de onde surgem as sensações que cada espaço permuta com o indivíduo. Desta análise e investigação, foi importante termos identificado

as limitações que a fotografia apresenta e que faz com que a mesma nunca consiga substituir, na totalidade, a visita presencial a uma obra de arquitetura. O som e o odor são alguns desses exemplos.

Quando iniciada esta dissertação definiu-se que as entrevistas poderiam ser peças fundamentais do trabalho de investigação e que dariam um contributo muito importante ao mesmo. Para tal, as mesmas deveriam ser feitas a intervenientes que apresentassem um trabalho bastante sólido e que fosse do senso comum a importância que apresentaram e continuam a apresentar no panorama português e também internacional. Foi então que se optou por realizar entrevistas ao fotógrafo Luís Ferreira Alves e ao arquiteto e fotógrafo Fernando Guerra que deram um contributo importante para a segunda parte da dissertação. Por fim, surge a entrevista ao arquiteto João Mendes Ribeiro por ser um arquiteto que valoriza imenso a fotografia de arquitetura.

Apesar do foco das entrevistas ser idêntico, estas acabam por se dividir em dois grupos. Luís Ferreira Alves e Fernando Guerra, como já mencionado, acabaram por serem importantes para o caso de estudo, enquanto que João Mendes Ribeiro acaba por ajudar a clarificar a diferença entre uma reportagem fotográfica objetiva e uma reportagem subjetiva. É de evidenciar ainda o modo como o arquiteto João Mendes Ribeiro pensa a fotografia, pois ele não olha apenas para a fotografia de arquitetura como registo de comunicação final, mas sim como um elemento importantíssimo em todo o processo arquitetónico. Para o arquiteto todas as fotografias tiradas desde a primeira visita ao local até à reportagem final feita por um fotógrafo de arquitetura, têm um peso importante e todas acabam por ser consideradas fotografias de arquitetura.

No entanto, o intuito da realização da entrevista prendia-se com o facto de os Armazéns e Escritórios da Adémia se encontrarem fotografados por dois fotógrafos distintos. O confronto dessas duas reportagens acaba por dar resultados interessantes, e também permite voltar a demonstrar que a arquitetura pode ser usada com objetivos díspares. Assim, por um lado tem-se André Cepeda que faz fotografias com o intuito de demonstrar o espaço, e por outro lado Nelson Garrido que é convidado a concretizar a reportagem arquitetónica que vai fazer a comunicação com o público.

Para dar término a esta dissertação, aborda-se o estudo de caso que tem como objetivo confrontar a visão de dois fotógrafos de diferentes gerações, mas que fotografaram as mesmas obras. Devido ao elevado número de arquitetos fotografados pelos dois fotógrafos, optou-se por selecionar obras dos arquitetos portugueses que até então foram galardoados com o prémio *Pritzker*. Este caso de estudo é o que acaba por dar diretamente mais respostas aos objetivos delineados.

Relativamente ao facto de a formação académica do fotógrafo ser ou não importante no ato de fazer fotografia para comunicar com o público, de forma genérica pode concluir-se que um fotógrafo de formação arquitetónica tem tendência a registar determinados pormenores existentes na obra. Na análise feita às fotografias de Luís Ferreira Alves e Fernando Guerra, mas também ao grupo do olhar expressionista, verifica-se que existe uma necessidade de introduzir, de alguma forma, mais informação do que apenas arquitetura nua e crua, dando assim uma nova emoção à fotografia através da introdução de pessoas e objetos do quotidiano mas também, da necessidade de conseguir encantar as pessoas que olham a fotografia de tal modo que sentem necessidade de continuar a ver a reportagem.

Olhando também para as reportagens dos fotógrafos entrevistados, é de fácil reconhecimento a existência de uma evolução na maneira de fotografar. Prova disso são as palavras de Luís Ferreira Alves na entrevista, quando afirma que existem novas ferramentas e maneiras de fotografar, mas que devido à idade já não lhe é possível acompanhar a tendência. O próprio estava a referir-se à fotografia noturna.

O facto de atualmente se conhecer muita obra arquitetónica espalhada por todo o mundo é prova de que uma obra ganha outra dimensão sempre que é fotografada e acaba publicada, tanto na internet como nos media tradicionais.

Em suma, importa salientar algo que não foi colocado como um objetivo mas que durante toda a dissertação esteve sempre presente, isto é, à importância de saber se a fotografia de arquitetura seria um meio plausível para substituir a visita *in loco* da obra. Pois bem, toda esta dissertação é prova que isso jamais será possível pois a fotografia, meio de observação fácil e rápido de se atingir, apresenta inúmeras limitações.

De um modo geral a investigação acaba por dar resposta a todos os objetivos inicialmente delineados.

TEXTOS ANEXOS – Entrevista

ANEXO A - Fernando Guerra

ANEXO B - Luís Ferreira Alves

ANEXO C - João Mendes Ribeiro

Entrevista realizada ao arquitecto e fotógrafo Fernando Guerra, via chamada telefónica.

Dezembro, 2015

Jorge Dias [J.D.] – Como aconteceu o interesse em fotografar arquitetura?

Fernando Guerra [F.G.] – O interesse em fotografar arquitetura nunca aconteceu, o que aconteceu foi que quando eu tinha 16 anos comecei a interessar-me em fotografar e é esse interesse que me acompanha desde 1986 até hoje. A arquitetura aconteceu por várias razões, uma delas pelo facto de eu ser arquiteto, uma vez que eu tirei o curso fazendo o meu percurso académico normal, no entanto nunca deixei de fotografar, nunca deixei de fazer imagens só que não fazia propriamente imagens de arquitetura devido aos meus interesses que saiam sempre muita da fotografia de arquitetura. Também nos anos 70/80 as fotografias de arquitetura que se praticavam eram aborrecidas, no sentido em que eram fotografias vazias, despidas de emoções sendo quase um trabalho muito clínico e técnico, mais técnico do que artístico e, portanto, não sentia qualquer emoção nessa fotografia. Apesar de ser uma pessoa

que consumia livros e revistas, não achava nada apelativo, e passei a fazer as minhas próprias fotografias quando comecei a trabalhar como arquiteto. Quando voltei de Macau fui desafiado pelo meu irmão, o Sérgio Guerra, para fazer algumas fotografias de arquitetura e assim começou esta jornada.

Quando iniciamos, este era um trabalho que pouca gente fazia ou queria fazer e a prova disso é que eram muito poucos, havia o Ferreira Alves, o Guimarães de Sousa e pouco mais. Uma das razões poderia ser o facto de ser bastante complicado porque não havia digital, era uma disciplina completamente diferente do que é hoje, as lentes, as máquinas era tudo outro mundo.

Apesar de ter sido um começo tardio no mundo da arquitetura, o facto de fazer fotografia diária desde os meus 15/16 anos fez com que eu introduzisse esse olhar na minha fotografia de arquitetura e tornando-a diferente dos outros fotógrafos.

[J.D.] – Como é que prepara a abordagem ao objeto de arquitetura quando lhe é feita uma encomenda?

[F.G.] – Para mim a abordagem é fácil. Até à véspera não me interessa saber muito sobre a obra, a parte burocrática é toda ela tratada pelo Sérgio e, portanto, eu nunca sei muito sobre a obra porque eu quero que assim seja. Este é talvez o motivo que me faz fazer as fotografias que faço, porque eu penso que o mais interessante na fotografia de arquitetura, é deixar-me ficar encantado por aquilo que o arquiteto fez, e é esse encanto e esse primeiro contato que define aquilo que vou fotografar, é tão simples como isso.

Portanto, a preparação é mínima. Sei a escala daquilo que vou fotografar, sei se as pessoas querem fotografia aérea, se é sessão de vários dias ou sessão única, sei

o sitio, vi uma ou outra imagem geralmente muito má mas que chega perfeitamente. Depois vou para a obra e quando chego começo a fotografar, sendo o sol que acaba por se encarregar de me dizer como devo fotografar.

O meu dia resume-se ao encantamento, ao primeiro olhar.

[J.D.] – H.S. Goodhart-Rendel (1930) disse:

“O desenho de arquitetura é interessante, a fotografia é magnífica, o edifício é infeliz, mas é uma etapa necessária entre os dois”.

Concorda com esta afirmação?

[F.G.] – Não necessariamente. É óbvio que é fácil reduzirmos tudo a uma caricatura, e com o meu trabalho facilmente podemos ouvir pessoas a dizerem que a fotografia é mais interessante que o objeto fotografado, mas na maior parte dos casos acho que isso não acontece. Nas minhas reportagens eu tento ser sempre o mais verdadeiro possível, contudo não podemos esquecer que eu estou a captar uma impressão do edifício que, em primeiro lugar é pessoal, mas que ficará marcada no tempo sendo apenas um dia na vida daquela peça que pode ser o dia da peça.

Portanto, eu acho que tem muito a ver com a maneira como nós sentimos o objeto, como nós fotografamos a peça, mas como mensageiro que sou não tem lógica eu tentar fazer uma coisa que o edifício não seja. Pode acontecer tu chegares a uma obra e sentires que a fotografia é mais bonita do que a obra, mas isso não deve ser um trabalho de Photoshop de recuperação de imagens más, isso não deveria acontecer. O que me interessa mostrar é aquilo que o edifício é, não querendo que o trabalho seja sobre mim, mas sim sobre a obra e sobre o arquiteto, sendo esta a primeira regra para se trabalhar. Uma vez que o que eu fotógrafo não é sobre mim, não posso inventar

uma realidade porque estaria a falhar no propósito de partilhar uma obra. Porém, não existe nenhum mal uma fotografia ser melhorada, é uma realidade paralela, porque nunca deixamos de ver a obra apesar de ser melhorada. Todos os objetos, seja um carro, uma casa ou mesmo as pessoas, tem um lado que funciona melhor numa imagem, mas a imagem final não deve deixar de ser verdadeira. Definitivamente não pode ser um trabalho de Photoshop, apesar de as críticas serem sempre no sentido de que se é bonito é porque é resultado do Photoshop, só que não. Muitas das vezes as fotografias são bonitas graças ao meu olhar, elas são vítimas de um simples baixar para evitar apanhar a parábola do vizinho. Basicamente eu corto com o meu olhar e baixo-me em vez de usar o Photoshop. É aí que entra a frase que na fotografia é mais bonito, porque é natural que tu ao passares naquela obra vejas esse lado menos poético. Manipulação feita apenas com o olhar, mas também é por causa do olhar que me chamam e por isso eu tento separar aquilo que é menos importante, que é menos bonito ou aquilo que não ajuda a contar a história do resto.

[J.D.] – Na sua opinião o que é importante para fazer uma boa reportagem fotográfica?

[F.G.] – Pernas e, principalmente, estar acordado. Ter a perfeita consciência de que o dia não é sobre mim próprio, deixar os egos em casa, coisa que os fotógrafos têm bastante maior que os arquitetos, o que é sempre curioso, e efetivamente não parar. Não parar de olhar o dia todo e não pensar que apesar de ter recebido um ou dois prémios as obras se vão pôr a jeito para serem fotografadas porque não vão, tem de ser o fotógrafo a fazer esse trabalho, e procurar todos os dias fazer melhores fotografias.

[J.D.] – Acha que a fotografia se tornou um elemento importante na arquitetura? Em que sentido?

[F.G.] – Sim, sempre foi importante, talvez agora se esteja a dar uma importância maior do que se dava há vinte anos. Uma das razões é que há vinte anos um arquiteto precisava de fotografar uma obra para a incluir num livro e isso queria dizer que esse arquiteto tinha já uma obra que o tornava conhecido. Há vinte anos o arquiteto não tinha um *site*, não existiam estas formas todas de comunicação que existem hoje, portanto, hoje é mais relevante fotografar porque temos formas de mostrar aquilo que fotografamos, as formas de mostrar arquitetura são muitas. Há vinte anos reduzíamos a um livro ou dois, ou a uma aparição numa revista, mas isso também tem a ver como as coisas funcionavam porque há vinte anos haviam dois ou três fotógrafos por país, e o número de arquitetos também era bastante menor.

[J.D.] - Na prova final de Licenciatura em Arquitetura, João Fôja (também fotógrafo de arquitetura) afirma:

“Arquitectos tão distantes como Adolf Loos, Frank Lloyd Wright ou Dominique Perrault, identificam-se como o elogio de arquitectura não fotografáveis,[SIC] ... “(Fôja, 2001, p. 18), J. Fôja afirma que estes arquitetos defendiam uma percepção *in loco*.

Quando fotografa uma obra de que forma são importantes as noções de materialidade, forma, espaço, vivências de arquitetura (som, luz, ...), questões estas que alimentam os debates da arquitetura?

Como é que consegue integrar estes elementos nas composições?

[F.G.] – Como fotógrafo eu não sou crítico, eu apenas passo uma mensagem. Querer fazer do fotógrafo aquela pessoa que vai analisar a obra de uma forma que nunca ninguém analisou talvez seja demasiado forte porque, efetivamente aquilo que eu faço é bastante mais leve porque embora os fotógrafos de arquitetura gostem de chamar para si uma importância imensurável, eu faço exatamente o contrário. O fotógrafo de arquitetura apenas vai tirar fotografias a uma coisa que alguém andou a fazer durante quatro ou cinco anos e qualquer fotografia que se faça de um projeto vai mostrar todas essas coisas da materialidade, da escala, e por aí fora, portanto, tu fazes escolhas como fotógrafo.

Porém, a forma como essas fotografias vão ser usadas, se vão ser usadas para discutir sobre este assunto ou outro qualquer, ótimo, contudo não é o trabalho do fotógrafo ser o curador daquilo que se vai discutir e na minha opinião, o fotógrafo não é o curador da arquitetura, o fotógrafo é o mensageiro. Agora como as fazemos é simples, não parando e olhando para aquilo que nos interessa passar e se somos arquitetos ótimo porque então o nosso olhar vai estar atento a outros registos, por exemplo a escala, a posição do edifício na paisagem, como é que é a envolvente, mas a partir de aí já não é connosco, apenas temos um trabalho que é muito importante e tão complicado que, estar a oferecer esse lado de curadoria parece-me excessivo. Não podemos deixar de pensar que efetivamente é apenas fotografia, não estamos a descobrir nada de novo, fotografamos o que já existe o que já é bastante e, portanto, depois como as coisas são usadas não é comigo, cabe aos críticos falarem, fazerem a curadoria daquilo que acham que deve ser feito.

[J.D] – Além de fotógrafo, ter uma formação como arquiteto é um fator

importante para juntamente com o seu irmão serem “... responsáveis por grande parte da difusão da arquitetura contemporânea portuguesa, nos últimos 15 anos.”?

[F.G.] – Ter uma formação em arquitetura ajudou-me logo no princípio, porque foi por sermos arquitetos que percebemos que havia um vazio, porque ninguém estava a fazer o trabalho que nós começamos a fazer porque como eu já referi, havia dois ou três fotógrafos em Portugal que faziam as fotografias. Não fomos de todo pioneiros, começamos foi a fazer alguma comunicação daquilo que estávamos a fazer, daquilo que estávamos a fotografar. Depois de fotografar, nós contactávamos e enviávamos para os arquitetos, para as revistas e para os blogues que falavam sobre fotografia de forma gratuita. E depois claro, como fotógrafo eu sei fotografar um pouco mais do que um arquiteto e por outro lado sei um pouco mais de arquitetura do que um fotógrafo, e foi isso que na altura me distinguiu dos outros. Neste momento, já temos muitos arquitetos a tirar fotografias e ainda bem que assim é porque quando eu iniciei não era de todo assim, existia até uma pequena resistência em nos ver como um fotógrafo de arquitetura, porque não se percebia o porquê de fotografar arquitetura.

Contudo, hoje em dia é um pouco difícil de ver isso porque as pessoas pensam que eu tenho um trabalho muito bom e na verdade é, mas sempre foi só que a percepção das pessoas nos últimos anos é que mudou porque eu mantive-me a fazer aquilo que estava a fazer, mas como o mundo mudou e hoje em dia toda a gente é fotógrafo as coisas mudaram.

[J.D.] – Qual é a diferença entre fotografar uma obra por encomenda ou

por opção?

[F.G.] – Na encomenda nós temos de fazer mais do que por opção provavelmente, porque se for uma encomenda eu tenho de fotografar cozinhas e casas de banho por exemplo, e por opção eu jamais faria isso porque se estou a fotografar por prazer não vou fotografar casas de banho que não me dá nenhum prazer. Para mim a grande diferença tem a ver com o registo profissional que se tem de ter, se uma reportagem é apenas para mim, não tenho de ir ao detalhe que mostra como funciona uma janela ou as gavetas.

Essa é a grande diferença, é o detalhe, até onde eu vou na reportagem.

[J.D.] – **Dado que a minha dissertação terá como caso de estudo fotografias das obras de Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, pergunto-lhe se é mais fácil fotografar estes arquitetos? Ou é uma responsabilidade acrescida por se tratar de dois Pritzker?**

[F.G.] – É as duas coisas. Por um lado, existe essa responsabilidade óbvia porque sabemos que as fotografias vão ser olhadas por mais pessoas, a obra vai ter mais importância do que provavelmente uma obra de um arquiteto completamente desconhecido. Para mim, quando estou a fotografar, isso não faz diferença porque eu fotógrafo sempre de igual modo seja uma pessoa conhecida ou não, mas é óbvio que há uma responsabilidade maior. Já trabalho com o Siza Vieira à quase onze anos e, por pedido dele, eu fotógrafo todas as obras dele e tenho a obrigação, porque de certa forma estou a fazer um trabalho que ultrapassa o site ou a revista, é um trabalho que fica porque muitas das obras desaparecem. Por outro lado, é mais fácil fotografar porque são obras que geralmente estão a jeito, porque são muito bonitas, porque são

fotogénicas. É como se tivéssemos uma modelo de topo, uma modelo incrível que sabe as poses todas, e muitas vezes o que acontece nesse tipo de obras de mestres, de pessoas que realmente são especiais, é que muitas são mais fáceis de fotografar. Não é a questão de as tornar bonitas ou mais bonitas, tem sempre a ver com a mensagem, e neste caso sim, é mais fácil fotografar porque as obras põem-se a jeito, estão repletas de detalhes que gosto de fotografar.

[J.D.] – Considera que hoje em dia possamos ter arquitetos mais preocupados com uma arquitetura de imagens em vez de uma arquitetura para o homem?

[F.G.] – Eu compreendo a pergunta e é natural que exista a preocupação da imagem e da difusão da mesma, mas talvez seja uma coisa mais à posteriori. Na maior parte, no meu caso e com os meus clientes, eu vejo a projetar, porque eles acham que aquilo que estão a projetar é aquilo que deve ser feito e construído não necessariamente preocupados com o boneco final, ou seja com o prémio que podem ganhar no Archidaily por exemplo, mas estão preocupados com o orçamento do cliente, com o gosto do cliente, com a câmara municipal, com o gosto da mulher do cliente ou vice versa porque também existe como é óbvio. Existe uma teia tão grande e tão tensa de problemas quando se está a fazer arquitetura que, pensar só no boneco, é mais um caso universitário.

Hoje em dia, realmente há essa teia de problemas e óbvio que as pessoas gostam de fazer um projeto que se orgulhem e que as outras pessoas também possam gostar. Na maior parte dos casos isso acontece, mas só pensar na imagem e vender essa imagem, é muito frágil, criam uma carreira baseada em coisas frágeis. É que tu

podes fazer um alçado incrível e depois entramos e vemos que a janela está quase a dois metros de altura porque no alçado ficava incrível, mas dentro daquela sala ninguém olha pela janela. Este tipo de fragilidades não acontece muito nas obras que eu fotógrafo, mas pode acontecer, ninguém é perfeito ou pode até acontecer um erro de obra. Mas pensar só na imagem, isso é muito frágil e felizmente os meus clientes não padecem desse mal. O que não quer dizer que no final da obra pronta não queiram fotografias incríveis, para poderem apresentar nas plataformas que assim desejarem. Mas mais do que isso, quando estão a projetar, a pensar no boneco como caminho para uma vitória de uma corrida que na verdade ninguém faz, se hoje olharmos para o Archidaily por dia mostra mais de 10 projetos, portanto se a pessoa faz arquitetura a pensar nesses 10 minutos de glória não irá longe e a fotografia pode fazer realmente com que uma obra passe do anonimato para um primeiro prémio, mas esse não é o fim, o fim deve ser fazer uma obra que agrade ao cliente.

[J.D.] – Uma reportagem fotográfica pode valorizar uma obra de tal modo que pode pôr em causa a sua objetividade ou, de que modo, a fotografia pode transformar uma obra de arquitetura?

[F.G.] – Eu acho que durante estas perguntas eu fui respondendo, não sei se há muito mais para dizer, eu acho que a fotografia pode efetivamente fazer brilhar uma obra mas deve fazê-lo principalmente se essa obra for brilhante. É fácil eu fazer uma fotografia abstrata de uma casa que está em ruínas e isso não torna o arquiteto dessa casa uma estrela, e não é por aí que se deve ir. A fotografia é subjetiva, para já porque depende de quem a faz e o olhar é sempre subjetivo. Posso olhar para um sítio e não olho para o lado porque não quero ou porque não me apetece porque estou

cansado e não vejo, mas eu acho que aquilo que eu tento é mostrar a obra como é num dia especial, num momento único, em que tudo está alinhado para fazer aquela imagem em que eu acho que resume aquele projeto e isso eu não acho subjetivo.

Entrevista realizada ao fotógrafo Luís Ferreira Alves, no atelier do Porto.
Novembro, 2015

Jorge Dias [J.D.] – Como aconteceu o interesse em fotografar arquitetura?

Luís Ferreira Alves [L.F.A.] – Bem isso é uma história comprida. Na minha juventude, o meu grupo de amigos era quase todo arquitetos e, ainda hoje permanece. Tínhamos interesses culturais e visões políticas semelhantes, éramos contra o regime salazarista e todos eramos militantes contra o regime, o que fez com que alguns, eu inclusive, fossemos presos. Tal como já disse, tínhamos interesses comuns, os mesmos ídolos, Fidel e Lorca por exemplo.

Portanto, havia um grupo de jovens que era culto, que se interessava principalmente por cinema e arquitetura. Na arquitetura, Le Corbusier e especialmente Alvar Aalto eram os nossos ídolos. Durante muito tempo julgavam que eu era aluno da escola (Escola de Belas Artes do Porto), pois eu só andava com gente da escola, os meus amigos eram os da escola, vestia-me como as pessoas da

escola. Consequência, por ter os mesmos gostos e por andar sempre acompanhado com estudantes arquitetos sinto que também eu vivi o trajeto de um estudante de arquitetura.

Dada altura, preocupado com a destruição da cidade, e talvez impulsionado por ter perdido a minha casa, comecei a fotografar. Era um fotógrafo amador que gostava de registar esse tipo de cenários. Com este projeto fiz uma exposição na Árvore que na altura teve bastante sucesso. A partir daqui também comecei a interessar-me bastante por fazer fotografia de teatro. Penso que juntando isto tudo, as ruínas, a defesa da cidade e a fotografia de teatro, que considero ter muito de fotografia de arquitetura, criaram-se as bases para me tornar um fotógrafo mais conhecido, passando de um simples fotógrafo amador a fotógrafo já com algum reconhecimento.

Mais tarde, quando os meus amigos estavam no fim do curso, acontece que a Escola de Belas Artes desafiou os professores a falarem das suas últimas dez obras, participaram nessas conversas o Távora e o Siza também falou. Nesse grupo estava também presente um grande amigo, o Pedro Ramalho. O Pedro estava desagradado com o sistema de apresentação que era sistematicamente igual, e foi aí que tudo começou. Convidou-me para fazer um diaporama sobre a obra dele. Eu achei que aquilo me responsabilizava imenso, nunca tinha feito nada assim, andei então, com o Pedro a fotografar as suas últimas dez obras.

Chegado o dia das apresentações, ele praticamente não teve participação, limitou-se a ler um pequeno texto e a passar o diaporama. Apresentou o diaporama como sendo o olhar de um amigo, que lhe agradava imenso, para falar da sua obra. No fim do diaporama já era fotógrafo de arquitetura. Foi nesse momento

que fui abordado pelo Fernando Távora que queria que fotografasse a sua obra em Guimarães. E desde então não mais pararam os pedidos e, seis meses depois estava a demitir-me da Fabor. Em 1989, uma revista japonesa muito importante realizou um número sobre a obra de Álvaro Siza só com fotografias minhas. Portanto, comecei a ser fotógrafo de arquitetura impulsionado por uma ideia do Pedro Ramalho, onde a falta de fotógrafos de arquitetura fez com que fosse bastante requisitado. Logo de seguida fiz um livro para a Câmara de Matosinhos, que foi o primeiro álbum de fotografia de arquitetura de uma obra só em Portugal.

Concluindo, cheguei à fotografia de arquitetura por via da amizade, da conveniência cultural e pelo coletivo em que vivia e pelo qual me formei.

Assim foi a minha chegada a fotografia de arquitetura.

[J.D.] – Como é que prepara a abordagem ao objeto de arquitetura quando lhe é feita uma encomenda?

[L.F.A.] – Para começar, o objeto de arquitetura pode ser muito variável. Por um lado fotografar o Estádio do Braga é uma coisa, e outra totalmente diferente é fotografar uma pequena casa numa encosta junto ao rio. São situações completamente diferentes, embora para mim os princípios esses sejam sempre os mesmos. Em primeiro lugar o princípio ético encontra-se em todos os meus trabalhos.

Outro princípio que me acompanha sempre é que, eu nunca estou a fotografar para mim apesar de guardar para mim a liberdade de atuar como eu entender. Não me posso esquecer de que as fotografias que eu faço não são fotografias para pendurar na parede, mas sim, estou a fazer fotografias com um papel na divulgação da arquitetura através de revistas, livros ou na internet.

O trabalho de um fotógrafo de arquitetura é transmitir à distância por processos bidimensionais uma realidade tridimensional. Por exemplo, eu não posso enviar uma obra do Eduardo para o Japão, e logo aí conseqüentemente surge o principio da ética. Não querendo fazer nenhuma crítica aos meus colegas, mas existe uma tendência que deriva na fotografia de arquitetura, na minha opinião, demasiado cénica, onde existem demasiados elementos externos ao discurso arquitetónico.

No meu modo de fotografar eu utilizo um sistema que lhe chamo “descascar a laranja”: primeiramente, eu quando vou para uma obra normalmente já falei com o arquiteto e já tenho uma noção mais ou menos da orientação solar, e sendo que a maior parte dos meus clientes são meus amigos essa barreira é facilmente ultrapassada. No que toca a fotografar eu atuo do geral para o particular. Foco o edifício no todo e só depois parto para um percurso que me leva ao pormenor mais ínfimo onde o desenho ainda se reveja, não pode ser um pormenor inerte. Esses pequenos pormenores dão origem aos meus Mondrian's.

Com a minha experiencia na área da fotografia, cheguei à conclusão de que a sensação de volume e a sensação de dinâmica são critérios muito difíceis de explicar. A maneira como eu abordo os interiores, por exemplo os corredores na obra do Eduardo, as ligações entre os vários espaços estão cheias de coisas enganadoras, coisas que parecem armários mas que afinal, são divisórias, ou então as linhas de fuga, linhas que o Siza é extraordinário a desenhar. São estas coisas que eu coloco sempre à frente do meu trabalho, as fotografias que faço devem dar, de algum modo, uma imagem, mais ou menos precisa, daquilo que fotografei. Sei que a fotografia vai ter um percurso que é comercial e que não posso evitar, a não ser que as fotografias sejam para mim.

[J.D.] – H.S. Goodhart-Rendel (1930) disse:

“O desenho de arquitetura é interessante, a fotografia é magnífica, o edifício é infeliz, mas é uma etapa necessária entre os dois”.

Concorda com esta afirmação?

[L.F.A.] – Não sei se posso concordar com essa afirmação. Que é comum os arquitetos dizerem que eu vi coisas que eles nunca tinham visto isso é, mas se o dizem para me lisonjear eu não sei. Eu acredito que em parte isso seja possível, pois os olhares são todos diferentes e o olhar da arquitetura é muito diferente de um olhar normal. Uma pessoa que não entenda o objeto que esta a fotografar, que o perceba só do ponto de vista arquitetônico ou fotográfico, que não perceba as intenções do arquiteto, a maneira como ele inseriu e se relacionou com os aspetos da preexistência, no fundo com todo o discurso e toda a gramática que tem numa obra, se não tiver por parte do fotógrafo uma compreensão que está para lá da fotografia não faz boas fotografias. Pode fazer fotografias com alçados bem feitos, pores do sol muito bons mas não dá ao consumidor o percurso e a dinâmica da obra.

Eu não quero de todo fazer elogios às minhas fotografias, mas a verdade é que as pessoas gostam. Acho que é do modo como trabalho, porque nas minhas fotografias não há tentações, as minhas fotografias são fotografias em que eu procuro e faço um esforço para dar à obra o seu devido valor. Tenho plena consciência ética do que devo fazer e, portanto, não vou maquilhar à espera que anoiteça, ou pôr aqui uma série de coisas extras ao programa para assim dar força às fotografias, como por exemplo subir e descer escadas, sem animais a passear. O meu estilo de fotografia é o de uma fotografia tranquila.

Para dar um exemplo, a Casa das Histórias da Paula Rego é um exemplo tipo de como um fotógrafo de arquitetura tem de ter paciência, para mim isto é uma obra de paciência. Enquanto fotografava apercebi-me que nas entradas de luz das “chaminés” a luz dava a volta e portanto eu fotografei a luz a bater em todas as arestas. É uma coisa simples, são apenas 3 fotografias que explicam como é que a luz funciona e trabalha dentro da arquitetura. Quero dizer com isto que se eu não prestasse atenção teria feito apenas uma ou duas fotografias e não conseguiria transmitir o percurso da luz nestas salas.

[J.D.] – Na sua opinião o que é importante para fazer uma boa reportagem fotográfica?

[L.F.A.] – Na minha opinião para se fazer uma boa reportagem fotográfica, antes de mais nada é importante ter em atenção a relação com a preexistência. O Siza por exemplo, é impossível imaginar sequer o que ele vai fazer num sítio. Quando uma pessoa nos diz que Siza vai construir o que quer que seja num determinado sítio, ninguém consegue imaginar o que ali vai nascer, só mesmo o Siza, ele tem uma maneira muito especial de dialogar com a preexistência. Depois vem a luz, a maneira como ele trata a luz, que ao lado do Eduardo, nisso eles são mestres, onde exemplos não faltam. Existe uma casa do Eduardo, que eu fotografei, em que quando chegamos à casa além do portão de garagem e da entrada não existe uma única abertura, como se estivesse dentro de uma caixa, e no entanto, é a casa com mais luz natural que eu conheço dele. Depois vamo-nos aproximando, por exemplo uma coisa no Eduardo que é muito importante são os corredores, a maneira como os corredores funcionam com os vários volumes, é muito importante na obra dele e é preciso saber fotografar

isso.

Uma preocupação que eu tenho é de conseguir dar ordem ao maior número de dados possível, porque numa casa faço 300, 400 ou até 500 disparos, o que é muito disparo. De seguida vem a parte da produção, onde a Marta (colaboradora) é excecional, ela consegue melhorar ainda mais as fotografias e permite fazer com que hoje em dia, embora eu seja um homem do tempo do analógico, tento incorporar, ao fotografar, as vantagens do digital.

Nas minhas fotografias eu dei, e ainda dou, muita importância ao enquadramento, porque para mim o enquadramento é a preceção do real que a gente elege e não outra, é o que torna aquela fotografia pessoal e é por isso que eu demoro muito tempo a fazer os enquadramentos. Além disso fotógrafo quase sempre com tripé e uso um único diafragma - diafragma 11-, portanto tenho um esquema de uma simplicidade extrema de fotografar o que para mim também é importante para se fazer uma boa reportagem. Resultado deste meu método, é que posso dizer com alguma vaidade que as profundidades de campo eu raramente as falho, tenho uma teoria de hiperfocal, e assim as fotografias nunca falham.

Esta minha simplicidade vai ao desencontro do que se passa um pouco em Portugal, e que no meu ponto de vista está errado, que é a excessiva crença na técnica. Conheço bastantes fotógrafos com talento que estão diariamente a comprar material novo e nunca chegam a aperfeiçoar-se completamente ao material. Claro que não nos podemos esquecer que no meio em que vivemos é importante que se esteja atualizado, mas não nos podemos esquecer que isto é apenas um meio, nada mais. Contudo, antigamente quando eu queria fazer um determinado enquadramento e nesse enquadramento existia um poste que me desagradava eu provavelmente não

faria essa imagem sendo ela importante, mas isso hoje em dia mudou. Hoje em dia poderia retirar esse poste facilmente, e no meu ver não existe nenhuma maldade em querer tirar do enquadramento uma coisa espúria. Ora, o que eu condeno é a troca de céus de uma fotografia para a outra, é como se fossemos a um armário e tínhamos lá gavetas com céus, relvados e é só aplicar. Portanto são dois exemplos de como utilizando a mesma ferramenta obtemos resultados diferentes. Seria incompreensível não fazer uso dessa tecnologia uma vez que já quando trabalhava a preto e branco, eu numa fotografia tinha três ou quatro máscaras ou mais, desenhava as mascaras utilizando uma ampliadora. Isto é a mesma coisa só que em vez de se usar uma ampliadora usa-se o computador. Não consigo compreender como é que os avanços tecnológicos deixam as pessoas muito ofendidas criando um nicho disto e aquilo, mas de facto o grande salto na fotografia só foi positivo.

Contudo, é verdade que quando as capacidades técnicas aumentam, também aumenta a capacidade para o mau gosto, mas isso é em tudo, temos pessoas que trabalham ostensivamente uma imagem que chegam ao ponto de os céus ficarem vermelhos e as águas roxas, mas existe também pessoas que melhoram extraordinariamente as imagens.

[J.D.] – Acha que a fotografia se tornou um elemento importante na arquitetura? Em que sentido?

[L.F.A.] – É importantíssima. É um elemento indispensável para a comunicação da arquitetura. Prova disso é que todo o arquiteto quer fotografar o seu trabalho.

[J.D.] – Na prova final de Licenciatura em Arquitetura João Fôja (também fotógrafo de arquitetura) afirma:

“Arquitectos tão distantes como Adolf Loos, Frank Lloyd Wright ou Dominique Perrault, identificam-se como o elogio de arquitectura não fotografáveis,[SIC] ... “(Fôja, 2001, p. 18), J. Fôja afirma que estes arquitetos defendiam uma percepção *in loco*.

Quando fotografa uma obra de que forma são importantes as noções de materialidade, forma, espaço, vivências de arquitetura (som, luz, ...), questões estas que alimentam os debates da arquitetura?

Como é que consegue integrar estes elementos nas composições?

[L.F.A.] – Alimentam e continuarão a alimentar. Se me perguntarem se quero ir ver a Ronchamp ou se prefiro ver num livro sobre Ronchamp, eu prefiro ir a Ronchamp, só que não tenho dinheiro para lá ir nem posso ir quando me apetece. Logo, o livro passa a ganhar força e espaço, desempenha um papel que dão visões cruzadas de Ronchamp.

Perdemos, no entanto, a ideia de que a fotografia devia ser acompanhada de vivências, gente a subir e a descer, o que nos leva para o vídeo. O som a acompanhar uma fotografia, usar uma banda sonora num diaporama como eu fiz para o Pedro Ramalho, não tem sentido, isso mudou. Mas há coisas no campo do vídeo que acabam por se tornar engraçadas, por exemplo, as máquinas de filmar gigantescoas que se foram aproximando da máquina de fotografar, já sendo possível fazer vídeos de alta resolução com pequenas máquinas e isso muda tudo também. Volta e meia estás num lugar turístico bastante movimentado e vês pessoas a fazer uma fotografia 360°, isso é algo que a fotografia não permite. Isso é a confluência da fotografia com

o vídeo que ganha cada vez mais força.

Com os novos equipamentos vemos cada vez menos gente a levar o olho à máquina, que para mim é difícil de perceber devido à importância que eu dou aos enquadramentos, o rigor já não está lá, que pelo contrário é uma marca das minhas fotografias, onde as arestas alinham certinhas, os horizontais estão corretos. Outra das vantagens que a evolução tecnológica facilitou foi no que toca à utilização das máquinas de descentrar, já não são utilizadas porque agora um toque no computador, bem feito, torna a imagem perfeita. Isto traz vantagens uma vez que é possível dosear melhor. Por exemplo a Cambo que só permitia o descentramento e nada mais, deixou de ser usada e de fazer sentido. Por isso, volto a dizer que o uso do computador não é truque, não é nada desonesto no que toca à comunicação. É apenas um avanço técnico que permite fazer pequenas correções como o caso das lentes. As lentes têm uma parte muito ótima, uma parte ótima e uma parte má, que quando se puxa mais pelo descentramento a parte má começa a aparecer, e nós vamos ao computador, fazemos dois cliques e resolvemos logo a questão.

[J.D.] – Qual é a diferença entre fotografar uma obra por encomenda ou por opção?

[L.F.A.] – Para mim a diferença é total. Uma vez que o meu trabalho é fazer fotografia de arquitetura, quando tenho tempo livre não vou por norma fazer outra vez fotografia, há muitas coisas que eu gosto de fazer.

[J.D.] – Dado que a minha dissertação terá como caso de estudo fotografias das obras de Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, pergunto se é mais

fácil fotografar estes arquitetos? Ou é uma responsabilidade acrescida por se tratar de dois Pritzker?

[L.F.A.] – Não, de modo algum. No meu modo de pensar um fotógrafo não pode estar mais atento e ter mais vontade de fotografar um edifício só porque foi desenhado por um Pritzker.

Ainda há pouco tempo estive a fotografar um edifício que me entusiasmou bastante e não foi desenhado por um pritzker. A questão está em quem entusiasma o edifício, no próprio edifício e nas relações fotográficas que é capaz de fornecer, não esquecendo que o próprio edifício pode levar-nos para o pior ou para o melhor. Não podemos pensar que por não se tratar de um pritzker que o vou fotografar a correr, é preciso honestidade porque há por aí muito arquiteto com trabalho de grande qualidade.

Para lhe dar um exemplo concreto, a arquiteta Paula Santos está cheia de talento, tem obras muito boas. E eu sou um entusiasta a fotografar, entusiasmo-me e deixo-me envolver por cada edifício, não tendo assim facilitismos a fotografar. Contudo, isto não se aplica a uma obra com pouca gramática, onde aí uma pessoa começa a fotografar e passado algum tempo já está de volta ao princípio. Isso quer dizer que o edifício não “puxa”, as entradas de luz não entusiasma, então aí não há muito a fazer. Por outro lado, o mesmo se aplica a um fotógrafo sem compreensão arquitetónica. Por exemplo, uma história que se passou comigo e que demonstra que sem compreensão arquitetónica não se faz fotografia de arquitetura. Vieram dois fotógrafos de Lisboa fotografar a Igreja de Marco de Canaveses e antes de lá irem vieram ter comigo para saber a quem se deveriam dirigir e lá foram. Para mim, a Igreja é uma obra cheia de subtilezas, a horizontalidade com a cidade é única, das igrejas

que conheço posso dizer que é a única em que o crente está ao nível da imagem da santa. Depois, do outro lado, há uma queda de luz vinda da claraboia, como se fosse a luz divina. Para não falar da pia da água benta, aquilo é uma obra prima, o desenho, a luz que volta a cair por ali abaixo. Tempos mais tarde voltei a encontrar-me com esses dois fotógrafos e, qual não é o meu espanto quando eles disseram que aquilo era um caixote. Acredito que até tenham feito dois ou três alçados bem feitos, mas eles não entenderam o essencial que é a dinâmica que a igreja oferece. Aquilo tudo é de uma simplicidade, coisas à Siza.

[J.D.] – Considera que hoje em dia possamos ter arquitetos mais preocupados com uma arquitetura de imagens em vez de uma arquitetura para o homem?

[L.F.A.] – Certamente que a fotografia não está livre das vaidades humanas como qualquer outra atividade. Contudo eu penso que o arquiteto que trabalha para a imagem não terá grande sucesso, pois a sua arquitetura torna-se efémera. A arquitetura ou vale por si própria ou então não. Uma das coisas que eu aprendi e que atualmente não se faz, mas que no meu entender se devia voltar a fazer, é fotografar uma obra depois de já se encontrar habitada de modo a obter-se um feedback por parte de quem a habita. Também acho que o arquiteto deveriam dar atenção a isso uma vez que o uso na arquitetura revela as suas fragilidades e assim sendo seria o homem a fazer essa ponte.

Na minha opinião fazer um projeto muito bonito, mas impossível de habitar ou desproporcionado, não deveria acontecer. Por exemplo, quem estuda arquitetura, percebe que o Eduardo também teve um projeto que não foi bem-sucedido, embora

o projeto fosse lindíssimo. O Mercado de Braga tornou-se num espaço em que as pessoas e os vendedores não podiam permanecer lá devido às correntes de ar que aquilo criava, onde muitas pessoas acabaram por ficar doentes. Uma vez que aquilo não funcionava, decidiram contactar o Eduardo e deitar o mercado a baixo. Numa jogada muito inteligente, Eduardo aceitou o “fracasso” e desenhou um novo espaço deixando as colunas como ruínas criando assim um memorial ao antigo espaço. Na sua primeira obra, a Casa das Artes, também teve alguns problemas que ele soube aprender com eles. A casa demorou muito tempo a vencer, mas como lhe disse, na arquitetura o uso ou destrói uma obra ou então melhora.

Resumindo, a arquitetura é feita para o homem e não para as revistas. Por sua vez as revistas, que também elas são feitas para o homem, juntamente com os seus críticos lançam muitas coisas para poder assim retirar lucros, havendo uma deriva demasiado cénica na fotografia de arquitetura mas que penso que seja uma moda.

Para concluir, dizer que, a arquitetura é feita para o homem e consequentemente a fotografia de arquitetura também, ora se no meio da arquitetura e da fotografia existe algo de menos bom, nem é arquitetura nem a fotografia de arquitetura que estão mal, mas sim algo que se passa no meio de ambos: a manipulação. Agora, tudo é manipulado, mas a fotografia é fotografia.

[J.D.] – Uma reportagem fotográfica pode valorizar uma obra de tal modo que pode pôr em causa a sua objetividade ou, de que modo, a fotografia pode transformar uma obra de arquitetura?

[L.F.A.] – Acho que há uma certa deriva, que começa a estar corrigida, mas houve uma certa altura em que arquitetos, especialmente aqueles que estavam a

começar, estavam a projetar para a revista. Muitas vezes aconteceu-me isso, a fotografia de arquitetura dava do objeto uma imagem melhor do que a real, isso acontece muitas vezes. Mesmo arquitetos muitos experientes, diziam: “nesta imagem eu não tinha visto isto e você viu aqui uma coisa que eu não tinha visto.” Isto para dizer que um fotógrafo não arquiteto que gosta de arquitetura, que tem um mínimo saber em fotografia pode descobrir dinâmicas dentro de um objeto fotográfico que o próprio autor não pensou ou que foram nele instintivas. Isto acontece muitas vezes. Agora essa teoria que as fotografias são melhor que o real parece-me um bocado ultrapassada porque a fotografia é uma coisa, o real é outra. E essa ideia de que muitos arquitetos trabalham para a fotografia, a pensarem na fotografia e a pensar em aparecer numa capa de revistas, já está a passar um bocado de moda.

Entrevista realizada ao arquiteto João Mendes Ribeiro, no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra..

Setembro, 2016

Jorge Dias [J.D.] – Qual a sua opinião sobre fotografia de arquitetura?

João Mendes Ribeiro [J.M.R.] – Na minha opinião existe vários tipos de fotografia de arquitetura. Se por um lado nos referirmos à fotografia que nós, arquitetos, usamos durante a produção do projeto ou no processo de construção do projeto é uma coisa; outra, totalmente diferente é o registo que se faz a seguir à obra estar concluída e onde convidamos alguns fotógrafos para fazer fotografias.

No meu processo de trabalho costumo fotografar as obras não concluídas, porque depois de concluída convido um fotógrafo, nem sempre o mesmo, pois a escolha do fotógrafo depende daquilo que quero mostrar. Quando eu digo que fotógrafo as obras não concluídas estou-me a referir a todo o processo, desde a primeira

ida ao local, passando por todas as fases de obra, são registadas com fotografias. No entanto são apenas fotografias de comentário usadas somente por mim. Portanto, desde o primeiro momento que vamos ao terreno começamos a fotografar porque há aspetos importantes que são registados e depois juntamente com o desenho ajudam no processo de construção.

No principio da minha atividade como arquiteto, quando tinha tempo, eu próprio fotografava as minhas obras, por exemplo a casa de chá, os primeiros projetos que eu fiz, fui eu que os fotografei porque também tenho um gosto muito grande por fotografar. Curiosamente, o Maçãs de Carvalho também fotografou a Casa de Chá, mas depois acabei por usar mais as minhas fotografias do que as dele porque eu tinha um conhecimento da obra que o fotógrafo não tinha, e isso ainda acontece, mas depois também deixei de ter tempo e também não tinha condições ao nível de material que me permitisse fazer um trabalho com a qualidade desejável o que me levou a começar a convidar fotógrafos. A escolha desses fotógrafos recai em função daquilo que quero comunicar pois cada fotógrafo tem o seu estilo e as suas perspetivas.

[J.D.] – Qual é a importância de registar uma obra de arquitetura?

[J.M.R.] – Na minha opinião é muito importante porque é sempre um documento que fica, pois sabemos que algumas obras tem um período de vida útil reduzido. No entanto, há um momento preciso de fotografar uma obra que tem a ver com a entrega da obra ao cliente porque depois nunca mais se consegue voltar a fazer esse registo. Logo eu diria que é um momento muito importante porque é uma forma de comunicação fundamental e universal, tal como é o desenho. Mas hoje em

dia apenas o desenho não chega e é por isso que lhe dou bastante importância porque ajuda no processo de comunicação.

[J.D.] – Descreva os principais objetivos na realização de uma reportagem fotográfica a uma obra.

[J.M.R.] – Aquilo que eu normalmente faço quando convido um fotógrafo, é sempre em função daquilo que quero fotografar, como por exemplo fotografar interiores, fotografar exteriores, se quero fotografar paisagem ou então uma coisa mais intimista. Pode também ser fazer o registo das vivências dentro de um espaço interno ou simplesmente fazer fotografias para uma exposição. Todos estes cenários são completamente diferentes e é em função disso que procuro escolher o fotógrafo que irá realizar as melhores fotografias.

Depois de escolher o fotógrafo ideal para determinada situação tento, de uma forma não muito complexa, explicar as ideias fundamentais do projeto de modo a ele fique com uma visão geral da obra e conheça as perspetivas que eu idealizei. Porém, depois o que acontece é que cada fotógrafo tem sempre uma perspetiva pessoal e particular e isso também é interessante. Em alguns casos acontece que necessito mesmo de determinados enquadramentos por achar que são fundamentais. Esses enquadramentos muitas vezes surgem nas visitas às obras tornando-se fundamentais para explicar o projeto. Em alguns casos, depois de pedir ao fotógrafo aquilo que pretendo, alguns fazem exatamente aquilo que eu pedi, outras vezes fazem uma variação, mas tentam sempre respeitar os meus pedidos porque sabem que são enquadramentos importantes para explicar o projeto e sem elas não consigo explicar. O que também acontece muitas vezes é eu ter de pensar sempre um passo à frente porque uma vez que faço muitas conferências preciso sempre dos enquadramentos

pedidos aos fotógrafos. Se isso não acontecer torna-se mais difícil explicar alguns conceitos do projeto.

Para essas conferências poderia usar as minhas fotografias, mas como já referi falta a qualidade que um fotógrafo profissional consegue apresentar.

[J.D.] – Considera que na atualidade, e tendo em conta os avanços tecnológicos com que frequentemente nos deparamos, é fundamental fotografar uma obra? Partilha da opinião de que uma obra não fotografada é como se não existisse?

[J.M.R.] – Não, de todo. Nesse ponto de vista não é. Na arquitetura o que verdadeiramente interessa é a vivência do espaço. Pegando nas tuas palavras diria mais: uma obra não vivida é como se não existisse. Para mim, quando concluo uma obra e que acaba por não ser habitada cria em mim uma grande angústia. Agora, para comunicar sim, se a obra não se encontra fotografada torna-se mais complicado, porque com as fotografias de arquitetura conseguimos comunicar em diferentes níveis. Muitas das vezes utilizo fotografias de projetos já realizados para explicar aos clientes a ideia que temos em mente, no entanto sabemos que os projetos são todos diferentes e têm problemáticas diferentes, eventualmente alguns temas repetem-se. Mas o verdadeiro poder da fotografia de arquitetura não é o de criar um portfolio para mostrar a clientes, mas sim para ajudar a comunicar na divulgação dos projetos, em conferências, publicações e por aí fora. Depois também temos sempre as limitações que as revistas vão colocando, porque se as fotografias não tiverem boa qualidade, se não respeitarem as medidas exigidas as próprias revistas não as publicam e não acontece a comunicação apesar da obra estar fotografada.

No entanto, volto a dizer, a fotografia é sem dúvida o instrumento fundamental de comunicação, mas não diria que não existe obra se não for fotografada, porque a obra está construída e a partir daí existirá obra até ser destruída. Porém, o primeiro passo é sem dúvida ser habitada.

[J.D.] – Julga que é mais benéfico a criação de equipas entre fotógrafos, como já aconteceu no passado, ou cada projeto pode “pedir” um olhar diferente e assim tirar um maior proveito da obra?

[J.M.R.] – Na minha maneira de trabalhar cada projeto pode ter um olhar diferente.

Nós não temos sempre o mesmo fotógrafo a trabalhar connosco porque o convite surge sempre em função de cada projeto. Às vezes também existem questões que nos ultrapassam como por exemplo as questões orçamentais e as disponibilidades do fotógrafo. Logo, no momento da escolha tudo conta. Não podemos esquecer que existe momentos precisos para fotografar arquitetura, que é a conclusão da obra antes de entrar o cliente e por isso se escolhemos um fotógrafo e ele nesse preciso momento não pode temos de escolher outro. Mesmo assim existem casos em que as obras são fotografadas duas vezes, uma em que é só arquitetura, espaço e outra quando a casa deixa de ser uma obra inabitada e passa a existir, que é como quem diz, é habitada. Ainda assim esses dois momentos tão distintos muitas das vezes exigem olhares diferentes.

[J.D.] – Quando faz a encomenda de uma reportagem fotográfica de um projeto, deixa que seja o fotógrafo a fazer o seu trabalho confiando no seu olhar

ou tenta acompanhar o fotógrafo indicando alguns enquadramentos?

[J.M.R.] – Como já foi dito, quando escolho um fotógrafo é porque gosto do trabalho que ele faz e penso que é o adequado para aquela obra. Apesar disso, existe sempre um ou dois enquadramentos que eu considero que são importantes e por isso peço para os fazer porque sendo muito importantes serão fundamentais para fazer a comunicação do projeto. Tive uma experiência com o José Campos em que lhe mostrei os ângulos que pretendia e ele fez praticamente as mesmas imagens que as minhas só que com outra qualidade. Mas não nos podemos esquecer que isso são meia dúzia em cem fotografias por ele tiradas.

[J.D.] – **Para si, qual o sentido que a fotografia veio dar à arquitetura?**

Tornou-se uma ferramenta (in)dispensável?

[J.M.R.] – Sim é claro, mas também sempre foi. Desde que existe fotografia, que a mesma se tornou uma forma de comunicação. As imagens são muito poderosas.

No entanto, existe uma coisa importante e um pouco complicada que é o seguinte: não se consegue perceber a qualidade da arquitetura apenas por uma imagem. Tu podes ter uma belíssima imagem, um bom ângulo ou uma boa perspetiva e ser só isso. Ninguém projeta a partir desta ideia. Para mim o que importa é a construção do espaço e, portanto, a criação de um objeto que é tridimensional e que deve ser vivido. Esta é a componente importante. A imagem é bidimensional e como tal dá-te apenas um ângulo, uma perspetiva que pode ser muito interessante, mas que não mostra a arquitetura necessariamente, não a mostra tal e qual como ela é.

Contudo, como elemento de comunicação acaba por ser muito importante. Eu no outro dia estive a falar com o Campo Baeza sobre este assunto, sobre a questão

da fotografia, e ele faz uma coisa com a fotografia que o torna muito mais rigoroso do que eu. Ele de facto também dá grande importância à fotografia como elemento de comunicação, mas é muito rigoroso nisso, mas muito rigoroso mesmo. Campo Baeza antes de mais não faz contratos de arquitetura, faz contratos com os clientes sobre o tempo que ele necessita para fazer as fotografias da obra. Sabe que isso é sempre um problema e então, no mesmo documento, ele diz que precisa de “x” dias para fotografar a obra e vai depender das condições atmosféricas porque ele sabe que o sol é importante na fotografia de arquitetura e por isso se não tiver sol aqueles dias não contam e tem de se esperar até que haja sol. Assim os clientes continuam à espera porque não podem entrar na casa enquanto ele não fizer as fotografias. Pode parecer estranho, mas ele põe isso tudo por escrito pois já sabe que depois é um problema.

Depois ele ainda faz uma coisa bastante interessante que parte por acompanhar muito os fotógrafos, escolhendo muito bem os fotógrafos também e enquanto ele não tiver uma imagem que considere icónica a reportagem não está concluída, e esse pode ser um processo complexo. Depois de encontrada a imagem que ele considera icónica em relação ao projeto/à obra, ele obriga que qualquer publicação que publique aquela casa tenha de publicar aquela imagem. Isto é, só há reportagem se aquela imagem aparecer e depois essa mesma imagem tem que aparecer sempre. Isto é sinónimo de muito rigor e o profissionalismo com que ele trabalha.

Portanto, ele acompanha de muito perto o fotógrafo, porque esse é um processo simultâneo, ele vai vendo o que é que o fotógrafo está a fazer e ao mesmo tempo está em busca da sua imagem icónica. Tudo isso também tem a ver com um processo muito importante de comunicação, mas sobretudo é importante na investigação sobre o tema da luz na arquitetura, que é um tema para ele muito

importante.

Além de arquiteto e do interesse pela fotografia e todo o seu processo, ele também escreve sobre variados temas da arquitetura. Portanto, se chove, se está cinzento, se o sol entra ao fim da tarde, se entra ao principio da manhã, como é que isso se comporta dentro do espaço, acaba por se tornar uma condição importante no seu trabalho. Tudo isto fica registado na fotografia.

[J.D.] – Ao analisar os Armazéns e Escritórios na Adémia é possível observar que o mesmo foi fotografado por dois fotógrafos, porquê?

[J.M.R.] – A obra Armazéns e Escritórios da Adémia (2010-2015) é uma pequena unidade industrial, relacionada com tintas, com alguma produção de tintas, mas é sobretudo um armazém de tintas e derivados de tintas. No entanto, o cliente, que é o dono da obra, tem uma coleção de arte contemporânea, muito interessante, e existiu a possibilidade de antes da inauguração do armazém fazer uma exposição com essa mesma coleção de arte. Para essa mesma exposição convidamos o fotógrafo e artista André Cepeda para fazer fotografias que depois foram expostas numa pequena sala destinada à comunicação do projeto de arquitetura. O convite a André Cepeda não tinha o propósito de mostrar arquitetura, mas sim fazer fotografias do espaço.

As fotografias de Nelson Garrido surgem mais tarde depois de ter saído um artigo no jornal Público sobre a exposição e a obra arquitetónica. Então, é nesse momento que o jornal Público convidou o Nelson Garrido, uma vez que já tinha realizados trabalhos para o jornal, para fazer fotografias arquitetónicas da obra. É por isso que nas fotografias do Nelson Garrido a exposição encontra-se montada e

nas fotografias de André Cepeda não. As fotografias do André Cepeda eram parte da exposição.

Resumindo, eu diria que num primeiro momento as fotografias de André Cepeda são uma visão muito artística e muito seletiva em relação ao espaço. As fotografias do Nelson Garrido são uma reportagem mais no âmbito da arquitetura, onde apanha diferentes ângulos, apanha a arquitetura e apanha também os conteúdos. Portanto, são duas visões completamente diferentes, um é fotógrafo e arquiteto, o outro é um fotógrafo e artista, onde apresenta uma visão relacionada com a leitura que ele faz daquele espaço, mas é uma leitura muito artística; a outra tem uma visão mais arquitetónica de servir um propósito e de mostrar a arquitetura também.

São essas as principais diferenças que dão origem a fotografias muito diferentes da mesma obra.

BIBLIOGRAFIA

BAEZA, C. (2013). *A Ideia construída*. Casal de Cambra: Caleidoscópio;

BANDEIRA, P. (2007). *Arquitetura como Imagem, Obra como Representação: subjetividade das imagens*. Tese de Doutoramento, Cultura Arquitectónica, Universidade do Minho, Guimarães;

BANDEIRA, P. *Fotografia de Arquitectura – defeito e feítio*. Artcapital (http://www.artcapital.net/arq_des-32-fotografia-de-arquitectura-defeito-e-feitio)
acedido em (13-11-2015)

BANDEIRA, P.; LOPES, D.S.; URSPRUNG, P. (2011). *Eduardo Souto de Moura – Atlas de Parede Imagens de Método*. Porto: Dafne Editora

BARTHES, R. (2013). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70;

BENJAMIN, W. (2012) – *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade*.
In – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio D'Água.

BENJAMIN, W. (2012) – *Pequena História da Fotografia*. *In – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.

COELHO, J. F. (2001). *Simulacro: arquitectura e imagem fotográfica*. Prova Final de Licenciatura -Arquitectura. Universidade de Coimbra, Coimbra;

COHEN, J-L. (2010). *Le Corbusier*. Colônia: Taschen

COSTA, E. (2011). *Fotografia de arquitetura – Uma escrita da cultura*. Vitruvius (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094>)
acedido em (17-11-2015)

DEUS, L. C. (2014). *Construção do imaginário arquitetónico – Influências Fotográficas*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, Coimbra

Editora, P. (28 de novembro de 2016). Infopédia - Dicionários da Porta Editora. Obtido de Infopédia - Dicionários da Porta Editora: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/forma>

HIGINO, N. (2010). Álvaro Siza – *Desenhar a Hospitalidade*. Matosinhos: Casa da Arquitectura.

JORNAL i (2014). *Fernando Guerra. À procura da imagem impossível de replicar*. Jornal i (<http://www.ionline.pt/326213>)
acedido em (17-11-2015)

KRAUSS, R. (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili;

MARTINHO F. L. L. (2013). *A fotografia na obra de Luis Barragán*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, Coimbra.

MÉNDEZ, P. (2007). *A fotografia na arquitetura moderna*. Vitruvius (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>)
acedido em (17-11-2015)

MOURA, E. S. (2004). *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Dinalivro

MOURA, E. S. (2008). *Conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili

OLIVEIRA, A. M. M. (2012). *Fotografar arquitetura – da máquina de*

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

Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, Coimbra

RANCIÈRE, J. (2011). *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro;

SANTOS, A.; SILVA, H. S. (2011). *Álvaro Siza Vieira*. Vila do Conde: Quidnovi.

SANTOS, A.; SILVA, H. S. (2011). *Eduardo Souto de Moura*. Vila do Conde: Quidnovi.

RIBEIRO, A. (2012). *José Campos, o solitário fotógrafo de arquitectura*. P3 cultura (<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/2445/jose-campos-o-solitario-fotografo-de-arquitectura>) acedido em (13-11-2015)

SERRALVES (2012). *Thomas Struth: fotografias 1978-2010*. Serralves (https://www.serralves.pt/documentos/ThomasStruth_bilingue.pdf) acedido em (20-01-2016)

SIZA, A. (2013). *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70.

SMITH, E. A.T. (2010). *Case Study Houses*. Colônia: Taschen

SONTAG, S. (2012). *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores;

URBANO, L. (2008). *Mundo Perfeito*. Porto: Inova

VIDIELLA, Á. S. (2009). *Álvaro Siza – Apontamentos de uma arquitectura sensível*. Lisboa: Bertrand Editora;

ZUMTHOR, P. (2006). *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili;

FONTES DE IMAGENS

001 <http://www.culture24.org.uk/art/photography-and-film/art75221> **002** <http://www.chicagotribune.com/lifestyles/travel/ct-best-us-house-tours-farnsworth-photo.html>
003 <http://www.nytimes.com/2009/07/17/arts/design/17shulman.html> **004** https://lucienherve.com/L_1-48.html **005|006|007|008** <http://sonnabendgallery.com/index.php?v=artist&id=4&col=1> **009** <http://www.artnet.com/artists/candida-höfer/> **010** <https://artblart.files.wordpress.com/2011/05/hofer-musee-du-louvre-paris-xx.jpg> **011** <https://artblart.files.wordpress.com/2011/05/hofer-palacio-e-convento-de-mafra-vii.jpg> **012** <http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00082lld7QFJFg8YECfDrCWvaHBOc2EvE/candida-höfer-teatro-comunale-di-bologna-i.jpg> **013** <http://www.artnet.com/WebServices/images/ll565849llgB9TCfDrCWBHBAD/candida-höfer--biblioteca-do-palacio-e-convento-de-mafra-iv.jpg> **014** http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/streets_of_new_york_city/index.html **015** http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/museum_photographs_2/index.html **016** http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/places_of_worship/index.html **017** <http://www.luispalma.com/projeto/40/Ocupação> **018** <http://www.luispalma.com/projeto/39/Paisagens-Periféricas> **019** <http://paulocatrica.pt/?p=1063> **020** http://paulocatrica.pt/?page_id=155 **021** <https://www.facebook.com/ivotavaresstudio/photos/a.455452404475091.102222.311014315585568/455453204475011/?type=3&theater> **022** <https://divisare.com/projects/314448-rui-grazina-nelson-garrido-private-house-in-barcelos-portugal> **023** <https://i1.wp.com/www.>

domalomenos.com/wp- **024** <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/fa/e0/64/fae064f0d5de63de0ce3dc05168ac7e2.jpg> **025** https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/12/1324316599_451475401_outdoor_pool3_copy.jpg **026** fotografia de autor **027** <http://ultimasreportagens.com/siza.php> **028** <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/46/dd/92/46dd925a5e99716f8c027aee29e725c0.jpg> **029** https://www.facebook.com/pg/João-Mendes-Ribeiro-Arquitecto-Lda-322823524479664/photos/?tab=album&album_id=834641989964479 **030|031|032|033|034|035|036|037|038|039|040** https://www.facebook.com/pg/João-Mendes-Ribeiro-Arquitecto-Lda-322823524479664/photos/?tab=album&album_id=834641989964479 **041** MARGARIDO, Raquel - A DEGAS C ONTEMPORÂNEAS - Um novo discurso na arquitectura vernacular ou o boom do Eno-arquitecturismo?. Coimbra, 2009. 134p. Prova Final de Mestrado apresentado ao Departamento de Arquitectura da FCTUC **042|043|044|045|050|051|052|058|062|063** https://www.facebook.com/pg/luisferreiraalves/photos/?tab=album&album_id=111350775612296 **046|047|048|049|053|054|055|056|057|059|060|061|064|065|066|067** <http://ultimasreportagens.com/siza.php> **068** QUARESMA, Mariana – Enologia e arquitectura. Lisboa,2014. 71p. Prova Final de Mestrado apresentado a Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa **069|070|071|072|073|078|079|087|095|096|099** https://www.facebook.com/pg/luisferreiraalves/photos/?tab=album&album_id=111351695612204 **074|075|076|077|080|081|082|083|084|085|086|088|089|090|091|092|093|094|097|098|100|101|102** <http://ultimasreportagens.com/siza.php> **103** <https://portugueseearchitectures.wordpress.com/souto-moura/casas-das-historias-paula-rego-souto-moura-pt/> **104|105|111|112|117|118|119|120|124|127|128|131** https://www.facebook.com/pg/luisferreiraalves/photos/?tab=album&album_id=115491958531511 **106|107|108|109|110|113|114|115|116|121|122|123|125|126|129|130|132|133|134|135|136|137** <http://ultimasreportagens.com/urdata/366/index.html#2>