



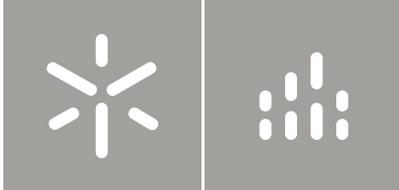
Marta de Vasconcelos Ferreira e Correia Coelho

A Imagem e a Experiência do Objeto  
Arquitetónico: Bases para Considerar a  
Diulgação Fotográfica de Obras Recentes em  
Braga

Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura







Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura

Marta de Vasconcelos Ferreira e Correia Coelho

A Imagem e a Experiência do Objeto  
Arquitetónico: Bases para Considerar a  
Diulgação Fotográfica de Obras Recentes em  
Braga

Tese de Mestrado  
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao  
Grau de Mestre em Arquitectura

Trabalho efetuado sob a orientação do  
Professor José Capela

## DECLARAÇÃO

Nome: Marta de Vasconcelos Ferreira e Correia Coelho

Correio electrónico: martadvcoelho@gmail.com

Tlm.: 935828736

Número do Bilhete de Identidade: 13470323

Título da dissertação:

A Imagem e a Experiência do Objeto Arquitetónico: Bases para Considerar a Divulgação Fotográfica de Projetos Recentes em Braga

Ano de conclusão: 2013

Orientador:

Professor José Capela

Designação do Mestrado:

Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao Grau de Mestre em Arquitetura

Área de Especialização: Cultura Arquitetónica

Escola de Arquitetura da Universidade do Minho

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Guimarães, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Para a mãe, o pai e a Mli.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e à minha irmã pelo apoio que deram e paciência que tiveram durante este longo ano.

Agradeço em especial ao Professor José Capela, pelo contributo de ideias, por esclarecer o meu discurso por vezes complexo demais e pela motivação e confiança que depositou.

Agradeço à Mary e à Bennets por estarem sempre presentes, mesmo estando longe. Agradeço à Sofia e ao Mimes por me terem acompanhado e ajudado, com ideias e palavras de incentivo. Agradeço ao Jojo pela grande contribuição na fase final da dissertação, e por ser sempre *fergalicious*. E a todos os amigos e familiares que de alguma forma contribuíram para esta dissertação.

## ABSTRACT

*The Image and the Experience of the Architectural Object: Basis to Consider Photographic Diffusion of Recent Projects in Braga* is a reflection on the role of architecture images in the promotion of projects and buildings, focusing on what separates them from reality as experiences.

In the pursuit of a “good” representation of architecture that makes it attractive, we have identified manipulation as an essential tool in image production. This helped us analyse what differentiates the experience of these images from the actual experience of the depicted object, where we establish the image as an autonomous entity, distinguishable from the reality it conveys. The focus on the image as a process, in contrast with the instantaneous aspect of the human gaze, makes it an object of a mostly “graphical” value. And, having confirmed the appropriation of techniques and themes usually linked with publicity and marketing, we explored the detachment of the image from the conveying of information that results in the emphasis of the transmission of a set of significances and ideas about the object - whether the observer is aware of this fact or not.

## RESUMO

*A Imagem e a Experiência do Objeto Arquitetónico: Bases para Considerar a Divulgação Fotográfica de Obras Recentes em Braga* é uma reflexão sobre o papel das imagens de arquitetura na divulgação de projetos e obras, incidindo sobre o que as distancia do real como experiências.

Na vontade de representar “bem” a arquitetura e de a tornar atrativa, identificámos a manipulação como ferramenta essencial na produção de uma imagem. A partir daqui, analisámos as diferenças entre a experimentação destas imagens e a experimentação do objeto real nelas representado, onde se estabelece a imagem como uma entidade singular, diferente da realidade que veicula. O foco na imagem como um processo, em contraste com o carácter instantâneo do olhar humano, torna-a um objeto de valor sobretudo “gráfico”. E, na confirmação da apropriação de técnicas e temas ligados habitualmente à publicidade e ao marketing, explorámos o afastamento da imagem da veiculação de informação para passar a transmitir um conjunto de significados e ideias relativamente ao objeto, quer o observador esteja ou não consciente desse facto.



# ÍNDICE

## **Introdução**

A imagem como ferramenta de divulgação (p. 2)

## **Capítulo 1**

A imagem como memória na arquitetura (p. 10)

## **Capítulo 2**

A manipulação na criação da imagem de arquitetura (p. 24)

## **Capítulo 3**

Experimentação do real (p. 42)

## **Capítulo 4**

O efeito vitrine (p. 62)

## **Capítulo 5**

Introdução aos casos de estudo (p. 82);

GNRation (p. 86);

Requalificação de superfície do Largo da Senhora-a-Branca (p. 104);

USF de Celeirós (p. 112);

Conclusão dos casos de estudo (p. 124)

## **Conclusão**

(p. 128)

## **Bibliografia**

Livros e publicações consultados (p. 130);

Documentos e sítios online (p. 132)

## **Índice de imagens**

(p. 142)



## INTRODUÇÃO

### A IMAGEM COMO FERRAMENTA DE DIVULGAÇÃO

*A Imagem e a Experiência do Objeto Arquitetónico: Bases para Considerar a Divulgação Fotográfica de Obras Recentes em Braga* versa a utilização da fotografia e da imagem de arquitetura como veículos de divulgação do projeto e da obra arquitetónica. Mais do que a expressão física e real de uma obra, conhecemos a sua imagem bidimensional. Mais do que essa experiência palpável e sensorial, está facilmente acessível a sua “re-produção” bidimensional. O acesso a informação rápida e em segunda mão usualmente suplanta a procura de experiência em primeira mão. Atualmente, as imagens de arquitetura não servem apenas os arquitetos; estão sujeitas a um código diferente, associado a uma cultura visual, que alarga o leque de receptores e a torna mais *pop* do que a experiência do real. É um objeto cujo acesso é, devido à reprodutibilidade das imagens, mais facilitado.

A imagem, principalmente no formato fotografia, é assumida *a priori* como verdadeira na representação do objecto. Está associada à captação de um momento, tal como os olhos o veem mas não podem registar num suporte físico. Na arquitetura, a fotografia (não só a imagem) é paradoxal neste sentido. Nomeadamente, a fotografia de autor: o que tem para oferecer supera a simples veiculação de informação, a divulgação de um objeto. Usada para dar a conhecer uma obra de arquitetura, é trabalhada frequentemente pelo uso de ferramentas que beneficiam o impacto visual da imagem final. Le Corbusier, sobre as suas experimentações de justaposição de texto e imagem para vender um objecto, diz o seguinte:

*“Como em publicidade, o efeito mais forte é conseguido pelo impacto do material visual”.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, página 153. Traduzido do original: “(...) As in advertising, the strongest effect is achieved through the impact of the visual material”



A fotografia de arquitetura aproxima-se cada vez mais dos conceitos de marketing e publicidade, ao mesmo tempo que se afasta do esforço da transmissão da veracidade. A arquitetura, ao longo dos tempos, foi rompendo as teias da representação puramente técnica e rigorosa dos desenhos em planta, corte, alçado e inclusive axonometrias, passando a fotografia/imagem bidimensional a liderar as escolhas dos arquitetos, promotores e editores para dar a conhecer ao público projetos e obras de arquitetura.

Tanto a obtenção da fotografia como o trabalho posterior feito sobre ela são frequentemente manipulados para obter o resultado desejado. As novas tecnologias - no mundo da fotografia e no da edição de imagem - assim o permitem e a busca pela perfeição o exige. A arquitetura é assim um produto passível de ser vendido e entra num universo extremamente competitivo que não permite falhas. É neste sentido que as imagens trabalhadas digitalmente são manipuladas e editadas: perspectivas corrigidas, ausência de mobiliário e utilizadores, limpeza de elementos não desejados, correção de cor e luz etc. São postas ao serviço de um processo de montagem quase cinematográfico. A vontade de atingir a perfeição na representação bidimensional, na arquitetura, transborda o uso da fotografia e é aqui que encontramos as imagens totalmente produzidas digitalmente.

A arquitetura no formato bidimensional torna-se quase vital para o conhecimento de novos projetos por parte do público, mais ou menos informado, confortável com este método de conhecer e gradualmente a preferir a visita à obra real. Esta fixação e dependência da imagem impressa é consequência de uma cultura visual associada, além daquilo que diz respeito a valores de estética e mediatismo, à necessidade de estabelecer no tempo e no espaço um registo, uma marcação da existência daquela obra de arquitetura em particular. A imagem é o instrumento que constrói memória. A expressão de memória, construída pelo acumular de informação (visual neste caso) parece assim ser um marco na distância entre sujeito e obra. É o meio privilegiado para a obtenção de conhecimento em detrimento da experimentação sensorial de facto.

Por trás da irrealidade que é, muitas vezes, a imagem de arquitetura, esconde-se a razão central da alienação do sujeito face à arquitetura que se torna objeto de representação, ao objeto que se torna imagem: a experimentação sensorial, na primeira pessoa, quando há contacto físico com uma obra de arquitetura, está ausente do processo de contemplação e absorção de informação numa imagem bidimensional. Há a impressão pessoal do autor da imagem, da experiência que teve e que certamente fica marcada na imagem final mesmo que a fotografia não seja feita para fins pessoais; mas esta será sempre uma experiência oferecida pelos olhos de outrem, um momento fixado de uma variedade de perspectivas que estiveram disponíveis ao autor aquando de tirar a fotografia. No final, perde-se a objetividade na representação da realidade da obra ou projeto. A arquitetura,



fazendo parte do cotidiano comum, é cada vez mais considerada “de todos”, e a imagem de fotografia em muito contribuiu para avivar a curiosidade da visita ao local da obra edificada. Mas existe também um reverso da moeda, pois sabemos da manipulação presente no processo de obtenção da imagem final, que carrega de subjetividade a representação do objeto que muitas vezes é, erroneamente, lida como equivalente à obra ou projeto real. Para além da imagem fotográfica, é frequente o uso de imagens criadas digitalmente. Os *renders* 3D, que por defeito servem para a antevisão da volumetria e estética geral de um projeto ainda por construir, são recorrentemente usados na divulgação final da obra arquitetónica como substitutos do registo puramente fotográfico. Além de existir um afastamento físico entre o sujeito que folheia uma revista de arquitetura e o objeto arquitetónico real nela representado, com a imagem criada digitalmente surge um outro tipo de afastamento que pouco mais oferece que uma abstração da realidade de facto.

A proliferação e a reprodutibilidade da imagem contribuíram, e contribuem ainda, para um certo afastamento entre sujeito e obra de arquitetura. Evidencia-se a diferença entre uma experiência pessoal e outra que é transmitida por uma imagem, e é no equilíbrio entre ambas que se lança a presente dissertação. Pretende-se estabelecer essa diferença e explorar de que modo é tratada a arquitetura nos momentos da sua divulgação. Deste modo, compreendemos como a imagem de arquitetura se afasta da veiculação de conteúdo social e funcional, da representação fidedigna e imparcial da realidade e como é, essencialmente, um meio adicional de experimentar o objeto.

\*

No primeiro capítulo, situamos a imagem quanto à sua relevância na divulgação de projetos e obras de arquitetura. É discutida a evolução da sua condição como representante do real e como um meio de expressão artística. No reconhecimento da sua reprodutibilidade e multiplicidade, analisa-se a imagem como ferramenta de registo e acompanhamento de um projeto ou obra, e estabelece-se a sua condição como criadora de memória.

No segundo e terceiro capítulos, exploramos o processo de obtenção de uma imagem de arquitetura, e expomos as diferenças entre uma experiência do objeto através da imagem e uma experiência direta através do contato com o real. Argumentamos como a manipulação que envolve todo o processo de obtenção de uma imagem lhe retira alguma verosimilhança com o real e, portanto, tem capacidade de influenciar o que o sujeito experiencia na observação da imagem.



No quarto capítulo, analisamos a condição da imagem como uma composição, um produto a ser vendido. Estabelecemos que a imagem resulta da escolha de um conjunto de elementos representativo do todo, tornando-a ela própria um objeto que se caracteriza melhor como um efeito que como um agente de pura representação do real. Estudamos o uso da atratividade na imagem, despindo a representação de qualquer sentido funcional, para colocar o objeto numa “montra” abstrata.

No último capítulo passamos aos casos de estudo: a análise do portfólio fotográfico de alguns projetos, que lança um olhar mais aprofundado e comparativo dos elementos e ferramentas utilizados nesse retrato bidimensional, de modo a atingirmos uma compreensão do que realmente são feitas e o que têm em comum essas representações.



## CAPÍTULO 1:

### A IMAGEM COMO MEMÓRIA NA ARQUITETURA



001.

Até ao aparecimento da fotografia (imagem 001), havia apenas a reprodução em desenho como meio alternativo ao contacto *in loco* para se dar a conhecer arquitetura. Com o surgimento da fotografia, a arquitetura começa a circular, na sua versão bidimensional, em proporções dignas de referência. Ainda que nos primórdios, tanto da fotografia como da imprensa, o acesso não fosse generalizado, esse era o rumo que se anunciava.

A fotografia era, no período inicial de desenvolvimento técnico da máquina fotográfica, a mais fiel ferramenta de reprodução do real. Ou assim pretendiam (e defendiam) os seus inventores e impulsionadores. A fotografia veio atender a um desejo de conseguir uma representação convincente do mundo, que à pintura era impossível atingir em pleno: a coerência que a arte sempre procurou em representação, a verosimilhança, não é o mesmo que a literal impressão, através de luz, da realidade sobre um suporte que é a fotografia, o mais próximo da veracidade.<sup>2</sup> Apesar de ter conquistado rapidamente o público, a fotografia não conquistou os artistas e críticos de arte, que não validavam a sua componente estética da mesma forma que a da pintura. Havia uma forte relutância em colocar a fotografia no mesmo patamar de outro tipo de expressões artísticas. Baudelaire foi quem mais arduamente expressou a sua desconfiança neste assunto:

*“Se a fotografia tem direito a ser um suplemento da arte em algumas das suas funções, e breve irá suplantá-la ou corrompê-la por completo, graças à estupidez da multiplicidade que é o seu aliado natural. É tempo, então, para o retorno à sua verdadeira função, ser serva das ciências e artes - mas um servo humilde, como a impressão ou a escrita abreviada, que não criaram nem*



O modo como a fotografia rapidamente se instalou num mundo que até então pertencia, sob domínio absoluto, à pintura, aliada ao facto de ter atingido a representação mais fiel do mundo real até então, justifica a sua difícil aceitação no meio artístico. Porém, o que era receio num lado, tornou-se vantagem noutra. A multidão que Baudelaire tanto critica foi a mesma que, em arquitetura, permitiu difundir e tornar acessível o conhecimento de muitas obras. Sem o auxílio da fotografia, muitas delas continuariam a permanecer no desconhecimento, espalhadas pelo mundo até serem consumidas pelo tempo. Baudelaire reconhece na mesma frase que essa multidão não deixa de ser o melhor aliado da fotografia, e ainda que o faça de forma irónica e depreciativa ao apelidá-la de “estupidez”, a sua mera menção prevê acertadamente o carácter omnipresente que a imagem fotográfica viria a adquirir a partir da modernidade.

Não deixa de ser algo caricato que a fotografia em arquitetura tenha surgido com o propósito de captar e transmitir a realidade da edificação, quando na sua evolução temos assistido a uma perversão na passagem da tridimensionalidade à bidimensionalidade. Há um grau, menor ou maior consoante a intencionalidade, de manipulação como ferramenta de trabalho que não se pode dissociar da imagem como resultado final nem ignorar o seu peso na forma como o conteúdo dessa imagem é percebido. Neste panorama, convém não esquecer as limitações técnicas que a fotografia tinha nos seus primórdios<sup>4</sup>, onde a tecnologia não permitia grandes acertos da imagem. A imagem que chegava ao olhos do público era uma impressão quase direta da realidade como era “vista” pelo olho mecânico da máquina fotográfica. Com a invenção e evolução das tecnologias relacionadas com a impressão e a distribuição, massificou-se o acesso a essa imagem impressa. O realismo do conhecimento de facto, físico, palpável começou então a ter a concorrência da facilidade e comodismo de comprar e folhear uma revista de arquitetura. Quando a arquitetura era apresentada no formato bidimensional apenas como ilustração do projeto, o tipo de informação e ideia que a imagem transmitia era similar àquela que até então veiculavam os desenhos técnicos e gravuras: imagens de intuito quase exclusivamente informativo e sintético, através de vistas da(s) fachada(s) principal(ais), pormenores técnicos ou formais ou, ainda que não tão comum no desenho, a inserção da figura humana para o estabelecimento das escalas e dos usos. A liberdade que a evolução da fotografia trouxe para a imagem de arquitetura permitiu que o comum utilizador da máquina

3 Charles Baudelaire, na carta ao director da Revue Française onde critica o Le Salon da Academia de Belas-Artes de Paris de 1859. Esta edição estreara um espaço dedicado à exposição de fotografia, que não foi bem recebido pelos artistas e críticos, principalmente os defensores da pintura. Traduzido do original: “*If photography is allowed to supplement art in some of its functions, it will soon have supplanted or corrupted it altogether, thanks to the stupidity of the multitude which is its natural ally. It is time, then, for it to return to its true duty, which is to be the servant of the sciences and arts – but the very humble servant, like printing or shorthand, which have neither created nor supplemented literature.*”

4 No capítulo seguinte expomos um pouco da história da fotografia, para esclarecer como a manipulação sempre fez parte do modo de trabalho dos fotógrafos, nomeadamente os de arquitetura.



fotográfica pudesse, sem considerarmos ainda qualquer intuito criativo, modificar o que era registado, para fins pessoais ou esclarecedores do objeto representado. Mas, com a crescente evolução do mundo da fotografia, é compreensível a curiosidade de a explorar artisticamente. Se a fotografia era mais “crua” inicialmente, as ferramentas que foram sendo postas à disposição ao longo do tempo despoletaram e contribuíram para que o autor de fotografia mudasse o foco do seu trabalho: da mecânica e técnica relacionada com a máquina para o objeto a ser fotografado; da postura estática (a fotografia era apenas o resultado do funcionamento da máquina) de todos os elementos que envolvem a captação e obtenção da imagem fotográfica para uma aproximação mais intencionalmente subjetiva ao objecto a ser retratado. A partir da modernidade esse foco é ainda mais claro, com a introdução da imagem fotográfica no mundo dos *mass media* e da publicidade<sup>5</sup>. O resultado desta mudança na forma de trabalhar a imagem bidimensional teve a sua repercussão no modo como o objeto representado era compreendido pelo público, agora que o conteúdo não se limitava ao objeto mas estendia-se às ideias e mensagens transmitidas pela composição que é a imagem. Esta renovada liberdade deu azo a uma proliferação de vistas e perspectivas, reais ou construídas que veiculam ideias e conceitos, presentes na obra construída ou desenvolvidas na edição da imagem final. Neste panorama é importante frisar que a manipulação acontece a vários níveis, mas só quando a intenção do autor da imagem entra no campo da expressão criativa, indo além da preocupação de ‘melhorar’ a sua qualidade como representação de um objeto, podemos falar da fotografia como arte. São comuns, quase banais, as ideias sobre arquitetura que nunca se visitou ou observou com mais do que o olhar fugaz de quem tem acesso a uma infundável biblioteca visual, em constante atualização. A noção de que se conhecem obras de arquitetura, ou a arquitetura em geral, é desligada da experiência da realidade. Mesmo quem visita a obra construída não se pode considerar automaticamente detentor de um entendimento da mesma, pois a simples presença física não é suficiente. Quantos olhares não são tão desinteressados como os de um turista, que visita obra de arquitetura atrás de obra de arquitetura?<sup>6</sup> Percorrem o edifício com o olhar que atenta a pouco mais do que aquilo que os guias - e as revistas - ensinaram a ver. Perde-se a inocência de descobrir algo completamente novo. No que respeita especificamente às obras de arquitetura, confia-se na veracidade do que nos mostram essas imagens, mas esquece-se que são o registo daquele objeto num dado momento intencionalmente escolhido. A passagem do tempo pelo objeto transforma-o, a imagem no entanto tem um carácter estático. Acima de tudo, a imagem não é apenas o registo bidimensional e verdadeiro da realidade.

---

5 Desde a modernidade a arquitetura tem vindo a ser transformada num produto para venda, como em qualquer anúncio publicitário. No capítulo 4, *O Efeito Vitrine*, exploramos esta relação de uma forma mais aprofundada.

6 No capítulo 4, *O Efeito Vitrine*, exploram-se os efeitos deste bombardeamento de imagens quotidiano no modo como entendemos as imagens impressas em arquitectura. Walter Benjamin identifica a distração como a forma predominante de percepção, ao falar da cidade e do cinema, mas a mesma ideia base se pode aplicar à experimentação da arquitectura via imagem impressa e de como isso condiciona a experiência real da obra de facto.



002.



003.

Já ouvimos falar de arquitetura icónica, que toma uma posição de destaque evidente sobre o território que a envolve. Um bom exemplo é o Museu Guggenheim de Bilbao, peça chave na estratégia de revitalização da cidade que conseguia assim projetar-se como uma urbe atrativa, com muito para oferecer aos seus habitantes e visitantes (imagem 002). A cidade transformou-se, graças ao estatuto que o edifício transportava consigo desde a sua conceptualização, mas o objeto em que se tornou tomou para si a centralidade e o resto da cidade passou a ser a sua envolvente (imagem 003). Esta passou a ser conhecida pelo edifício, pela imagem que se criou à volta dele. À imagem simbólica junta-se a imagem bidimensional, sendo esta a principal ferramenta na divulgação de um edifício deste tipo. No entanto, o estatuto de ícone, reduzindo-o a uma imagem, acaba por ser prejudicial para o objeto enquanto obra de arquitetura. Há muita arquitetura da qual apenas conhecemos uma ou outra imagem, sempre do “produto” acabado e no mais perfeito estado de conservação, que leva muitas vezes à noção falaciosa de que detemos um bom conhecimento daquele edifício ou local. Fixa uma determinada vista que exclui outras perspectivas da obra.

Consideramos este um uso muito redutor das possibilidades que a imagem, enquanto ferramenta de divulgação, oferece. Pela sua facilidade de obtenção e reprodutibilidade, a fotografia permite que se crie uma multiplicidade de imagens sobre um mesmo projeto ou obra e faz todo o sentido tirar partido dessa faceta. Se, por um lado, a imagem singular traz benefícios na associação do objeto representado a uma ideia e, conseqüentemente, no seu reconhecimento por parte do público, por outro, a multiplicidade de imagens oferece um leque mais alargado, uma visão mais completa da realidade. A existência de múltiplas imagens permite que se observem diferentes pontos de vista e perspectivas sobre a mesma obra, tornando a experiência indireta da obra mais rica do que nos casos das arquiteturas icónicas representadas por um número reduzido de imagens. Esta documentação sequencial é, talvez, a forma mais completa do uso da fotografia e imagem de e em arquitetura, pois não apresenta *uma* imagem (literal, bidimensional) como sendo *a* imagem (simbólica, representacional) do objeto arquitetónico. Na designação de sequencial dada à multiplicidade das imagens está implícita a noção de passagem do tempo, pois assistimos à fixação pontual de diversos momentos na existência da obra. A possibilidade de registo de diferentes “existências” da obra construída oferece melhor entendimento e percepção da obra. A fixação da evolução temporal do objeto arquitetónico é possível no suporte fotográfico/bidimensional, na criação de memória pela coleção dessas fases. “*O fundamento do tempo é a MEMÓRIA.*”<sup>7</sup>

Por fim, a multiplicidade de imagens cria ainda as condições para um acompanhamento do processo de concepção de uma obra. Permite estabelecer um dis-



curso, indo muito para além da coleção de fragmentos da obra: estamos perante uma sequência de imagens que no seu conjunto têm significado e organizam uma linha de pensamento - a do autor/arquiteto - e a sua leitura possibilita a compreensão - do observador - das motivações que levaram à criação da obra.

A fotografia, como ação de registo da arquitetura, traz a grande vantagem de se poder olhar o passado e o distante. É possível conhecer obras de outra forma totalmente impossíveis de se experimentar na primeira pessoa, porque já não existem no seu formato palpável. Por outro lado, obras edificadas em pontos distantes no mundo, de lugares e culturas diferentes e exóticas, puderam através da imagem ser, como refere Pedro Bandeira<sup>8</sup>, “domesticadas” - tudo aquilo que até então estava no desconhecimento ou indiferença, pela distância física ou cultural, foi revelado graças à fotografia. No sentido da possibilidade de as transportar para a localização do observador da imagem, torná-las familiares num certo sentido. A fotografia possibilitou a criação de um registo pontual (no tempo de vida da obra) mas eterno (a imagem resiste à passagem do tempo) de uma obra que tem um fim físico. Em grande parte do arquivo visual das obras de arquitetura, a vontade principal é a de fixar aquela obra num ponto no tempo, para que seja conhecida para além da sua geografia e do seu tempo de vida. Esta vontade de prolongar o efêmero produz uma quantidade significativa de imagens, que se traduz-se num dos aspectos mais significativos da imagem: o excesso de registo. Quando nos deparamos com esse facto impõe-se a questão da validade das imagens que o compõem. Não será o constante registo um método forçado da criação de memória? Porque, se analisarmos a viragem que se deu com o surgimento da fotografia face à indiferença ou desconhecimento de grande parte da arquitetura até então, considerando a excessiva quantidade de imagens à disposição atualmente, parece-nos irreal que se insista na preocupação no registo bidimensional para fins de conhecimento. Aliás, é irreal pensar que é possível deter conhecimento de tudo, por maior e mais completa que seja a coleção de imagens. Ao nível da imagem singular, o exagero traduz-se em fragmentação: cada vista ou pormenor são captados, descontextualizados da obra. Quando a imagem de arquitetura se afasta tanto da obra edificada, é impossível compreender o todo, ou a veracidade da parte que representa. A “estupidez da multidão” de que falava Baudelaire reflete-se nessa perda de veracidade e personifica-se no desprendimento e olhar distraído com que são absorvidas as imagens de arquitetura, na sua (praticamente) infinidade.

A imagem como registo inclui muito mais do que o objeto que pretende fixar.  
*“Num século tomado por imagens, por uma cultura visual promíscua, dificilmente*

---

8 Ver BANDEIRA, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, secção *Monumento e Memória* (páginas 59 e 60)



*te se resiste a um entrelaçar de referências e contaminações.*<sup>9</sup> Pedro Bandeira fala de todos os estímulos tradicionalmente exteriores à fotografia, lentamente apropriados e redefinidores da imagem. Tal como a conhecemos hoje, é uma composição entre a impressão bidimensional das características físicas do objeto e as ideias que o autor quer transmitir, os elementos que afetaram e definiram aquela maneira específica de representar o objeto. Devemos ter isto em conta como um facto quando observamos uma imagem de arquitetura, pois muitas vezes se dissolve a linha entre verdadeiro e manipulado.



## CAPÍTULO 2:

### MANIPULAÇÃO NA CRIAÇÃO DA IMAGEM DE ARQUITETURA



004.



005.

A manipulação e a edição da imagem fotográfica remonta a tempos tão antigos quanto a própria invenção da fotografia. Por muito que os seus inventores advogassem que a fotografia tinha em relação à pintura uma capacidade de representar a tridimensionalidade com muito mais realismo, estavam também conscientes dos fatores de que dependia essa mesma representação: material e avanços tecnológicos ao dispor, enquadramento, luz, cor, distorção natural provocada pela lente, distância entre observador e objeto, etc. E aqui é importante sublinhar essa palavra - representação - que desde logo nos diz que o que temos em mãos é uma possível visão daquilo que realmente está edificado no local retratado, e não uma absoluta e irredutível versão bidimensional.

A primeira fotografia que sobreviveu até aos nossos dias data de 1826<sup>10</sup>, da autoria de Joseph Nicéphore Niépce (imagem 001). Tomando a técnica da câmara escura (*camera obscura*<sup>11</sup>), que até então era apenas usada na projeção de imagens como auxílio à pintura, combinou-a com um processo que ele próprio criou: a heliografia. Mas para obter o resultado final era necessária uma longa exposição solar (cerca de 8 horas) de modo a gravar a imagem numa placa de estanho e, além da baixa velocidade de captação, a imagem produzida era, como se pode calcular, de baixa qualidade fotográfica para os parâmetros atuais. A imagem era obtida diretamente no suporte final, e não havia grande margem de manobra ou de controlo do produto resultante do processo. Com a invenção do negativo esse panorama iria mudar e podemos começar a introduzir conceitos como “manipulação” e “edição de imagem” no léxico. Entretanto, no final da década de 30, Louis Daguerre (imagem 004) conseguira reduzir o tempo de exposição ao substituir a placa de estanho por uma lâmina de prata (o chamado daguerreótipo). Oferecia uma maior gama de cinzentos mas era também mais frágil, necessitando de ser protegida do contacto com o ar - e ainda sem recurso à imagem negativa. Prati-

10

Aproximadamente, pois encontram-se também referências a 1825 e 1827

11

Tipo de aparelho ótico que faz uso de uma caixa (ou sala) fechada, com um orifício de um lado por onde passa a luz que atinge a superfície interna da caixa, onde reproduz o “cenário” que origina a luz.



006.

camente na mesma altura aparece William Henry Fox Talbot (imagem 005) em experiências com papéis fotossensíveis (calótipo ou talbótipo), folhas de papel de tamanho reduzido que cobria com nitrato de prata e expunha à luz, e que, em contacto com outra folha de papel, produziam a imagem positiva (a “fotografia”). Era uma primeira versão do negativo.

Mais tarde, na década de 80, o jovem George Eastman e a sua *Kodak Camera* vieram revolucionar definitivamente o processo de tirar e obter uma imagem fotográfica. Na busca de simplificar as técnicas de fotografia até então disponíveis, Eastman procurou uma alternativa mais leve e flexível que as placas de vidro que se expunham à luz para se revelar o negativo da imagem final. Percebendo que o sucesso seria mais facilmente alcançado se dirigisse os seus esforços para um uso público da fotografia, optou por desenvolver um novo tipo de câmara, apostando na portabilidade. Um aparelho mais compacto e que dispensasse todo o aparato até então necessário para a obtenção de um negativo da imagem fotográfica final. Em 1888, da colaboração com Edison<sup>12</sup>, nasce a primeira câmara Kodak, completa com um rolo de papel para a obtenção dos negativos, que permitia a qualquer um fazer fotografia com um simples clique de botão (imagem 006).

*“You press the button, we do the rest”<sup>13</sup>*

Um ano mais tarde, tinha já desenvolvido o rolo de película, mais flexível e resistente que o de papel, ao que se seguiu a película em carretel, simplificando o processo de troca de rolo. No final do século XIX, lançou ainda a câmara de fole, com a lente retráctil.<sup>14</sup>

Estas invenções mudaram o panorama da fotografia, pois o sujeito por detrás da câmara não precisava mais de se preocupar com a complicada técnica ou o funcionamento interno do aparelho nas suas mãos. Por outro lado, esta simplificação do manuseio da máquina aliviou todo o processo de obtenção da fotografia e assim havia mais disponibilidade para atender à qualidade da imagem resultante. Isto é claramente notório a um nível de uso mais profissional, entenda-se.

Nos finais do séc. XIX, graças a novas técnicas de impressão e à crescente reprodutibilidade das imagens fotográficas, a fotografia começa a ter mais impacto como ferramenta para ilustrar os textos sobre obras arquitetónicas. Aliás, esta substituição do desenho e da gravura acontece porque, por um lado, a fotografia consegue cumprir a mesma função que pintura quanto à representação: os pontos de vista frontais nos alçados, a atenção aos detalhes e o cuidado em transmitir a escala e as proporções da obra retratada pela colocação de figuras humanas no

12 Referimo-nos a Thomas Edison, o inventor responsável pela lâmpada elétrica, fundador da *Edison General Electric* (fabricante de todo o tipo de dispositivos elétricos)

13 *Slogan* de venda da primeira câmara Kodak, esclarece a simplicidade e acessibilidade à fotografia que Eastman pretendia com o rumo que dera à fotografia

14 Ver *História da Fotografia: A química, em auxílio à fotografia* no site da Kodak, acessível em [http://www.br.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia\\_digital\\_classica/para\\_uma\\_boa\\_foto/historia\\_fotografia/historia\\_da\\_fotografia03.shtml?primeiro=1](http://www.br.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_uma_boa_foto/historia_fotografia/historia_da_fotografia03.shtml?primeiro=1) (acedido a 25 de Agosto) assim como os outros capítulos dessa breve história da fotografia



007.

enquadramento. Por outro lado, a fotografia oferece, apesar de tudo, uma muito maior fidelidade na representação da realidade. Com a constante evolução da mecânica das máquinas fotográficas, assim como do controlo técnico, estabelecem-se os elementos geradores da fotografia como imagem obtida/impressa: o ponto de vista físico a partir do qual é tirada a fotografia e a ideia ou juízo de valor impresso nessa criação, à qual vai estar diretamente relacionada a manipulação que a imagem venha a sofrer.

*“A perspectiva é (...) uma técnica de representação pictórica estabelecida durante a Renascença (...) podendo definir-se (...) como a ‘arte de representar os objetos numa superfície plana, de forma a que (...) seja semelhante, ou análoga, à percepção visual que desses objetos, e do mesmo ponto de vista, podemos ter na realidade.”<sup>15</sup>*

A fidelidade na reprodução do real era o argumento principal dos defensores da fotografia, mas é inegável a ação manipuladora por parte do fotógrafo (imagem 007). A imparcialidade é impossível a partir do momento que temos um sujeito humano, singular na sua existência, por detrás da lente, o olho da câmara. Se considerarmos as possibilidades que a máquina oferece, aliadas à postura (literal e intelectual) individual e intransmissível do seu utilizador, compreendemos a variedade de resultados que se podem obter; são abrangidos por questões que vão desde elementos técnicos como o enquadramento, o tipo de lente, a luz e a cor, até à edição no próprio negativo, no momento de revelação da imagem fotográfica ou, já na contemporaneidade, por meio de ferramentas digitais. Desde a manipulação técnica e manual (da máquina) que é necessária para se atingirem as condições ideais na obtenção da fotografia, até à manipulação dessas e outras ferramentas, com origem no conceito e ideologia por detrás da imagem final, verifica-se nas várias fases por que passa a fotografia uma oportunidade de trabalhar sobre a imagem. Técnicas como a dupla exposição ou a fotomontagem são claras na sua intenção de ser veículo de transmissão mais do que de representação, mais subjetivo que informativo. E tal como outros exemplos de técnicas e ferramentas ao dispor do fotógrafo/autor da imagem, estas podem acontecer em diferentes fases de todo o processo. A dupla exposição, técnica em que o negativo é exposto várias vezes de modo a obter-se uma imagem com sobreposições, transparências, sequências, algo surrealistas do objeto fotografado. A fotomontagem ocorre no momento de revelação do negativo, pela mistura de fragmentos de diferentes cliques da máquina. No entanto, em ambos os casos se pode obter o mesmo tipo de



resultado através de *software* de edição de imagem como o Adobe Photoshop®. Este programa veio revolucionar o mundo da edição e manipulação de imagem. Lançado em 1990, ofereceu de imediato um nível de liberdade criativa muito superior ao que até então se tinha na edição do negativo, ou da fotografia impressa.

O carácter documental, de fixação visual e criação de memória, pode ter sido o princípio que moveu a fase inicial de desenvolvimento da fotografia, graças à ciência e à técnica. Mas foi na arte que a fotografia encontrou o seu objeto, ela que a vestiu de um manto de subjetividade que destaca a importância do lugar do observador. Esta expressão é usada na Tese de Doutoramento de Pedro Bandeira para falar da qualidade posicional do sujeito autor da fotografia, da perspectiva e visão que tem sobre o objeto que vai retratar através da lente da máquina. Neste ponto, o que importa retirar daqui é o factor autoria, e perceber como isso faz com que a imagem diante dos nossos olhos seja tão única como a obra de arquitetura nela representada, mas a sua realidade não é diretamente correspondente à desta. O autor assumido esclarece a faceta artística da fotografia, por muito tempo criticada nessa sua vontade de ser aceite ao lado das outras artes, no sentido em que o ponto de vista do observador está presente como cunho da experiência pessoal do autor. Mesmo que não seja intencional, pois é impossível fugir à humanidade do fotógrafo em contraste com o carácter instrumental da máquina fotográfica.

Assim, compreendemos que para além da manipulação direta da máquina fotográfica a da utilização de técnicas e ferramentas durante o processo de obtenção da imagem, há a questão da centralidade, do ponto de vista. Há uma grande diferença entre a realidade percebida pelo olho humano e a percebida pela fotografia, esclarece-nos Beatriz Colomina:

*“O ponto de vista da fotografia é o da câmara, um olho mecânico. A convenção pictórica da perspectiva centra tudo no olho do observador e chama a esta aparência ‘realidade’. A câmara implica uma ausência de centro.”<sup>16</sup>*

O lugar do observador, onde este regista mentalmente ou na fotografia a arquitetura que vê, é essencial para percebermos esta diferença. Denota uma impressão de ideias, noções, sensações, emoções no suporte bidimensional, manipulando a imagem resultante, como demonstra Pedro Bandeira:

*“No plano bidimensional da representação é mais fácil*

---

16 COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, página 133. Traduzido do original: “*The point of view of photography is that of the camera, a mechanical eye. The painterly convention of perspective centers everything on the eye of the beholder and calls this appearance ‘reality’. The camera (...) implies that there is no center.*”



*manipular o lugar do observador e, conseqüentemente, manipular o que se quer dizer, isto é, que realidade se quer mostrar.”<sup>17</sup>*

Ao implicar autoria da imagem, já está a diferenciá-la da realidade de facto do objeto representado. O facto de essa experiência estar a ser veiculada por meio da imagem fotográfica, obtida pela câmara, distancia mais claramente as duas “realidades”. O olho da câmara fotográfica regista bidimensionalmente a perspetiva do objeto a partir do lugar do observador, o que não é o mesmo que a realidade de facto. A imagem, ao ser obtida pelo olho mecânico, destrói a ideia de centralidade de um observador onipotente, de que aquela é a perspectiva correta e única, com a sua multiplicidade e reproduzibilidade de vistas e de sensações. Não deixa de ser paradoxal que muitas vezes seja entendida no sentido oposto, como absoluta, e é desse mesmo factor que a imagem se aproveita para substituir a realidade de facto.

No panorama da fotografia considerada arte - mesmo que os fotógrafos não se expusessem inicialmente como artistas, como o comprova a ausência de autoria explícita ao longo da maior parte da história da fotografia de arquitetura - criou-se boa fotografia a partir de boa arquitetura mas também de má arquitetura. O seu trabalho como criadores efetivos da imagem foi durante muito tempo ocultado, entendia-se que a boa fotografia de arquitetura dependia diretamente da qualidade arquitetónica do objeto. Com o Modernismo e toda a tecnologia que desde então está ao dispor, a importância do fotógrafo como autor da imagem torna-se evidente e o grau de envolvimento consciente aumenta.

O processo de edição de uma fotografia, principalmente nos tempos correntes, é comparável à montagem efectuada nos estúdios de edição de cinema. O nível de (re)definição da identidade do produto final que é estabelecida nesta fase de obtenção da imagem de arquitetura faz com que seja mais relevante que o momento em que é registada originalmente no negativo. Sobre a montagem, falando do cinema mas podendo-se aplicar às habituais imagens de arquitetura disponíveis em revistas da especialidade, João Mário Grilo classifica-a como

*“o lugar onde o todo toma forma e adquire uma qualidade que (...) qualifica as imagens”<sup>18</sup>*

A estrutura da imagem é obtida pela máquina fotográfica, mas a sua essência como imagem resulta de um trabalho posterior, exterior à simples captação de uma imagem registada no negativo ou no cartão de memória. Como já referido, a

---

17 BANDEIRA, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Tese de Doutoramento, 27 de Julho de 2007, página 51

18 GRILLO, João Mário; *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Edições Colibri, página 38



manipulação acontece muito antes do clique da máquina, mas a transformação é habitualmente um processo mais alongado e que vai muitas vezes até ao trabalho digital, com ajuda de programas de edição de imagem.

A forma como se percebe o objecto de arquitetura retratado é controlada e provocada pelo tipo de acertos, correções, omissões, adições e modificações levadas a cabo, pois *“a montagem é o lugar em que cada filme determina o seu centro de percepção.”*<sup>19</sup> O controlo exercido sobre o resultado, a imagem impressa, é um todo mas não no sentido homogéneo; é a “soma” de partes mas não no sentido linear. O que o processo de edição oferece é uma “montagem” de peças de forma a dar o efeito total. Pudovkin<sup>20</sup> cedo afirmava, sobre o cinema, que

*“montagem significa fundamentalmente produto e não soma de partes (...) é uma trama que vai revelar uma totalidade que significa qualquer coisa de diferente da simples reunião das partes”*<sup>21</sup>

Ainda que no cinema hajam outras dimensões para além das trabalhadas pela fotografia, como o movimento e a noção de tempo decorrido, a génese entre o processo de montagem do filme e a edição de imagem na fotografia é a mesma. Tudo parte de uma vontade de expressão, por parte de um sujeito, através da representação. Essa vontade imprime-se na imagem, que assim veicula ideias, apropria-se de significados. O sucesso dessa renovada significação do objeto na imagem usa-se da rapidez e facilidade com que se a pode divulgar (nos *media* impressos assim como no meio digital), reforçando essas características e gradualmente encobrindo as diferenças que tem para o objeto real. É sempre importante lembrar que a imagem é uma ideia, uma representação, e não a realidade de facto.

Partindo do tipo de aceitação que tem, o fotógrafo de arquitetura pode facilmente manipular a imagem final no sentido de fazer com que esta diga ou transmita o que ele quer que ela comunique. Ao ser entendida como equivalente do real, ou até equivalente à fotografia original obtida no momento do clique da máquina, o autor tem controlo total sobre a mensagem que deixa no observador da imagem. Pedro Bandeira refere o *“potencial ideológico das imagens e a sua capacidade de construir argumentos”*<sup>22</sup> e é isso mesmo que se verifica em grande parte da fotografia de arquitetura. A manipulação que ocorre tem sempre em vista a exploração desse mesmo potencial. Obviamente, a perda de objetividade é um dos resultados, que podemos confirmar ao longo da história da fotografia (não só a de arquitetura). A imagem, na sua subjetividade, trai a objetividade do objeto repre-

19 GRILLO, João Mário; *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Edições Colibri, página 38

20 Vsevolod Pudovkin, realizador, produtor e ator de cinema da primeira metade do século XX, que desenvolveu importantes teorias sobre montagem.

21 GRILLO, João Mário; *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Edições Colibri, página 91

22 BANDEIRA, Pedro; *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, página 62



sentado. Aqui entram questões como a fotogenia, a agradabilidade que a observação da imagem provoca, um sentimento mais satisfatório e mais imediato nessa satisfação do que a visita ao local físico onde se encontra a obra arquitetônica.

A fotografia trouxe, como consequência do *voyeurismo* que provoca com a facilidade de acesso e de leitura inerentes, um borrão nos limites entre público e privado, exterior e interior. Qualquer dada imagem, antes de a vermos, pode conter um retrato de um exterior, acessível ao olhar humano estranho, ou de um interior, em muitos casos não facilmente acessível numa passagem pela obra de arquitetura - interdito, em alguns desses casos, se falarmos de habitações privadas ou outro qualquer tipo de edifício/lugar de acesso restrito. O virar de uma página de revista de arquitetura não discrimina o tipo de sítio que mostra, não se sente que há claramente uma diferença no acesso a um espaço exterior e a um interior. Tudo está acessível da mesma forma, para o observador da imagem fotográfica. Mas esse acesso é incompleto no leque de sensações que provoca, mais uma vez a fotografia peca por não ser capaz de satisfazer todos os cinco sentidos. É exatamente por atender apenas a um dos sentidos (a visão) que consegue manipular tão bem o que quer transmitir. A difusão de limites entre público e privado, visível e não-visível, real e virtual é intensificada pelo foco na visão, que o observador da imagem bidimensional “gasta” em detrimento dos outros sentidos. E “gasta” porque a leva à exaustão, dada a popularidade da fotografia que em termos práticos quase obriga a preferir a experiência pessoal e individual do edifício ou lugar. O *voyeurismo* está presente como consequência deste vício, incitado pela facilidade no acesso e na leitura imediata da imagem. As múltiplas vistas, enquadramentos, perspectivas acrescentam uma noção nem sempre correta de que a fotografia oferece um portfólio completo do objeto de arquitetura retratado. Mas a arquitetura deve ser compreendida no conjunto de partes que são as sensações e informações veiculadas pela fotografia e pela experiência pessoal, e nunca a partir de um exemplo como sendo o todo. A arquitetura não se esgota num olhar apenas, nem num único tempo, só por via da compreensão da imagem e da experiência pessoal e da passagem do tempo pelo objeto arquitetônico se pode afirmar possuir um conhecimento algo extenso do objeto. Mas nunca completo. Como afirma Benjamin:

*“A máquina fotográfica.... por um lado estende a nossa compreensão das necessidades que dominam as nossas vidas; por outro, consegue assegurar-nos um imenso e inesperado campo de ação”<sup>23</sup>*



Com a fotografia vieram uma série de vistas e perspectivas de outro modo praticamente inacessíveis ao olhar humano (vistas aéreas e vistas frontais com correção de perspectiva, por exemplo), pontos de vista captados individualmente e por isso descontextualizados, mas que no seu conjunto, na sequência das suas imagens variadas, trazem compreensão do edifício. Mesmo que filtrada pelo olho mecânico e pelo lugar do observador. Noutros exemplos, essa subjetividade é exacerbada, como na fotomontagem ou duplas exposições: extravasa a simples documentação do objecto representado, pois é clara a intenção de não mostrar a realidade de facto mas ao invés transmitir uma ideia, expressar uma determinada experiência sobre o mesmo. Aqui importa mais a qualidade do carácter visual do objeto representado do que a verosimilhança com a realidade, uma preocupação latente em toda a existência da fotografia (amadora e profissional) e continuada nos *media* visuais contemporâneos. A procura e dependência da fotogenia permite outra construção da percepção da arquitetura, diferente daquela oferecida pela experimentação física. No afastamento da realidade do objeto, a imagem de arquitetura aproxima-se muito mais da imaginação, da vontade de como deveria ser usada e tratada a arquitetura, das sensações que ela provoca. No entanto, muita é divulgada exclusivamente como ilustradora do objeto que representa, como se nesse momento se esquecesse ou deixasse de ser importante o carácter mais subjetivo do que informativo que a imagem possui.

Em *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois defende que a fotografia não é apenas a imagem bidimensional, resultado da técnica e da intervenção do sujeito humano; é um ato carregado de significado e simbolismo. Nesta definição, Dubois está a incluir, além da fase de produção da imagem fotográfica, o momento da sua recepção e contemplação. As ideias e conceitos que uma dada imagem veicula são reconhecidas porque existe um público que a observa, e toda a manipulação a que foi sujeita durante o processo da sua produção só faz sentido se houver um público alvo. É importante não esquecer que esse público observa o que o autor imprimiu na imagem, e não simplesmente o objeto. A fotografia não é um *media* transparente.



CAPÍTULO 3:  
EXPERIMENTAÇÃO DO REAL



As imagens, na evolução do uso da fotografia, foram sempre um meio de ver a arquitetura, de a poder experimentar “sem sair de casa”, o que permitiu designadamente a historiadores de arte e ao público comum ficar com um conhecimento visual de objetos arquitetónicos que de outra forma lhes seriam impossíveis de ver. É simples verificar a veracidade destas afirmações, bastando folhear um documento sobre a história da arquitetura do século passado que certamente não estará completo sem referir a contribuição dos fotógrafos de arquitetura. Sem os mesmos, sem a sua experiência pessoal transmitida ao mundo pela fotografia, a história da arquitetura não teria sido a mesma.

Na discussão sobre o uso da fotografia (habitualmente opondo um uso documental a um uso artístico), desde sempre houve tentativas de se descodificar a imagem. Ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX, a fotografia era desconsiderada como objeto artístico, panorama que mudou na segunda metade do século XX, onde o modernismo dá vida à imagem. Paralelamente, dada a vontade da fotografia de ser aceite como um tipo de expressão artística, o seu estatuto como objeto documental não era seriamente considerado. A sua nova popularidade lança-a como *media* legítimo na representação do real, e é com base neste panorama que, para a presente dissertação, se coloca a questão de se estar a lidar com uma substituição (virtual) da expressão do real ou com uma experiência distinta. A opção recorrente pela imagem em detrimento do contacto direto com o real acontece por, distraidamente, a considerarmos como o resultado da fidelidade mecânica da máquina, mais-valia tão comumente atribuída à fotografia. Mas, no objeto que a máquina vai registar há sempre elementos que apelam aos sentidos do autor da imagem, e as sensações daí originadas não podem, no momento da sua contemplação pelo público, ser consideradas exclusivamente como reflexos da objetividade, da imparcialidade.



As características da fotografia, com toda a produção que a envolve, têm um papel decisivo na forma como vemos o que nela está representado e na opinião que se forma sobre o referente da imagem.

*“O desenvolvimento técnico e estético da fotografia acompanhou a evolução de diferentes sensibilidades em relação à representação da arquitetura, ao ponto de ter-se tornado impossível em anos recentes separar o nosso entendimento da arquitetura moderna do papel mediador que os fotógrafos assumiram neste entendimento.”<sup>24</sup>*

Ignasi de Solá-Morales alerta-nos para essa estreita relação, reforçando a ideia defendida na presente dissertação de que a percepção que temos da realidade, neste caso da arquitetura, é ensinada, moldada pela imagem: pelo olho mecânico e toda a técnica que envolve a produção fotográfica.

Neste sentido, também não podemos aclamar a experiência pessoal como sendo a forma pura, verdadeira, absoluta de conhecimento de uma obra e opor-lhe a fotografia como a versão adulterada e perversa do objeto. Mas a realidade é que, como afirma Pedro Bandeira,

*“as imagens perderam toda a imunidade deixando-se contaminar por diferentes sentidos e significados arrastando também a arquitetura (edifício incluídos) para leituras transversais e subjetivas.”<sup>25</sup>*

Como observadores, não somos imunes ao efeito que esses estímulos externos, impressos na imagem fotográfica, têm sobre a representação bidimensional de um objeto. Podemos afirmar que o conhecimento não provém apenas da contemplação da imagem mas sim também do que ela provoca no observador como experiência que é. O conhecimento tem assim duas fontes, tal como afirma Victor Consiglieri:

*“(...) a sensibilidade, que é uma faculdade de intuições (passiva), e o entendimento, que é uma faculdade de conceitos (ativa).”<sup>26</sup>*

---

24 Ignasi de Solá-Morales em *Terrain Vague*, consultado em DAVIDSON, Cynthia C; *Anyplace*, MIT Press, Cambridge, MA, 1995, página 118. Traduzido do original: “Photography’s technical and aesthetic development has seen the evolution of different sensibilities in relation to the representation of architecture, to the point where it has become impossible in recent years to separate our understanding of modern architecture from the mediating role that photographers have assumed in this understanding.”

25 BANDEIRA, Pedro; *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitetónicas*, página 58

26 CONSIGLIERI, Vitor; *As Metáforas da Arquitetura Contemporânea*, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 2007, pág. 121



As imagens, adulteradas, afetam estes modos de obtenção de conhecimento. Com o seu conteúdo de significados, criam, além da ilusão de uma experiência sensorial completa da obra/espço de arquitetura, uma matriz para o modo como experimentamos a arquitetura. Têm um papel importante na criação do nosso imaginário à volta de um lugar ou obra, como afirma Ignasi de Solà-Morales:

*“Quando olhamos para fotografias, não vemos cidades - menos ainda com fotomontagens. Vemos apenas imagens, impressões estáticas e enquadradas. No entanto, por via da imagem fotográfica, recebemos sinais que conduzem numa direção particular a construção de um imaginário que estabelecemos como o de um sítio ou cidade específicos.”<sup>27</sup>*

Essa transmissão de “sinais” por parte da imagem bidimensional enquadra-se na vontade que a fotografia veicula, desde a modernidade, de passar um ponto de vista ou sensibilidade - o que não é claro para todos os observadores da imagem. Há uma confusão no que cada tipo de experiência pode oferecer, e no que realmente diferem entre si. É dado demasiado valor ao aspecto visual, e é neste sentido que, paradoxalmente, se compreende a recorrente substituição do real pela fotografia, pela imagem - as *“static framed prints”*<sup>28</sup> de que fala Solà-Morales. Muitas vezes, o prazer do olhar é preguiçosamente satisfeito pela imagem, de imagem em imagem, rápido e fugaz nesse processo de “conhecer”. Oferece uma sensação de saciedade, enganadora porque a experiência visual que a imagem oferece não é equivalente àquela obtida pela deslocação física à obra, que atinge cada um dos sentidos de percepção humanos.

A bidimensionalidade é entendida como a captação do real, mas nesse sentido parece haver uma recusa em reconhecer que a imagem está relacionada com a imaginação, pois tudo o que ela representa (visualmente) passa por um filtro que é o próprio processo de produção dessa imagem. O que constrói a imagem fotográfica final é o olhar que nunca é totalmente imparcial, que faz com que certos aspectos da obra real, mesmo que compreendidos no enquadramento da imagem, não fiquem objetivamente retratados. No entanto, a imagem é um objeto que possui uma atratividade especial que, mais do que pela facilidade de acesso e de leitura, ganha preferência pelo seu forte apelo ao sentido visual. A preferência pela imagem, produto da sempre crescente cultura visual, apenas alimenta a ambiguidade recorrente entre representação e realidade. Para termos noção da separação da imagem face ao real, temos de a considerar como um conjunto de sinais:

27 Ignasi de Solà-Morales em *Terrain Vague*, consultado em DAVIDSON, Cynthia C; *Anyplace*, MIT Press, Cambridge, MA, 1995, página 119. Traduzido do original: *“When we look at photographs, we do not see cities - still less with photomontages. We see only images, static framed prints. Yet by way of the photographic image we receive signals, physical impulses that steer in a particular direction the construction of an imaginary that we establish as that of a specific place or city.”*



*“Todas as imagens são polissêmicas; elas implicam, subjacente, os seus significantes, uma cadeia flutuante de significados<sup>29</sup>, onde o leitor pode escolher uns e ignorar outros. Polissémico coloca uma questão de significado.”<sup>30</sup>*

Do mesmo modo que a imagem fotográfica representa uma visão particular daquele objeto (a experiência do seu autor), o que nela é lido também pode variar consoante o observador. Na realidade, o que o sujeito que visita uma obra sente e experimenta pode comparar-se àquilo que o autor da imagem sente no momento de registar o objeto, apesar de um codificar e o outro descodificar: ambos se usam dos mesmos mecanismos para identificar e perceber o que os atrai, intuitivamente e através das sensações neles provocadas, e ambos fazem uma interpretação, pessoal, do que entendem ser veiculado pela composição entre objecto de arquitetura e as sensações que a sua experimentação provoca, como afirma Consiglieri:

*“o sujeito elabora a estrutura da sensação através das singularidades.”<sup>31</sup>*

Esta atenção ao detalhe e o modo como as pequenas coisas podem transformar a percepção que temos de um objeto transparecem na representação fotográfica e fazem dela uma singularidade, não tanto uma representação absoluta do objeto.

Jacques Herzog lembra-nos a importância da experiência pessoal:

*“a arquitetura é uma experiência de um para um, e não uma experiência de reproduções - de outro modo não sobrevive, torna-se meramente um simulacro”<sup>32</sup>*

Aqui, evidencia o afastamento que há entre a obra construída e a sua representação fotográfica. A experiência da obra é única e insubstituível, mas o mesmo se aplica à fotografia e imagem de arquitetura por oferecerem perspectivas, ideias e argumentos invisíveis ou diferentes das captadas na experiência do objeto. Apesar de Herzog afirmar que uma obra de arquitetura que exista no conhecimento apenas através do formato bidimensional não passa de um simulacro, não consi-

29 Roland Barthes em *The Rhetoric of the Image*, in *Image-Music-Text*, trad. por Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), páginas 38-39. Consultado em: COLOMI-NA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, página 100

30 Ferdinand de Saussure identifica duas partes num 'sinal': o 'signifier' ou a forma (tipo de expressão) que o sinal toma, e o 'signified' ou o significado que transmite. Traduzido do original: *“All images are polysemous; they imply, underlying, their signifiers, a floating chain of signifieds, the reader able to choose some and ignore other. Polysemous poses a question of meaning”*

31 CONSIGLIERI, Vitor; *As Metáforas da Arquitetura Contemporânea*, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 2007, página 295

32 Jacques Herzog em entrevista para a revista Croquis nr. 109/110, citação que se encontra na página 31. Traduzido do original: *“Architecture is a one to one experience, not a experience of reproductions - otherwise it does not survive, it becomes merely a simulacrum.”*



deramos que o papel da imagem seja tão redutor. Um bom exemplo que contraria esta visão de Herzog são as múltiplas obras de arquitetura que não sobreviveriam no conhecimento e memória visual por muito tempo, ou as que não existiram para além do projeto, se não fosse pela imagem: quando a obra é efêmera e a experiência pessoal deixou de ser possível, ou quando a obra é utópica, uma ideia não construída, e essa experiência nunca chegou a ser possível. A imagem existe no *antes*, muitas vezes no *durante*, e no *depois* da existência ou experimentação da obra. Essa multiplicidade alia-se à capacidade do ser humano de, a partir de uma ou mais partes (no seu conjunto, as imagens não passam de fragmentos da realidade), conseguir construir (através da imaginação) na sua mente uma concepção do todo - o que nunca é o mesmo que o conhecimento do todo (tanto quanto possível ao olho humano) *in loco*.

Uma experiência é uma ação de conhecimento ou exploração que deixa uma marca no sujeito. Os elementos que compõem essa experiência variam, mas têm sempre uma componente visual, como nos esclarece João Mário Grilo:

*“Jogos de luz, jogos de formas, jogos de perspectivas.  
Uma emoção intensa produz-se devido à simples visão  
de uma coisa percebida sensivelmente.”<sup>33</sup>*

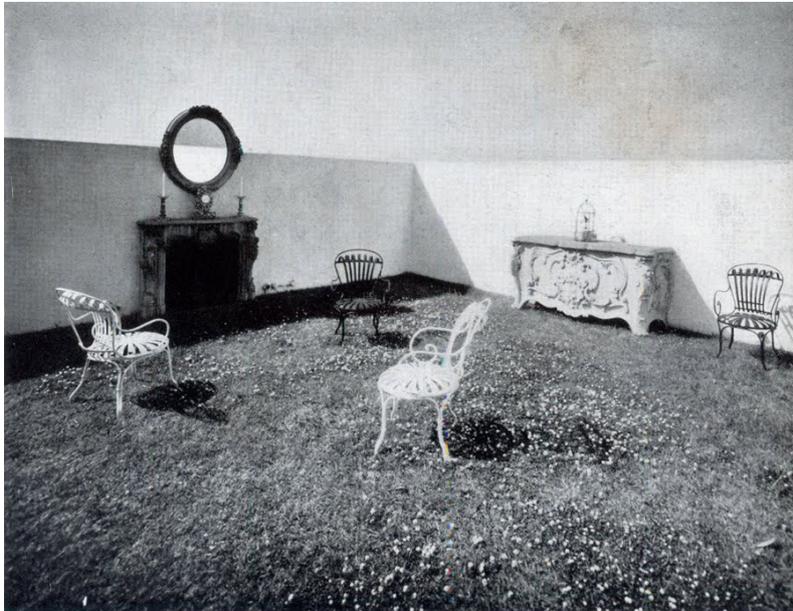
Muito sucintamente, experiências diferentes (diretas ou indiretas e consoante o sujeito) oferecem sensações diferentes, todas elas são válidas e ampliam o conhecimento do objeto. Nessa diferença de experiências também está presente o afastamento entre sujeito e objeto, que se traduz no nível de apreciação que o primeiro tem pelo segundo. Assim, temos um espectro que vai desde o olhar dirigido, onde o sujeito presta atenção ao objeto, passando pelo olhar “turístico”, onde o sujeito vê o objeto mas não o observa com atenção, até à percepção distraída de que fala Walter Benjamin<sup>34</sup>, onde o sujeito não reconhece o objeto arquitetónico e não há qualquer tipo de apreciação focada. A experiência direta do objeto ou sítio engloba estes três modos de percepção, mas na experiência indireta, por meio de imagens, não existe o tipo de percepção identificada por Benjamin. No ato de folhear uma revista ou livro com imagens de arquitetura, o mais frequente é tomarmos uma postura algo distante relativamente ao que está representado, sendo que o olhar se foca quando algum elemento na imagem nos prende a atenção. O folhear, assim como o olhar que capta uma dada imagem mesmo que essa não fosse a intenção, por serem ações propositadas, impossibilitam uma postura de distração; mas, na experiência direta do local, isso já se torna possível, porque

33 GRILLO, João Mário; *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Edições Colibri, página 52

34 Referimo-nos ao ensaio de Benjamin “A Obra de Arte na Época da Sua Reprodutibilidade Técnica”, publicado originalmente em 1936 (e posteriormente uma segunda versão em 1955), com o título original alemão “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. Pode ser consultado na íntegra no sítio online [http://www.deborah-ludwig.com.br/arquivos/benjamin\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.deborah-ludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf) (acedido a 28 de Outubro)



008.



*Blue sky, real grass, baroque furniture*

MARIUS GRAVOT

009.

essa experiência não é só feita de visitas e deslocações a obras de arquitetura, faz-se também na rotina do dia-a-dia. Pode facilmente ser desconsiderada por se esconder na habitação do quotidiano, na vivência da nossa casa, do nosso local de trabalho, da nossa cidade. Segundo Benjamin, a arquitetura habitada, vivida, é percebida pelos seus utilizadores mais como um ambiente do que como uma obra associada a um momento de contemplação - já nos olhares “turístico” ou dirigido, imediatamente identificamos o que vemos como um objeto, uma obra singular, quer estejamos perante a obra de facto ou uma imagem que a represente.

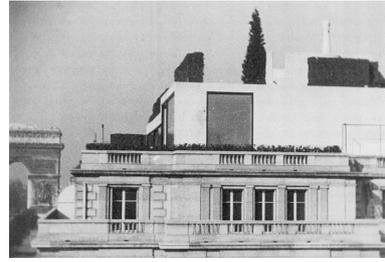
Na contemporaneidade, ainda que a imagem de arquitetura seja uma alternativa mais fácil de conhecer uma obra, a visita à obra é muitas vezes impulsionada pela curiosidade deixada por ela. Temos o lado evidentemente positivo que é o acesso à imagem provocar uma vontade de visitar o espaço, isto porque o que transmite é de algum modo positivo (o visual, o conceito, o argumento). Mas, revela-se algo limitador por retirar a inocência da experiência do objeto real. A experiência pessoal é mais objetiva no contato com o real, mas pode colocar a arquitetura na sombra do uso quotidiano (vai-se tornando memória, indiferente), ou pode ser falaciosa quando esse contacto pessoal é fugaz, num *voyeurismo* instigado pelo mediatismo; que dizer dos grupos de turistas que vemos de câmara na mão, a fotografar freneticamente tudo o que vêem, como quem risca mais um item de uma lista? A imagem bidimensional é subjetiva, por se tratar do registo de um olhar alheio, mas inevitavelmente provoca comparações quando o visitante é confrontado com a obra real, e acaba por acrescentar mais “imagens” ao seu conhecimento de uma obra em particular. A imagem é assim um intermediário que ajuda a alargar a memória visual e sensorial que o visitante adquire da obra.

É fácil esquecermo-nos do valor da experiência direta. Na procura de perceber todos os significados e reconhecer todas as facetas e interpretações, “*o fundamental é o Ver como experiência subjetiva.*”<sup>35</sup> Essa subjetividade é, na sua essência, o que a experiência direta tem para oferecer face a uma experiência “filtrada”. Victor Consiglieri esclarece em que medida essa subjetividade é importante no conhecimento, neste caso, de uma obra de arquitetura:

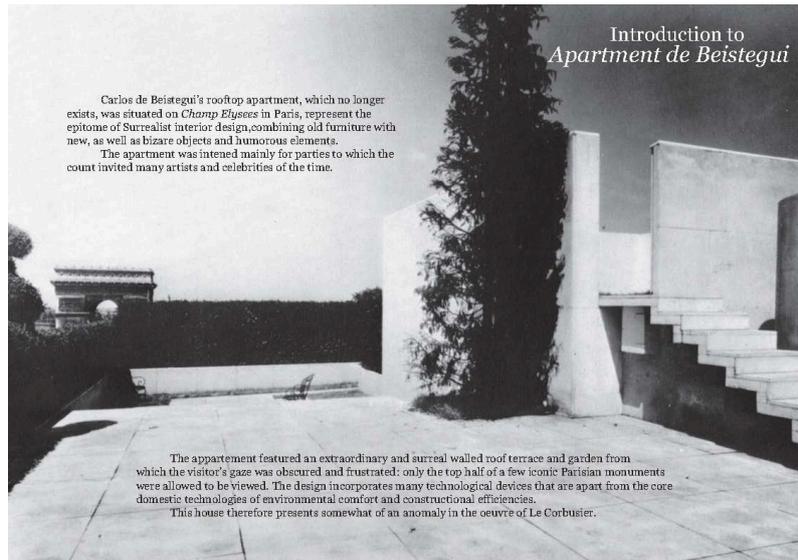
*“A relação entre o que se vê e o que se regista transforma-se no fenómeno do conjunto da ação do inconsciente e consciente. Pertence a um movimento de sentidos racionais e normais, o mais justificados possível.”<sup>36</sup>*



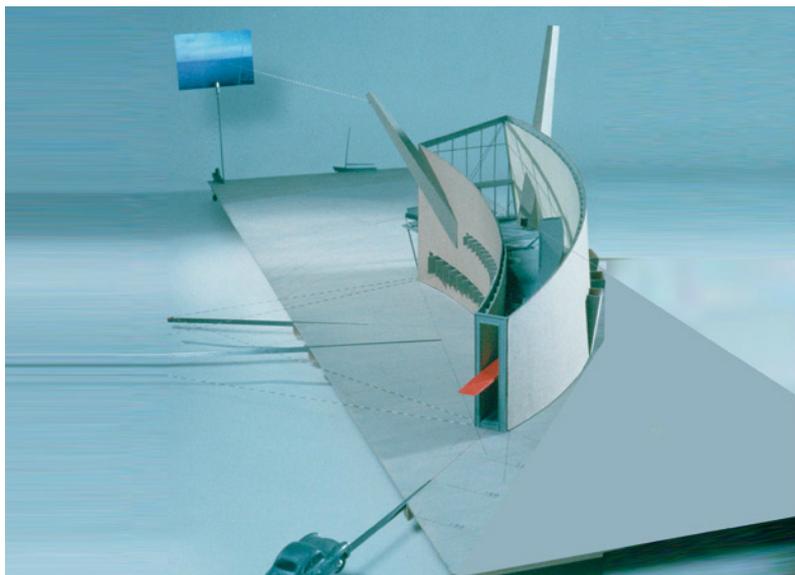
010.



011.



012.



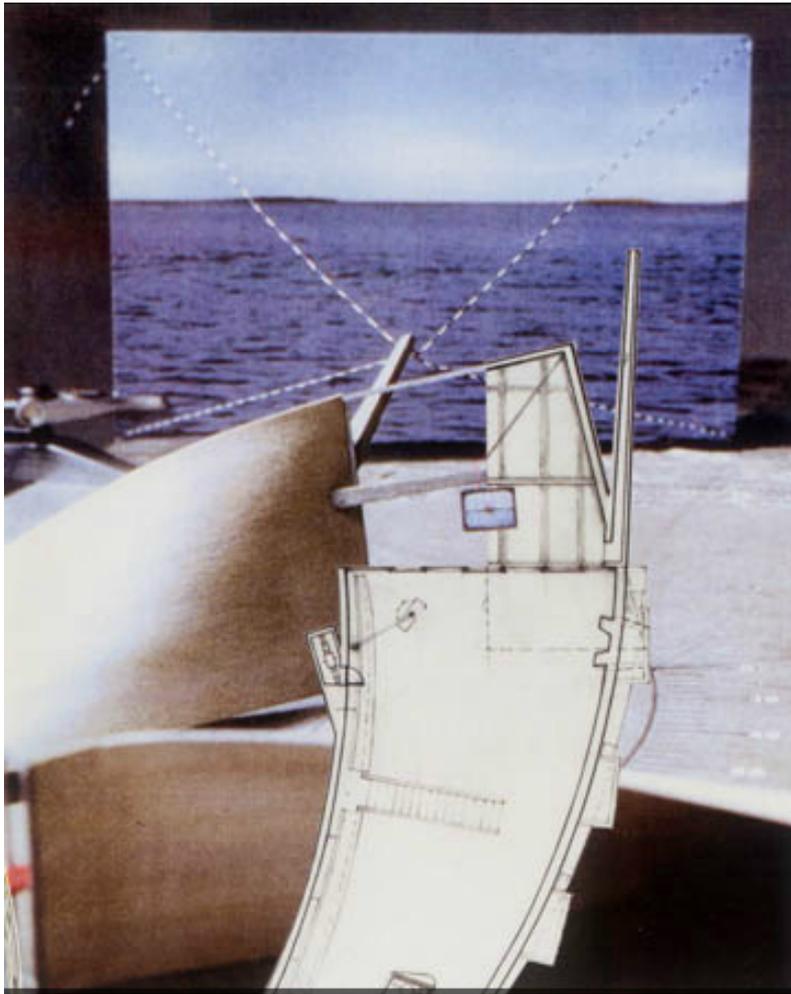
013.

Nesse fenómeno de apreensão, como já referido, o sujeito é suscetível a sentir emoções e a ter sensações. Importa esclarecer as suas diferenças: segundo Victor Consiglieri, emoção é um “*fenómeno pessoal de entendimento e de reação perante a coisa/objeto*”, é uma “*atitude de reação*” que “*não de identificação com a lógica*”, sensação é a “*experimentação de sentimentos físicos*”<sup>87</sup>. O tipo e a intensidade das emoções obtidas, através das sensações provocadas pelo contato direto com uma obra arquitectónica, variam conforme o observador. Por seu lado, ao transmitir as sensações de uma experiência alheia, a imagem implica um corte no laço direto entre observador e objeto. Assim, diferentes experiências refletem diferentes níveis de distância entre observador e objeto: a experiência pessoal será a forma mais completa de aproximação e, por comparação, a imagem de arquitetura será (em maior ou menor grau), da fotografia à imagem criada digitalmente, a forma de conhecimento com maior afastamento.

\*

O apartamento de Le Corbusier para Charles Beistegui em Paris reflete algumas questões levantadas neste capítulo referentes às experiências direta e filtrada. Construído essencialmente como espaço de festas e ostentação, não era habitado no dia-a-dia, o que por si só já lhe conferia um aspecto museológico (imagens 009 e 010). Charles Beistegui era um colecionador e este seu apartamento servia também para expor e mostrar as suas posses aos convidados da alta sociedade parisiense, durante as suas festas. Não havia luz elétrica nesta casa. Esta desconsideração pela iluminação artificial torna a experiência da casa particular, rejeitando a forma que tomaria se estivesse sob a luz elétrica. É, ao invés, usada como tecnologia de enquadramento de vistas para o exterior - no apartamento Beistegui, a eletricidade é remetida para a operação de sistemas e aparelhos, a luz é natural ou de velas (imagens 011 e 012).

Curiosamente, este uso exclusivo da eletricidade permitiu criar o cenário para algumas fotografias das várias que tornaram conhecida esta obra. Nas imagens, do terraço da casa, da autoria de Le Corbusier, vemos um trabalho de enquadramento por parte do fotógrafo. O próprio edifício contraria a vontade habitual de mostrar tudo ao mesmo tempo: as vistas são controladas e selecionadas. Numa das imagens vemos como foi intencional o descentramento da Torre Eiffel no plano da imagem (imagem 008). Noutra, vemos a Catedral de Notre-Dame isolada, enquadrada por uma sebe móvel e sabemos que, se acionarmos o dispositivo eléctrico e desviarmos a sebe, a vista de Paris completa-se. Isto remete para a comum construção de um cenário, a transformação do objecto a ser fotografado de modo a obter um produto final específico, não necessariamente de valor documental.



014.



015.

*“Se Le Corbusier rejeita a vista panorâmica de Paris que o local tornou possível, ‘reprime’ essa vista, fá-lo apenas para a substituir por uma série de vistas da cidade precisamente construídas e controladas tecnicamente.”<sup>38</sup>*

Segundo Beatriz Colomina, o apartamento Beistegui funciona como um comentário crítico ao que as evoluções tecnológicas ofereciam como condições de habitação, impresso nas imagens obtidas segundo essa mesma operatividade e funcionalismo: tanto pelo referido uso dado à eletricidade como pelas vistas, de e para o edifício, controladas pela tecnologia.<sup>39</sup> Neste caso, a casa Beistegui é arquétipo da intromissão das novas tecnologias na tradicional dicotomia interior-exterior, mas este aspecto não nos interessa na análise atual; a transformação da casa e dos seus mecanismos por meio da tecnologia, tornando-se ela quase num aparelho fotográfico, traz consigo a questão da experimentação do espaço arquitectónico. Com essa nota, deslocamo-nos até à Slow House em North Haven, Nova Iorque, do atelier Diller & Scofidio + Renfro. Criada em 1991 como uma casa de fim-de-semana, é essencialmente uma porta, no lugar da fachada frontal, de acesso ao interior que conduz até um ecrã, através de um percurso (imagem 013). A casa está voltada para o mar, que é transmitido para o interior por meio de imagens ou vídeo, em tempo real ou não (imagem 014). A volumetria, em arco e a abrir desde o ponto de entrada até à outra extremidade, é a materialização da casa como dispositivo fotográfico/filmográfico. Se no apartamento Beistegui a casa se comportava para adequar as suas vistas a um enquadramento que remete para o planeamento prévio à captação de uma fotografia, na Slow House temos um edifício de arquitetura que é, essencialmente, uma grande máquina de captação de imagens. E do mesmo modo que no apartamento Beistegui se podiam controlar os enquadramentos das vistas, na Slow House é possível controlar a imagem que passa em vídeo, no interior: manipulação da câmara que pode fazer panorâmicas ou *zoom in/out*, e possibilidade de se ver a transmissão em direto ou de imagens gravadas previamente (imagem 015).

De modos distintos, ambas as casas desconstroem a experiência real do local onde se implantam, para lhe acrescentar perspectivas e pontos de vista só possíveis pela introdução de um elemento externo: a máquina (o dispositivo mecânico e elétrico). São experiências interessantes porque evidenciam outro tipo de experiência que não a proporcionada diretamente pelos elementos arquitectónicos e, embora a Slow House não tenha chegado a ser construída, aproximam-se bastante do tipo de experiência relacionada com a captação de uma imagem por uma máquina fotográfica. No seguimento do que defende Jacques Herzog, podíamos falar

38 COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: architecture as mass media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, página 318. Traduzido do original: “If Le Corbusier declines the panoramic view of Paris that the place made possible, ‘represses’ that view, it is only to replace it with a series of precisely constructed and technologically controlled vistas of the city.”

39 Ver COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: architecture as mass media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, página (297-306)



016.



017.

destas experiências como um simulacro da realidade, até porque a realidade está ali à disposição mas é mais apetecível a experiência proveniente de um certo grau de controlo - que estas casas oferecem. Não se pretende aqui tirar valor ao que a imagem fotográfica oferece em complemento da realidade. É apenas importante não esquecer o real quando se confia tão relaxadamente na veracidade e verosimilhança dessas imagens. Principalmente quando a imagem se torna icónica e é a principal via de conhecimento do objeto arquitetónico retratado.

Temos bons exemplos da imagem que supera a obra no portfólio do fotógrafo Julius Shulman, mas focamo-nos num caso em particular: *Case Study House #22* (imagem 016), a Stahl House de Pierre Koenig. A experiência pessoal de Shulman, registada em fotografia, tornou a casa famosa - essa singular, única imagem capitaliza tudo o que aquela arquitetura queria ser e significar. Tudo o que é associado à Stahl House, em termos de valores, nasce da contemplação e do reconhecimento do estatuto dessa imagem. A luz, a transparência do vidro que alcança a imensa paisagem de Los Angeles, a introdução de habitantes na casa, transmitem conforto e o desejo de se morar numa casa com as qualidades lidas na imagem. Uma representação ideal da arquitetura. No entanto, o que realmente torna este caso interessante na compreensão do papel da imagem na arquitetura é o que se segue: Linda Theug fez uma fotografia à placa que marca o local de onde Shulman captou a famosa imagem (imagem 017). A contribuição do fotógrafo na divulgação da obra foi reconhecida pela colocação da placa, mas o ato de Theug de a fotografar remete-nos visualmente para a fotografia de Shulman, muito mais reconhecida que a própria arquitetura.

Nas palavras de Pedro Bandeira,

*"A fotografia de Linda Theug, enfatizando o sentido da placa, não mitifica a casa nem o seu arquiteto mas antes o fotógrafo e o lugar onde efetuou a imagem. Há qualquer coisa de ingrato para o arquiteto nesta comemoração que faz com que a casa pareça depender dessa imagem de Shulman para existir."*<sup>40</sup>

Concordamos com esta última afirmação. A imagem de Linda Theug funciona como gatilho remetendo-nos para a de Shulman e das ideias que essa fotografia associava à arquitetura retratada. Passamos primeiro pelo reconhecimento do trabalho de Shulman do que do trabalho de Koenig; essa pequena parte do todo que é a imagem de Theug permite que vejamos a casa mesmo que ela não esteja, de todo, representada nessa imagem. A cultura visual e do bidimensional (o virtual), personificada nestas imagens, compreende uma *"herança iconográfica capaz de*



*relacionar e propor sentido a partir de informação ausente, subliminar.”*<sup>1</sup> No limite, a consciência que os arquitetos foram adquirindo sobre o poder das imagens pode refletir-se em projetos, através dos quais se expressa uma visão sobre essa matéria.



## CAPÍTULO 4: O EFEITO VITRINE



*“Qualquer pessoa pode observar quão mais fácil é compreender a arquitetura em fotografia do que na realidade.”<sup>41</sup> -W. Benjamin*

Em arquitetura, a imagem fotográfica facilita a compreensão do objeto representado, mas não por ser a sua representação absoluta. A condição fragmentária deste *media*, quando leva obrigatoriamente a que a leitura do objeto representado seja simplificada. Este tipo de percepção, em que o olhar do espectador se confunde com o da câmara, é ele próprio um modo fragmentado de se perceber a realidade. Como afirma Francisco Augusto Freitas:

*“Com o advento das técnicas de reprodução, que cada vez mais se incorporaram na própria produção das obras [de arte], o valor cultural e cultural cede lugar ao valor de exibição de objetos produzidos em série, o que veio atender a uma demanda crescente por parte do público massificado. A forma predominante de percepção das massas, na cidade e no cinema, é caracterizada por Benjamin pela distração, uma forma dispersiva e fragmentária de perceber a realidade, que se apresenta igualmente desconexa e descontínua.”<sup>42</sup>*

Benjamin escrevia sobre a relação entre cinema e a cidade quando lançou o conceito de “percepção distraída”, mas podemos aplicá-lo também à fotografia. Esse caráter da percepção origina-se na introdução do aparelho mecânico como mediador entre o sujeito e o objeto, mas também na multiplicidade de estímulos

---

41 BENJAMIN, Walter; ; “Little History of Photography”, *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999 página 47. Traduzido do original: “Anyone [can] observe how much more easily (...) architecture can be grasped in photographs than in reality”

42 FREITAS, Francisco Augusto; *Cidade-cinética. A fragmentação da percepção em Walter Benjamin*, III Seminário Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Argentina. Consultado online no endereço [http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/freitas\\_mesa\\_46.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/freitas_mesa_46.pdf) (acedido a 26 de Agosto de 2013)



sensoriais a que o indivíduo está sujeito no seu dia-a-dia, sejam eles visuais, auditivos, ou outros. Naturalmente, é impossível a apreensão dessa informação toda. O bombardeamento contínuo de informação associa-se frequentemente à cidade moderna e ao modo como os objetos, enquanto produtos para venda, se introduziram na vida quotidiana. Beatriz Colomina escreve sobre este fenómeno:

*“O que é ‘estranho’ acerca da ‘grande cidade’ à qual, como argumenta Benjamin, as pessoas têm agora de se ‘adaptar’ é a velocidade, o movimento contínuo, o sentimento de que nada pára, de que não há limites. Com este movimento incansável que transborda fronteiras chega um novo modo de percepção que se tornou imagem de marca da modernidade. A percepção está agora ligada à transiência.”*<sup>43</sup>

Tal como uma imagem de uma obra de arquitetura é obtida a partir de uma captação fotográfica que mostra apenas partes dessa obra (tratada no processo de edição), ela própria é uma fracção pertencente a um todo, que seria o conjunto de fotografias que é posta a representar a realidade do objeto arquitetónico. Mas, por hábito, o todo é oferecido pela parte, onde esta toma o destaque em relação a esse todo, dada a facilidade do seu consumo. A amostra satisfaz sempre o desejo imediato. E estas “amostras” existem em quantidade e em rápida substituição de antigas por novas, tornando impossível a sua leitura e apreensão de outro modo que não, também ele, fragmentado. A qualidade transiente da veiculação de informação define o modo de percepção.

Na percepção fragmentada da totalidade de um objeto (de arquitetura), por via das imagens, o indivíduo tem acesso a uma quantidade de informação maior do que a sua própria capacidade de a processar e registar. Neste sentido, Colomina afirma:

*“Nós, os modernos, tornamo-nos enciclopédias ambulantes, o que ele chama de ‘casa desordenada e conflituosa’ que resulta da tentativa da ‘memória’ acomodar o nosso excessivo conhecimento histórico ou, em alternativa, ‘arrumar nos seus cofres’ as ‘coisas que valem a pena saber’. Esquecer é essencial para uma ação de qualquer tipo.”*<sup>44</sup>

43 COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: architecture as mass media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, página 12. Traduzido do original: “What is ‘strange’ about the ‘big city’ to which, as Benjamin argues, people now have to ‘adapt’ is the speed, the continuous movement, the sense that nothing ever stops, that there are no limits. (...) With this restless movement that effaces boundaries comes a new mode of perception that has become the trademark of modernity. Perception is now tied to transience.”

44 COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: architecture as mass media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, páginas 9 e 10, sobre declarações de Nietzsche em *The Uses and Abuses of History*, de 1874. Traduzido do original: “We moderns have become walking encyclopaedias (...) what he calls ‘the disorderly and conflict-ridden household’ that results from ‘memory’ either trying to accommodate (...) our excessive historical knowledge (...) or alternatively (...) ‘tidily storing away in its coffers’ the ‘things worth knowing.’ (...) ‘Forgetting is essential to action of any kind’”



Rem Koolhaas identifica outro problema das grandes cidades onde, tal como a percepção, também a arquitetura mudou. Responde a outros valores, agora de interesse comercial,

*“não passam de atos esquizofrénicos e interesses de capital financeiro a superar a estética arquitectónica urbana”<sup>45</sup>*

- diz, referindo-se à construção desenfreada dos arranha-céus em Nova Iorque. Mas isto pode ser transposto para a arquitetura contemporânea em geral, está na sua génese capitalista e na cultura *pop* visual que acompanha a obra arquitectónica desde a sua conceção à sua publicação. A arquitetura está viciada no *marketing* e no *branding* de si própria como objeto, como produto: no plano bidimensional, muitas vezes através de uma só imagem, torna-se objeto; esse objeto passa a ser lido como um produto a ser vendido - assim, o apelo estético é forte, sobrepõe-se ao valor arquitectónico que a imagem eventualmente poderia ter, e que o projeto tem na realidade construída.

Assim, podemos falar de *efeito*, em oposição a *verosimilhança*. A arquitetura soube, desde a modernidade, usar-se da expressão bidimensional para se autopromover, criando uma imagem de marca e um mercado para a consumir. Ironicamente, esse afastamento da realidade conferiu um maior grau de aceitação à imagem de arquitetura como representante do real:

*“o seu [da arquitetura] aparecimento em publicidade confere-lhe um grau de legitimidade (para além daquele que a publicação já garante).”<sup>46</sup>*

Esta capacidade da imagem contorna a competência racional do indivíduo, atingindo diretamente o universo das sensações. Não é difícil de compreender este fenómeno, se pensarmos na aprazibilidade como característica essencial da imagem, como nos esclarece Victor Consiglieri:

*“Em síntese, o poder da imagem ao produzir emoção consta por natureza de um elemento afectivo estético, destinado a agir no cérebro.”<sup>47</sup>*

---

45 CONSIGLIERI, Victor; *As metáforas da arquitectura contemporânea*, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 2007, página 327

46 COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, página 192. Traduzido do original: “*their appearance in an advertisement confers on them a degree of legitimacy (beyond that which publishing already confers).*”

47 CONSIGLIERI, Victor; *As metáforas da arquitectura contemporânea*, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 2007, página 181



João Mário Grilo defende que

*“o realizador deve criar um filme com base em imagens suscetíveis de gerar uma percepção significativa”*<sup>48</sup>

,que é conseguido pela toma da parte em relação ao todo, pelo trabalho *“a partir da força espetacular do fragmento”*<sup>49</sup>. Se entendermos o fotógrafo/autor como o “realizador” da imagem impressa final, ele usa-se do delicado processo de representação de ideias e veiculação de mensagens para obter a criação final, a imagem impressa. Se for bem sucedido, essa imagem tornar-se-á um ícone, mais significativa que a obra construída. A falta de “realidade humana” na maneira de obter esse tipo de imagens - que se focam mais na criação de um efeito - acaba por comprometer o seu valor documental para os mais puristas, já que é impossível ao olho humano alguma vez captar o objeto dessa mesma forma - perspectivas aéreas, grandes angulares - ou limitar-se a captar apenas aquele tipo de vistas. Não obstante o que a imagem ofereça em termos de conteúdo, ela torna-se identidade do objeto, como faz notar João Mário Grilo:

*“ser é ser percebido’. Não há (...) distinção entre as coisas, os objetos, e as suas percepções. Há, sim, certos tipos de percepção. A coisa e a sua percepção são uma só coisa. (...) o facto de poderem ser percebidas deve-se (...) aos sistemas de referência aos quais estão aferidas.”*<sup>50</sup>

Assim, a imagem pode substituir o objeto que representa. O que não quer dizer que o faça de forma fiel, pois não podemos esquecer que é apenas uma parte, a representar o todo.

Esta ideia remete-nos para um fotógrafo e para uma fotografia de que já falámos na presente dissertação: Julius Shulman e a *Case Study House #22*. Mencionámos as qualidades da arquitetura que a imagem transmite, mas importa agora desmascarar a sua origem: toda a composição é uma encenação, principalmente o posicionamento dos habitantes, como se estivéssemos perante um *frame* de um filme retratando uma situação ideal de habitação. A vivência da casa é resumida a um fragmento, a uma idealização de uma cena do quotidiano. Não se distingue ficção de realidade. A peça de arquitetura que é a *Stahl House* é tomada pela parte (a imagem de Shulman), e toda a sua existência é resumida, na cultural usual, a essa imagem.



018.

A fotografia era usada no início do séc. XX para afirmar a autoria das obras (fotos com o arquiteto, engenheiros e construtores), publicitar proezas construtivas e novas técnicas. No entanto, na arquitetura moderna (e na arquitetura contemporânea ainda se verifica), a fotografia servia para lançar e vender ideias. A abordagem de Shulman à fotografia de arquitetura contribuiu largamente para o seu sucesso como meio de vender o objeto arquitetônico. Para além de ter capturado na sua lente, virtualmente, obras de todos os arquitetos modernistas desde a década de 30<sup>51</sup> e, portanto, ter contribuído largamente para o conhecimento da arquitetura através da fotografia, a forma como introduziu a figura humana como mero adereço na composição da imagem deu uma nova perspetiva sobre o que era possível atingir com a imagem. Beatriz Colomina fala-nos do renascimento da fotografia no período moderno:

*“a arquitetura moderna só se torna moderna com o seu compromisso com os media. Banham<sup>52</sup> notou que o movimento moderno foi o primeiro movimento na história da arte baseado exclusivamente no seu ‘compromisso fotográfico’ ao invés da experiência pessoal, desenhos ou livros convencionais. Os edifícios industriais que se tornaram ícones dos movimentos modernos não eram conhecidos dos arquitetos pela experiência ‘direta’ (apenas por fotografias), o trabalho desses mesmos arquitetos tornou-se conhecido quase sempre por via da fotografia e dos media impressos.”<sup>53</sup>*

Na fotografia de Shulman *Case Study House #21* de 1960 (imagem 018), projetada por Pierre Koenig<sup>54</sup>, surgem de novo as figuras humanas, em poses que simulam a vivência rotineira de um casal. É uma perspetiva interior mas que mantém a profundidade de campo, no enfiamento visual desde a sala até ao exterior, pela porta aberta. Em suma, percebemos como as técnicas de “encenação” de Shulman articulavam uma nova maneira de mostrar a arquitetura, uma fórmula que enunciava o tratamento da fotografia de arquitetura aproximada dos princípios do marketing, pela intencionalidade da transmissão de um efeito. As imagens de

51 Ver o artigo da autoria de Kevin Anzalone, Julius Shulman Photography: Visual Acoustics no blog Mid-Centuria, disponível no endereço <http://www.midcenturia.com/2010/12/julius-shulman-visual-acoustics.html> (acedido a 20 de Outubro)

52 Colomina fala do inglês Reyner Banham, crítico de arquitectura conhecido pelas suas obras *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) e *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971)

53 COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Fevereiro 1996, página 14. Traduzido do original: “(...) *modern architecture only becomes modern with its engagement with the media. Banham noted that the modern movement was the first movement in the history of art based exclusively on its ‘photographic evidence’ rather than on personal experience, drawings or conventional books. (...) the industrial buildings that became icons for the modern movements were not known to the architects from ‘direct’ experience (only from photographs), the work of these architects themselves has become known almost always through photography and the printed media.*”

54 Muitas das casas retratadas por Shulman ficaram conhecidas pelo nome dado às imagens. Esta obra em questão, construída em 1959, é também conhecida como Bailey House.



Shulman tornam-se, assim, icónicas. Como se de uma imagem de marca se tratasse; esta fotografia “vende” bem para o público, e acaba por beneficiar mais o seu autor e o objeto retratado do que o arquiteto autor da obra. A essência destas imagens está nas sensações provocadas pelas ideias e valores por ela transmitidos - a ilustração de um ideal de qualidade de vida.

Deixamos de falar definitivamente de verosimilhança na representação da realidade, pois, como afirma João Mário Grilo,

*“a única realidade que há a procurar nas imagens é, então, a realidade de um efeito, do efeito que elas produzem.”*<sup>55</sup>

E esse efeito está em tudo relacionado com as sensações induzidas pela contemplação da imagem. Importa esclarecer que o efeito não é diretamente resultante da materialidade do objeto representado;

*“o objeto não cede à sensação, visto não negar a sua forma. (...) a sensação é aquilo que representa a imagem pela sua essência e não pelo seu formalismo.”*<sup>56</sup>

Assim, podemos dizer que a sensação, sendo o elemento predominante em todo o apelo estético da imagem, se instala no observador antes do objeto. Esta adicionada apazibilidade visual justifica que se recorra mais facilmente à imagem no momento de conhecer ou visitar o objeto arquitetónico. Nela está intrínseco um significado, por ser a representação do objeto que melhor o identifica.

A imagem torna-se, assim, a identidade do produto que representa. Ainda que falemos de arquitetura, não a consideramos por isso um objeto menos propício a ter essa designação: “produto”. Apesar de ser apenas uma de muitas vistas possíveis, a imagem pode adquirir o poder de comemorar a totalidade da obra arquitetónica. O conhecimento só advém da experiência e a experiência do local oferece inequivocamente a possibilidade de captar, ainda que parciais, mais vistas do objeto arquitetónico; a fotografia, quando toma o lugar da arquitetura que representa, cria um reflexo artificial do que é o edifício, mostrando incessantemente apenas aquela vista ou transmitindo a mesma mensagem, recebida como sendo uma definição completa da realidade. Stanford Anderson afirma:

*“Não possuímos qualquer ponto de vista privilegiado*



*do qual possamos observar o edifício objetivamente.”<sup>57</sup>*

Por outro lado, como faz notar este autor, nem a experiência física do sítio pode oferecer todas as vistas possíveis. Nunca se vê tudo. Sem a fotografia não teríamos acesso às vistas aéreas (na mímica mais próxima da planta de cobertura, ou das perspectivas axonométricas), ou noção da dimensão real de uma fachada ou parte do edifício (quando se constroem alçados fotográficos, por exemplo). Na sua multiplicidade, as imagens podem ainda, sem necessitar de serem exaustivas em número, ser suficientes *“para a compreensão e leitura da imagem global”<sup>58</sup>*. Mas, por norma,

*“a imagem arquitetónica, pela natureza da simetria radial, pelos eixos e circulações, torna-se ‘fixa’ e com perspectivas frontais”<sup>59</sup>*

Assim, não é correta a conclusão recorrente de que a imagem, ou o conjunto das imagens, que retrata um dado objeto arquitetónico, por ser uma parte do todo, é suficiente para o representar integralmente. Da mesma forma que, numa montra de loja, não estão há vista todos os produtos que o estabelecimento tem para venda. Tanto a montra como a imagem de arquitetura são uma seleção cuidada dos elementos que representam o todo, de forma a que o efeito seja satisfatório. O efeito vitrine é isso mesmo: a satisfação imediata através da parte, mas ao mesmo tempo o espoletador da curiosidade de conhecer o todo. O objeto retratado é representado segundo uma seleção das suas características, que assim expõem o objeto perante o público. Do ponto de vista do observador, são essas características que aparecem como definidoras do objeto representado. Esta colocação do objeto atrás de um filtro cria um afastamento entre objeto e observador. A imagem é exclusivamente visual, enquanto a experiência direta é multissensorial: existe um óbvio afastamento físico quando se observa uma representação, que é compensado pelo estímulo visual recebido, mas que acaba por resultar numa omissão de emoções geradas pelos outros sentidos humanos. O distanciamento é também sensorial.

Nesse distanciamento, por vezes ocorre um outro fenómeno. No caso das imagens que intencionalmente fazem a seleção de características do objeto a mostrar na representação e veiculam um efeito, altera-se a postura do sujeito observador em relação à imagem. Habitualmente o elemento passivo na sua relação com o observador, a imagem e o seu objeto passam agora a estar voltadas ativamente

57 ANDERSON, Stanford; “Architectural Research Programmes in the Work of Le Corbusier”, *Design Studies* 5, n. 3, Julho 1984. Consultado em: COLOMINA, Beatriz; Le Corbusier and Photography, The MIT Press, 1987. Traduzido do original: “We hold no vantage point from which we may possess the building objectively.”

58 CONSIGLIERI, Victor; *As metáforas da arquitetura contemporânea*, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 2007, página 368

59 *Idem*



para esse observador. Na situação de estar perante uma representação manipulada e reconhecível do objeto, o sujeito passa a sentir-se observado - é o espaço, ou obra, representado que olha para o sujeito. O efeito transmitido pela imagem é definidor no modo como o observador encara a representação do objeto; quase como se, sem se anunciar, a imagem “controlasse” o observador.

Em arquitetura, existe um termo usado para definir um tipo de “observador urbano”, indireta e não-intencionalmente afetado por elementos e objetos particulares que experienciam de passagem - o *flâneur*. Benjamin identifica-o como produto da modernidade, um diletante, alguém que não se envolve mas que é altamente perceptivo. Considera-o lado a lado com o aparecimento do turista<sup>60</sup>. Quando falamos de percepção distraída, tanto na observação de imagens como na experiência direta, falamos de um *flâneur*, o sujeito que deambula e cuja atenção é captada pontualmente por um estímulo - exclusivamente visual, no caso das imagens. Neste sentido, torna-se interessante a sua relação com o objeto que, efetivamente, lhe capta o interesse.

A “montra” da arquitetura não é tão inocente como a transparência do(s) seu(s) filtro(s) faz(em) crer. As montras de loja jogam com a atratividade, a capacidade de desviar e prender o olhar do indivíduo, por mais curto que seja o tempo que o andar ou a breve pausa permitem. Dali a uns segundos, uma nova montra fica em vista, que tem de conseguir ser melhor que a anterior e, de preferência, melhor que a seguinte. O mesmo processo se verifica nas imagens de arquitetura: o folhear de uma revista permite perceber as várias imagens mas, para ser bem sucedida, a imagem tem de conseguir que o observador se detenha nessa página. A quantidade de estímulos visuais numa rua movimentada, com cada estabelecimento a tentar vender o seu produto, é semelhante nas imagens de arquitetura. A proliferação de estímulos impossibilita que o olho humano consiga fixar todos os momentos em que capta uma imagem. A imagem de arquitetura entra num sistema onde o que importa é aquilo que consegue “passar” no momento fugaz de observação da imagem, pois o seguinte pode já estar preenchido por outro tipo de estímulos, visuais ou não. O conhecimento de obras de arquitetura por via das imagens mais apelativas pode comparar-se com o modo como o funcionamento das grandes superfícies comerciais fechadas (ditos *shoppings*) molda o comportamento dos seus visitantes: a completa alienação face ao mundo exterior pela proliferação de luzes e barulhos, resultante no modo distraído como são apreciadas as montras que se sucedem pelos corredores. A atenção dada a cada uma é fugaz, o concentrado de informação é olhado com um interesse relativo, pontualmente avivado. O objeto real, ou a totalidade do que cada estabelecimento tem para venda, está no interior para lá da encenação da montra, mas o observador é guiado pelas amostras. Por mais desinteressante que toda esta fugacidade possa



parecer, a afluência a esses locais evidencia o efeito oposto. Podemos chamar a este fenómeno o *efeito vitrine*.



CAPÍTULO 5:  
CASOS DE ESTUDO



Para o estudo do tipo de imagens produzidas sobre um projeto ou obra, e a sua importância como referência para a experiência direta dos mesmos, foram escolhidos quatro exemplos de arquitetura construída na cidade de Braga na presente década, com um vasto portfólio fotográfico. De forma a não incidir particularmente sobre nenhuma tipologia de construção, essa seleção inclui projetos - edifícios e arranjos urbanos - de uso e interesse público e outros de caráter mais privado. Não foi escolhida nenhuma obra de caráter totalmente privado por não permitir com facilidade a experiência direta e, conseqüentemente, a comparação com as imagens.

A importância das imagens, em geral, revê-se no seu caráter duradouro. Esse estado de permanência anuncia a sua posição como referência do real.

*“Paradoxalmente, elas [as imagens] são um media supostamente muito mais efêmero que o edifício e no entanto são, de muitas maneiras, muito mais permanentes: asseguram à arquitetura um lugar na história.”<sup>61</sup>*  
(Beatriz Colomina)

Mas não podemos esquecer que as imagens são um constructo, obtido a partir da realidade, e não são representadoras absolutas do objeto real. São uma impressão de sensações, uma visão particular, que resulta na criação de uma possibilidade de ver o real. Têm um efeito sobre o observador.

*“O artista, o arquiteto, sente primeiro o efeito que pretende realizar e vê os espaços que quer criar no olho da sua mente. Ele sente o efeito que pretende exercer*



*sobre o espectador.*<sup>62</sup>

Atendendo à afirmação de Loos, consideramos que o fotógrafo, enquanto criador da imagem, tem o mesmo raciocínio a nível conceptual que o arquiteto, enquanto criador da obra. Num, a arquitetura nasce de facto, erige-se, para ser vivida e sentida, e destacam-se as suas qualidades espaciais, de escala, de iluminação, de conforto... Noutra, a arquitetura ganha um lugar definitivo na história, é divulgada segundo o olhar de alguém que a experimentou. Um confere a qualidade física à arquitetura, sem filtros; o outro oferece exemplos de como se encara essa arquitetura, filtrados pelo olhar particular de um sujeito. No trabalho do fotógrafo há, no entanto, como em tudo o que é subjetivo, certas subversões, omissões, alterações da realidade quando a transporta para a bidimensionalidade. É com essa noção em mente, aliada à constante (con) fusão que o público faz entre as duas realidades, que procedemos à análise dos casos de estudo.



**GNRation (2013)**

Praça Conde de Agrolongo (Campo da Vinha, no antigo Quartel da GNR)  
4700-312 Braga, Portugal

Projeto: Atelier Carvalho Araújo (edifício) + JBJC Arquitectura Paisagista Lda. (pátios interiores)

Cliente: Município de Braga

Data de projeto: 2011

Data de inauguração: Maio de 2013



Começamos pela obra mais recentemente terminada do conjunto de obras selecionado: o antigo edifício da GNR que agora alberga o projeto GNRation. É um edifício público, virado para as artes e o entretenimento, apresentando-se como um local de convergências, que acolhe pessoas e empresas com uma ideia ou produto para desenvolvimento, produção e venda. Funciona como plataforma de lançamento e de divulgação de projetos da Região Norte. Tem uma programação ativa, que vai desde concertos a atividades para crianças e jovens, passando por *workshops*. Aposta fortemente no lançamento de novos talentos e ideias, possuindo um programa de incubação de empresas, iniciativas ou projetos, que ocupa dois terços do edifício.

Conceptualmente, corta com a rigidez e autoridade que o edifício detinha quando funcionava como quartel da GNR, num contraposto simbólico a esse uso prévio. “*Contra a regra, o limite, a disciplina*”<sup>63</sup>, lê-se no *website* do arquiteto responsável pela renovação, o bracarense José Manuel Carvalho Araújo. No aspecto formal, é clara esta intenção de corte e demarcação do passado, tanto a nível de usos como de postura perante o exterior: esta intervenção é a **tradução de uma apropriação** do edifício pelo tempo, ou seja, uma nova geração que pega no existente - construção e denominação - e lhe dá uma nova vida; isso é evidente quando se atende ao rasgo formal numa das fachadas principais que, para além de desfazer simbolicamente a rigidez anterior, permite estabelecer um diálogo entre interior e exterior (permeabilidade física e visual).

Por ser a obra-piloto da programação de Braga 2012 Capital Europeia da Juventude (BCEJ 2012), gerou interesse em torno da sua evolução desde a fase de projeto. Isso traduziu-se num acompanhamento regular por parte da imprensa e, conseqüentemente, da população. Não obstante, não cumpriu um dos seus primeiros objetivos que era servir de sede do BCEJ 2012<sup>64</sup>. Aliando à derrapagem também nos custos, a imprensa não se poupou em peças jornalísticas sobre o



GNRation, acompanhadas ou não de imagens. Ironicamente, devido aos atrasos no projeto, o acompanhamento foi mais alargado e a quantidade de imagens sobre a obra que circularam foi manifesta. Apesar do seu reduzido impacto na paisagem urbana, a sua importância como projeto justifica que seja talvez o caso de estudo com portfólio fotográfico/de imagens com maior número de autores: imagens conceptuais do projeto criadas digitalmente, fotografias de acompanhamento da obra (tiradas pelo atelier e por cidadãos interessados), fotografia “oficial” da autoria de Hugo Carvalho Araújo e ainda fotografia de imprensa.

Na fase de projeto, o atelier divulgou algumas imagens da maquete da obra, assim como um vídeo<sup>65</sup> de apresentação onde se explicam as motivações e necessidades que levaram à criação deste projeto, as alterações e renovações a fazer e as funções que iria desempenhar. As imagens mostram uma maquete branca, onde se leem principalmente as volumetrias finais e o desenho do pátio-jardim interior com algum pormenor, assim como a nova iluminação proposta. O vídeo, que data de 2011, altura da fase de concepção do projeto, inclui uma compilação de fotografias do edifício tal como deixado pela GNR, editadas digitalmente. São uma série de diferentes perspetivas de intervenção que mostram as novas adições formais e funcionais: fotografias a preto e branco evidenciam, através do contraste com linhas e manchas de cor adicionadas posteriormente, as alterações formais; fotografias interiores às quais se sobrepuseram elementos criados digitalmente (como as escadas em caracol no pátio-jardim, por exemplo) ou oriundos de outras imagens (como pessoas e mobiliário).

Na fase de construção, as imagens disponíveis são muitas. Antes de mais, existem as oficiais usadas pelo atelier (que já não são possíveis de consultar diretamente no *website*, mas existem em arquivo num fórum do *website SkyscraperCity* dedicado a projetos e construção da zona norte de Portugal). Sem ser uma coleção extensa, cobrem tanto as obras no interior como no exterior, dando uma boa ideia da profundidade da intervenção no edifício. Na *internet*, encontramos ainda uma fotografia da autoria de Hugo Delgado/WAPA desta fase da obra que, juntamente com as do atelier, obviamente se destacam em relação àquelas obtidas pelo público: o nível profissional dos fotógrafos permite um cuidado especial com o enquadramento, a luz e a perspetiva do objeto retratado. As fotografias não-profissionais captadas por cidadãos comuns, apesar de não serem tão abrangentes e com um enquadramento tão cuidado, funcionam melhor como conjunto pois não têm preocupações estéticas e têm uma abordagem mais realista e descomplicada do objeto. A impossibilidade de acesso impede fotografias adequadas do interior. É um resultado mais cru mas que traduz e se identifica perfeitamente com o que estava de facto à vista para quem passeasse pela zona nessa altura.

---

65 O vídeo, intitulado *GeNeRation*, pode ser visualizado no canal do projeto Braga Capital Europeia da Juventude 2012 (BRAGACEJ2012) no *YouTube*, no endereço [https://www.youtube.com/watch?v=SlowOVzJK34&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=SlowOVzJK34&feature=player_embedded) (acedido a 18 de Julho) ou no *website* do Atelier Carvalho Araújo, no endereço <http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnrnation.html?op1=4#> (acedido a 18 de Julho)



019.



020.

Da obra já construída, o portfólio é bastante extenso. Para além de Hugo Carvalho Araújo, Ângela Ferreira (diretora criativa do projeto no primeiro ano de vida do GNRation), os fotógrafos Alfredo Cunha e Hugo Moura também contribuem com imagens suas. Essencialmente focam momentos diurnos, com algumas fotos tiradas no ocaso claramente para aproveitar os efeitos claro/escuro nas volumetrias e para mostrar a iluminação dos espaços - nomeadamente do pátio. Nesta fase começam a existir as fotos de detalhes, prática comum na fotografia de arquitetura contemporânea.

Há muitas imagens destes e de outros fotógrafos não publicadas na imprensa ou em livro (ou seja, obtidas apenas com o intuito de registar o momento), que se encontram em várias redes sociais (*Facebook, FourSquare*) e sites da especialidade (*Dezeen, ArchDaily, Archilovers*). Por sabermos da importância do mundo digital na cultura visual dos nossos dias, não podemos descurar estas plataformas. Podemos até arriscar dizer que estas imagens foram feitas e vistas por olhares mais interessados e em maior número do que aquelas publicadas na imprensa. Jornais ou revistas são *media* algo efêmeros - todos os dias sai um novo jornal e todos os meses nova edição da revista - e o mundo digital está, literalmente, à distância de um par de cliques e permanece acessível durante um tempo prolongado.

\*

Para análise, dada a multiplicidade de escolhas possíveis, limitámos a seleção a momentos-chave da evolução e divulgação da obra. Começámos por analisar apenas fotografias e imagens de projeto divulgadas pelo atelier e as fotografias ditas “oficiais” tiradas durante e após a edificação da obra. Todas estas são fotografias de autor. Posteriormente, consideramos também algumas fotografias, de carácter mais pessoal e, essencialmente, publicadas *online*.

Assim, numa primeira instância, as imagens utilizadas para dar a conhecer o projeto que ia ocupar o antigo quartel da GNR eram as da maquete.

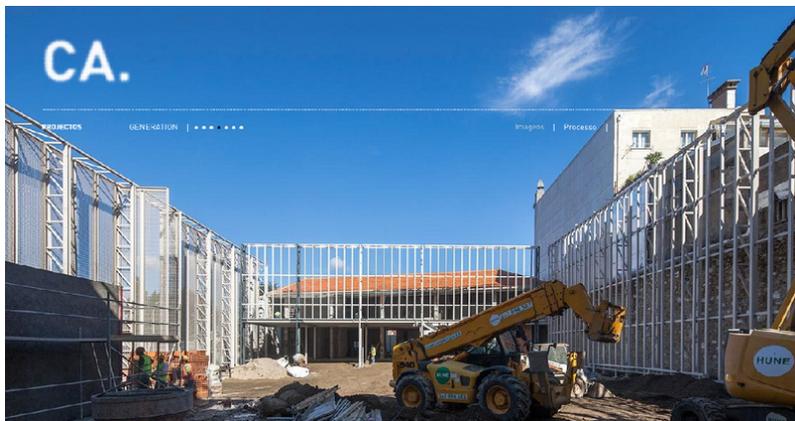
Como primeiro momento de divulgação pública (as imagens da maquete foram publicadas em jornais e revistas *online*), estas (e outras) imagens obtidas a partir da maquete servem o seu propósito: dar a conhecer a volumetria, com os seus cheios e vazios, e a escala dos vários elementos. A uniformidade da cor branca da maquete permite que nos foquemos nos aspetos gerais do projeto, sem dispersão por informação mais detalhada que poderia ser mal representada neste formato (imagem 019). Mas, como fica claro na imagem 020, existe uma atenção especial a alguns pormenores: a nova iluminação de chão e os painéis verticais compostos por pequenos cubos que, nos pátios, cobrem algumas fachadas.



021.



022.



023.

O atelier disponibilizou também fotomontagens que esclarecem alguns pormenores, nomeadamente esses panos interiores que cobrem as fachadas pré-existent: os pequenos cubos funcionam como vasos com plantas, trazendo-se assim elementos naturais para os pátios interiores. Na imagem 021, frontal de uma das fachadas do pátio interior de maior dimensão, é possível perceber os elementos mantidos e a materialidade de algumas novas estruturas propostas, já vistas nas imagens da maqueta. No chão, vemos a iluminação horizontal, que sugere uma composição geométrica de linhas e pontos. Na transição do edifício para o exterior desaparece a parede, substituída por um pano metálico, microperfurado, que oferece acesso e estabelece permeabilidade entre ambos. As figuras humanas sugerem ainda o tipo de uso destinado a esta parte do edifício, correspondente às funções que o GNRation se propunha a cumprir: arte e entretenimento.

As intenções de ruptura com o passado são reforçadas nesta segunda fotomontagem (imagem 022), pela destruição de uma porção do encontro das duas fachadas exteriores que, ao que tudo indica, é a nova entrada principal. O passeio que acompanha a fachada mais à esquerda (em direção à Praça do Comércio) é alargado, como indicado pelas setas vermelhas no granito. Estas duas imagens transmitem a ideia do projeto de criar abertura e mudança no diálogo com o exterior.

E aqui podemos falar de boa utilização destes dois tipos de imagem: fotografia da maqueta e fotomontagem. Ao contrário de outros casos de projetos de arquitetura, a utilização da fotomontagem aconteceu apenas nos momentos indicados: no período anterior à obtenção de imagens diretamente captadas do real. Nesta obra, não assistimos a um prolongamento da utilização de imagens de projeto para fases em que já se podia apresentar representações do real.

Na fase de construção, começam a utilizar-se imagens da obra em andamento. Não são totalmente postas de lado as imagens anteriores, principalmente as fotografias da maqueta que ainda aparecem publicadas<sup>66</sup>, mas para os mais interessados era possível consultar fotografias “oficiais” do estado da obra na página *web* do Atelier Carvalho Araújo<sup>67</sup>. Nestas imagens começam a transparecer algumas facetas típicas da fotografia de arquitetura e que a afastam da verosimilhança com a realidade. Na vontade de mostrar tudo, as imagens mostram mais do que aquilo que o olho humano é capaz de ver. Alteram a perspectiva e o campo de visão: é clara a utilização de uma lente grande angular para compensar a curta distância do observador (o fotógrafo, Hugo Carvalho Araújo) em relação ao objeto

66 Por exemplo, o anúncio da abertura de concurso para o desenho da imagem gráfica do GNRation na página *web* Stand' Art Wall, enquanto decorria a construção da obra, é ilustrado por uma das fotografias da maqueta. Consultar o endereço <http://standartwall.com/projecto-generation-apela-a-criatividade/> (acedido a 5 de Outubro)

67 Neste momento não é possível aceder a essas imagens, nem às iniciais fotomontagens ou fotos da maqueta, na página do Atelier Carvalho Araújo, dado que foram sendo atualizadas. No entanto, foi possível consultá-las num fórum *online* onde participam cidadãos interessados que foram registando a evolução da obra. Para o efeito, consultar <http://www.forum.bracarae.com/viewtopic.php?f=5&t=2053&start=45> (acedido a 18 de Julho)



024.



025.



026.

retratado. O resultado é o aumento daquilo que habitualmente se incluiria no enquadramento da imagem se fosse utilizada uma lente regular, que melhor se aproxima do que regista a visão do olho humano. Na imagem 023, do pátio, nota-se a vontade de mostrar numa só imagem as três fachadas, o que permite exemplificar os três tipos de intervenção: o que substitui o antigo, outro que mantém o antigo e um terceiro que se usa do antigo para dar vida ao novo. Mais concretamente, falamos: do pano metálico transparente à esquerda, onde existia uma parede claramente a demarcar interior e exterior; da estrutura original, renovada e reaproveitada, ao centro; e da estrutura metálica que cobre totalmente a parede de meação de lotes, à direita. Na fotografia da nova posição da entrada principal do edifício (imagem 024), a sensação de irrealidade que temos ao observá-la é clara. Quase faz lembrar as lentes olho de peixe, uma versão mais poderosa da grande angular, digamos assim, por colocar no plano bidimensional duas fachadas que fazem 90° entre si e ainda manter profundidade de campo.

A imagem 025 vem no seguimento das duas anteriores. Joga também com as possibilidades que uma lente grande angular oferece: tal como na imagem 023, vemos três das quatro fachadas de um dos pátios interiores, impossíveis de contemplar desta maneira pelo olho humano. No entanto, outro fenómeno salta à vista. Considerando a distorção que o uso de uma lente deste tipo causa no objeto representado, concluímos que a imagem sofreu manipulação num momento posterior à sua captação: as linhas verticais e horizontais do objeto são editadas de modo a atenuar o efeito “olho de peixe”, notável ainda na imagem 024, e a aproximar a sua representação da realidade. O equilíbrio entre claros e escuros também foi alterado: tanto o que está em sombra, na parede à direita e em grande parte do chão, como a parede branca com a estrutura dos vasos, em luz, são bem legíveis. Há um equilíbrio de luminosidade na imagem para que todas as partes sejam visíveis.

A obra construída aproxima-se bastante das imagens de projeto analisadas até este ponto. A edição destas imagens é semelhante à das anteriores. O principal aliado do fotógrafo nestas imagens foi a grande angular - estas três imagens da obra concluída foram obtidas com o auxílio dessa lente. Na primeira deste conjunto de três imagens, do interior do edifício (imagem 026), vemos o resultado do emprego dessa lente: a capacidade de encaixar no enquadramento mais do que o olho consegue focar, a sensação de uma vista mais abrangente mas “angular”. A perspetiva acelerada, efeito da lente, distorce parte dos elementos na imagem consoante se afastam do centro. É especialmente notável no plano horizontal: as linhas de chão abrem na direção dos limites da imagem e no teto reparamos como se distorce a largura e posicionamento das calhas metálicas (que são perpendiculares e surgem na imagem quase paralelas).



027.



028.



029.

De novo, o equilíbrio entre áreas e vãos iluminados e em sombra parece ter sido manipulado de modo a ambos terem expressão na imagem. Todo o edifício é bastante neutro nas cores claras dos materiais e tintas que utiliza, o que leva a que as fotos tenham automaticamente uma certa luminosidade, obrigando à correção desses valores quando em contraste com pontos mais escuros. Por exemplo, o corredor à esquerda, sob uma intensa luz natural, deveria apresentar um grande contraste com os vãos da acesso à sala onde é captada a fotografia, que não recebem tanta luz do exterior. Vejamos agora as duas fotografias captadas no exterior (imagens 027 e 028), onde o brilho do branco das paredes é atenuado para um tom acinzentado (e rosado), aproveitando a luminosidade particular de final de tarde. É o resultado da manipulação dos efeitos da fraca luz natural, que também se verifica no céu: é de um azul suave mas forte o suficiente para fazer destacar o edifício por contraste. A sensação agradável, de conforto, que provoca a observação destas duas imagens é aumentada, na imagem da entrada do GNRation, pela iluminação amarelada vinda do interior, visível através das janelas e, na imagem do pátio, pela iluminação alta colocada na estrutura dos vasos e no pano metálico para o exterior. Ambas são dominadas essencialmente pelo contraste suave entre o conjunto dos tons amarelados e dos tons acinzentados/rosados no edifício (iluminação artificial e paredes) e o céu azul claro de fundo.

Há uma certa estranheza ao observar estas imagens, ditas “oficiais”, captadas após a conclusão da obra. Enquanto nas imagens de projeto e nas captadas durante a construção, a presença humana era recorrente, em nenhuma destas imagens se vê um visitante ou um transeunte. É uma tendência muito popular na fotografia de arquitetura, como se assim se mantivesse o aspeto puro, quase intocado, do objeto arquitetónico. Mas nem tudo nestas imagens foi “limpo”, como se observa: foram mantidos elementos como mangueiras anti-incêndio (imagem 028), sinalização de rua (imagem 027) alarmes de incêndio, sistemas elétricos, placas de inauguração e fechaduras das portas (imagem 026); também existe algum mobiliário na imagem do interior, como um balcão, uma mesa onde se expõe a maquete, uma mesa-expositor e um quadro a decorar a parede. Estes breves apontamentos anunciam a ocupação do GNRation, não deixando de parecer forçada a ausência da figura humana. No fundo, neste tipo de fotografia de arquitetura, o que importa é a pureza da obra, e não o seu uso ou apropriação.

As próximas quatro imagens mostram o que é possível atingir com ferramentas de edição de imagem. São imagens captadas, duas a duas dos mesmos pontos de vista, mas que resultaram em representações bem distintas. Parece ter mais vida o edifício na imagem 030 que na imagem 029. Isto deve-se aos tons quentes, às cores mais vívidas e ao maior contraste entre o que está iluminado e o que está em sombra. Estas alterações para melhorar o objeto retratado aos olhos do observador vieram, no entanto, artificializar a imagem: o céu, que na imagem 029 não



030.



031.



032.



033.

destacava os contornos do edifício, na imagem 030 aparece muito menos denso e mais baço, de um tom irreal se considerarmos que é uma foto captada à noite. As duas imagens seguintes também mostram os efeitos de um contraste maior, para além de nos remeterem de novo para os efeitos da lente grande angular. A imagem 031 tem um melhor equilíbrio de claros e escuros e, portanto, mostra tanto as fachadas e o corredor em luz como o chão do pátio em sombra. A diferença para a imagem 032 é notória: com o aumento do contraste, destacam-se as formas da estrutura metálica de suporte e os vasos, além de se aproveitar melhor o efeito difuso do reflexo no corredor suspenso. A fachada menos frontal (à direita) e o chão, com o seu desenho singular, deixam de fazer parte do foco da imagem.

Em todas as imagens da obra concluída já analisadas, existe algum tipo de desvio da realidade, associado à distorção provocada pelas lentes e à manipulação das cores, brilhos e contrastes, e também à ausência da presença humana do espaço. Por essas e outras razões, decidimos introduzir também algumas imagens obtidas num contexto mais relaxado, de vivência do espaço.

Selecionámos uma imagem captada em frente à entrada principal (imagem 033). Não existe correção de perspetiva ou das linhas verticais, não se evitam os automóveis, os sinais de trânsito ou os transeuntes, no registo do objeto. Não há uma preparação prévia à captação da imagem, normal em fotografia profissional: planeamento do enquadramento do objeto, escolha do melhor momento do dia para a captação da fotografia, na procura das melhores condições de luz e ocupação do espaço (pessoas, veículos, qualquer outro elemento não fixo no espaço). O que existe é um tipo de edição mais básica e mais leve que aquela que vimos nas fotografias “oficiais”, de autor, onde os azuis são intensificados e o brilho dos brancos reduzido através de um filtro. A segunda imagem selecionada (imagem 034) mantém a tendência de atenuar os brilhos, uma opção meramente estética que não afeta o que é captado: nesta fotografia de uma parte do pavimento do pátio, percebemos o que representa a sua composição gráfica - estrelas e constelações - e percebemos de que modo os visitantes ocupam e usam o espaço. As ligeiras elevações no piso são confortáveis o suficiente para as pessoas se sentarem. O local elevado de onde é tirada a fotografia mostra-nos que vale a pena percorrer o edifício até aos pisos superiores para se poder apreciar a carta celeste.

A imagem 035 é uma vista ao nível do solo daquilo que era mostrado na imagem 034: os visitantes a ocuparem o espaço do pátio, confortáveis. Na imagem 036, aproximadamente com o mesmo ponto de vista, o espaço está desocupado. De um lado, o edifício terminado, onde vemos as pessoas a disfrutar do espaço, sob uma luz amarelada em contraste com as sombras azuladas, numa imagem captada (tudo indica) espontaneamente; e, do outro, o edifício ainda por terminar, onde se mostram indícios de os trabalhos estarem ainda a decorrer (pela presença de



034.



035.



036.

ferramentas e materiais de construção no pavimento, e de cablagem provisória nas paredes), num enquadramento planeado e com sinais de manipulação ligeira no tom e luz gerais da imagem. Notamos diferença entre estas duas imagens, pois a segunda foi captada com um tipo de preocupação associada à fotografia de arquitetura de autor - parece haver um grau de preocupação com o enquadramento e o tipo de ocupação no espaço do momento da captação. A luz e os tons de cor parecem manipulados, o que nos levam a crer que foi utilizado algum filtro sobre a imagem obtida (tão comum em aplicações populares para telemóvel como o *Instagram*).

No fundo, de um lado temos uma série de imagens mais largamente divulgadas, desde a concepção da obra até à sua conclusão, que falham na verosimilhança com o real e não mostram o uso ou a vivência dos espaços; do outro, uma coleção de imagens mais alargada que, não oferecendo a mesma qualidade de enquadramento e não resultando do controlo das condições de captação do objeto, nos dão uma noção mais completa do que é a experiência do espaço.



### **Requalificação de superfície do Largo da Senhora-a-Branca (2012)**

Largo da Senhora-a-Branca

4710 Braga

Projeto: Direcção Municipal de Planeamento e Ordenamento (DMPO) do Município de Braga

Data de projeto: 2011

Data de inauguração: 2012



037.

No âmbito de Braga Capital Europeia da Juventude 2012, a Câmara Municipal de Braga (CMB) lançou um programa de requalificação de vários edifícios e espaços da cidade, intitulado *A Regenerar Braga - Projeto de Regeneração Urbana de Braga* (PRU), a desenvolver entre 2009 e 2013, separado em duas zonas: Rio Este e Centro Histórico. Deste último, destacamos a obra realizada no Largo da Senhora-a-Branca, projeto urbano de média escala e uma das primeiras intervenções desta área a ser completada. Nesta intervenção, inclui-se o redesenho das vias que se cruzam e dividem o largo em 3 setores, assim como o melhoramento da superfície pedonal. As vias foram estreitadas de modo a delimitar-se melhor as faixas de circulação para os automóveis de cada arruamento - Avenida 31 de Janeiro, Rua de São Victor e Rua de Santa Margarida - e assim evitar a acumulação de tráfego na zona de cruzamento; conseqüentemente, essa ação permitiu que se alargassem as zonas pedonais e aumentassem as porções de espaço verde. Todas estas iniciativas tinham em vista o aumento de conforto dos transeuntes e a continuidade dos percursos pedonais (no panorama do conjunto das renovações feitas no centro histórico no âmbito do programa referido), assim como incluir visualmente a Igreja da Senhora-a-Branca no percurso pedonal em que se insere esta intervenção.

Desde o anúncio da intervenção que ela foi contestada, dado não ter havido discussão pública e este ser um local com história e de referência para os cidadãos. Há, desde o início, muito pouca informação visual sobre a obra e o seu desenvolvimento. Tudo o que se conhece da fase de projeto é a planta de intervenção (imagem 037) e uma imagem digital com a renderização 3D de apresentação. Não existiram, muito para lá da conclusão da obra, fotografias ditas “oficiais” do resultado final dos trabalhos. A sua divulgação foi feita apenas através das imagens produzidas previamente, inclusivamente no *website* oficial dos PRU. Nos *media*, nomeadamente nos jornais, a divulgação foi feita com essas imagens e algumas fotografias captadas no decorrer da obra. Sobre a obra construída, no entanto, há



038.



039.

muito pouca informação visual. A única divulgação oficial da conclusão do projeto encontrada é bastante recente. Trata-se do livro *A Regenerar Braga - Parcerias para a Regeneração Urbana*, publicação a cargo do município de Braga editada no presente mês de Outubro de 2013, um compêndio de todas as intervenções urbanas levadas a cabo neste programa. Aqui, é-nos dado a conhecer o processo de transformação do largo e vias adjacentes, assim como imagens da obra finalizada. No que respeita aos atuais cidadãos de Braga, a quem é dedicado este livro, ele torna-se em grande medida inútil, já que é fácil conhecer o projeto numa simples visita ao local.

\*

Tomemos agora para análise as imagens usadas na divulgação do projeto. Dada a sua manifesta escassez, ao contrário do caso do GNRation, não procedemos a qualquer seleção de imagens e iremos analisar todas as que são consideradas “oficiais”. Fora a planta de intervenção, temos praticamente apenas mais uma imagem, a já referida obtida digitalmente através de fotomontagem (imagem 038).

Quase tudo nesta imagem parece artificial. O céu é imaculado e os edifícios têm demasiado brilho. Os próprio automóveis parecem ter uma iluminação que lhes confere excesso de brilho, como se tivessem sido envernizados. As pessoas que circulam parecem ligeiramente fora de escala, principalmente as mais centrais na imagem - talvez o objetivo seja dar destaque à renovação e alargamento da zona pedonal, reforçando a intenção de que este é um projeto virado para os cidadãos. No entanto, acaba por pecar, primeiro na falta de imagens que cubram outros ângulos e perspetivas da intervenção e, segundo, na enorme falta de verosimilhança com a realidade. Para qualquer pessoa que conheça a zona, salta imediatamente à vista nesta imagem o vazio da zona pedonal em plano central na imagem: o largo está “despido” das laranjeiras, parece ter sumido qualquer tipo de mobiliário urbano, a diferença de cotas da via para o passeio é impercetível e não existem os lugares de estacionamento. Onde existia sombra e elementos naturais existe agora um plano liso que apenas representa com fidelidade a nova dimensão da área pedonal. É compreensível que tenham sido omitidos os lugares de estacionamento junto à Avenida Central, uma vez que com automóveis estacionados, certamente se obstruiria parte do largo - mas, no conjunto dos elementos da imagem, apenas adiciona à estranheza que se faz sentir. As sombras curtas aos pés dos transeuntes dão a entender um certo posicionamento da luz solar, que rapidamente é posto em causa pelas sombras no topo dos edifícios em plano de fundo e pela sombra representada no canto inferior esquerdo da imagem, que tomam outras orientações.

A experiência direta do local revela o verdadeiro resultado da intervenção, que

# Correio do Minho.pt



Artur Coimbra, investigador, escreve hoje no 'CM' a crónica com o título 'Fate: cidade cultural!'

>> 15

Segunda 12 de Março 2012

ANO LXXVI SÉRIE VI N.º 8510  
DIÁRIO € 0,85 IVA Inc.

DIRECTOR PAULO MONTEIRO

Correio do Minho  
MOBILE



EM BREVE!

MOVIMENTO DEMOCRÁTICO  
DAS MULHERES

Ao encontro  
das operárias  
têxteis

>> 06 e 07



GATA NA  
PRAIA ESTÁ  
DE REGRESSO

>> 09

BRAGA

## REGENERAÇÃO URBANA É MAIS-VALIA

Os bracarenses consideram que os projectos de regeneração urbana em curso podem representar uma mais-valia para as zonas intervenionadas. Quem frequenta estas zonas da cidade não tem dúvidas de que Braga vai ficar mais bonita... >> 05



pouco tem a ver com a imagem divulgada. O facto de uma imagem de apresentação do projeto ser utilizada como representativa da obra leva a este tipo de interpretações incorretas da realidade.

Na imagem 039, retirada do livro recentemente publicado sobre as intervenções do programa *A Regenerar Braga*, vemos uma fotografia do Largo Senhora-a-Branca tal como é após a intervenção. E podemos confirmar a falta de verosimilhança que a imagem inicial transmitia: o já referido vazio do largo que afinal manteve as suas árvores, algumas marcações nas vias eram inexistentes, o escoamento do trânsito no cruzamento é diferente para quem ali chega da Avenida 31 de Janeiro, a imensa sombra que se anunciava do lado do largo junto à Igreja da Senhora-a-Branca é na realidade uma projeção que levará uns anos a cumprir-se dado o reduzido tamanho das árvores implantadas na intervenção. Falando dos elementos verdes, as árvores de copa larga na Avenida 31 de Janeiro parecem ser dos poucos elementos bem representados na primeira imagem que analisámos. Ainda na secção do largo mais à direita, vemos como o piso não se divide em duas partes pela diferenciação do material usado - a parte central diferenciada existe, mas pela diferença de cotas. Apesar de se notar alguma vivacidade nas cores da imagem, nesta não se utilizaram ferramentas de edição que retirassem o realismo na aparência geral.

Numa iniciativa que pretendia corrigir problemas de tráfego, acessos e melhorar a condição do peão, não se compreende que se transmita tanta informação errada, mesmo depois da obra concluída - principalmente se tivermos em conta que, até recentemente, a primeira imagem que analisámos era a única disponível para a divulgação do local. No excerto da capa de uma edição do *Correio do Minho* (imagem 040), da altura em que se finalizavam as obras, vemos essa mesma imagem a ser usada como referência, não só a este, mas a todos os projetos de regeneração urbana no centro histórico: o jornal diário, um dos *media* com mais visibilidade pública, sem outra hipótese senão divulgar uma versão errada do trabalho a ser feito nesse momento.

As obras levadas a cabo pela CMB pecaram, na sua generalidade, pela falta de verosimilhança das suas imagens utilizadas para divulgação. Verifica-se a insistência no uso de imagens criadas ou editadas digitalmente, a um nível que as afasta do simples retrato da realidade, e a inexistência de imagens captadas *in loco* da obra já terminada.



**USF Celeirós (2011)**

Unidade de Saúde Familiar S. Lourenço

Avenida 17 de Dezembro, n° 1

4705-014 Braga

Projeto: OVAL - Avelino Oliveira

Cliente: ARS Norte, I. P. / Freguesias de Celeirós, Vimieiro e Aveleda

Data de projeto: 2009

Data de inauguração: 3 Maio 2011



A terceira obra selecionada é a Unidade de Saúde Familiar (USF) S. Lourenço, do Centro de Saúde de Celeirós. É um edifício público, voltado para os cuidados de saúde. Está implantado num terreno muito pouco acidentado e com uma envolvente algo monótona, que não oferece pontos de interesse ou de referência. A construção na envolvente próxima é escassa mas existe uma rede de acessos viários e pedonais consolidada - como se estivessem planeadas construções que nunca foram concretizadas. Assim, o novo edifício pretende funcionar como a chave para resolver a incoerência em seu redor. O próprio arquiteto usa este termo para definir o papel da obra:

*“A palavra que desejamos desenhar foi CHAVE - porque o território é difuso, intrincado, multidisciplinar e é necessário abrir-se; porque é necessário afirmar, organizar e referenciar a envolvente; porque se deve sobrepor sem impor; porque a sua função é aglutinadora; porque se pretende dar uma nova imagem contemporânea; porque o seu objetivo é servir e ser útil; porque deve ser fácil de usar.”<sup>68</sup>*

Estas intenções revêem-se na forma que adotou: simples na sua volumetria, com contornos que não chocam com a envolvente (armazéns, indústrias e alguma habitação); ao mesmo tempo, de linhas vivas e contemporâneas o suficiente para que se torne um edifício icónico no local.

É um projeto de média escala, no qual não se usa do tamanho (tem apenas um piso) nem das características plásticas (cor branca, sem ruído) para o impor sobre o terreno e os elementos da envolvente. No entanto, esta obra foi escolhida não pelo projeto em si, mas antes pelo extenso portfólio fotográfico e pela dupla de



041.



042.



043.

fotógrafos que fez o seu registo. Existem desenhos técnicos mas não encontramos imagens conceptuais ou fotografia do período de construção, lacuna que é preenchida pelo registo intensivo da obra após estar edificada. O grupo FG+SG é o responsável por essa coleção de imagens, que é possível visualizar na sua totalidade no seu *website*<sup>69</sup> e em parte no *website*<sup>70</sup> do atelier de arquitetura criador do projeto. Encontrámos ainda algumas outras imagens no *website* do Grupo Soares<sup>71</sup> (responsável pelas caixilharias, portas e vidros), também, da obra já concretizada. Este projeto está incluído no livro editado pela ARS Norte<sup>72</sup> que reúne os projetos da área da saúde, *Edifícios de Saúde: Obras e Projetos (1994-2009)* e teve visibilidade além fronteiras através da sua publicação na revista italiana de arquitetura *The Plan*.<sup>73</sup>

\*

Para análise, escolhemos apenas imagens do portfólio dos FG+SG, dado ser extenso o suficiente: inclui desde vistas exteriores gerais do edifício, a outras mais aproximadas, a algumas perspetivas interiores, a fotografias de detalhe. Seleccionámos uma amostra desses vários tipos de enquadramento, de modo a perceber como foi feita a divulgação desta obra.

Começamos a análise por referir que não encontramos uma imagem que tentasse captar a volumetria geral do edifício. Tendo acesso aos desenhos técnicos, é possível compreender o edifício na sua unidade através das fotografias - mas elas, por si só, formam um conjunto fragmentado e incompleto, apesar de extenso. As primeiras três imagens (041, 042 e 043) em análise são perspetivas frontais de uma das fachadas maiores, as tentativas de captar a extensão total do edifício de um determinado ponto de vista. Do enquadramento transparece uma vontade de representar bem o objeto fotografado, uma cuidadosa escolha dos pontos de vista e um foco claro no objeto em detrimento da sua envolvente ou outros elementos externos. À exceção da imagem 042, que deixa perceber um pouco do que acontece em torno do terreno, as outras são “cortadas” imediatamente a seguir aos limites volumétricos do edifício. A arte de o representar bem exige que se proceda à abstração, à sua descontextualização para o conseguir isolar, pois só assim se alcança o efeito que as duas primeiras imagens têm. Observando a imagem 043, ainda que a vista seja a mesma, reparamos que o local de onde foi captada é ligeiramente mais afastado, o que faz com que nesta apareçam, em primeiro plano, elementos existentes no terreno - o portão e grade verdes e os

69 Para a consulta, aceder ao endereço *web* <http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho)

70 Para a consulta, aceder ao endereço *web* <http://www.oval.pt/index.php/pt/2012-12-27-16-06-49/2012-12-27-16-28-28/2012-12-27-16-29-06> (acedido a 16 de Julho)

71 Para a consulta, aceder ao endereço *web* <http://www.grupososoares.eu/index.php?cat=19&item=5044> (acedido a 16 de Julho)

72 A sigla ARS significa Administração Regional de Saúde

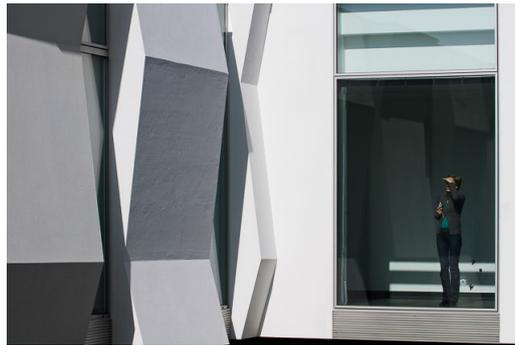
73 Projeto publicado na revista *The Plan* 056 de Março de 2012, nas páginas 92 a 100. Para a consulta, aceder ao endereço *web* [http://www.theplan.it/J/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2137%3Acentro-medico&Itemid=141&lang=en](http://www.theplan.it/J/index.php?option=com_content&view=article&id=2137%3Acentro-medico&Itemid=141&lang=en) (acedido a 17 de Julho)



044.



045.



046.



047.



048.



049.

automóveis -, e em pano de fundo, o topo de um outro edifício. São indesejáveis e evitados na típica fotografia de arquitetura (como nas duas primeiras imagens), pois dificultam a tentativa de atingir a “fotogenia”. Na fotografia das suas obras, Le Corbusier procurava controlar ao máximo a representação do objeto. Procedia a certos tipos de manipulação para esse efeito. Recorrentemente, eliminava a paisagem de fundo para destacar apenas o objecto arquitetónico. O mesmo tipo de comportamento foi notado nestas imagens, ao limitar os elementos existentes que aparecem na representação.

Passando para o interior, as imagens são em número bastante mais reduzido. E, se no exterior podíamos justificar o foco só no edifício com o facto de se quererem manter afastados elementos totalmente externos e alheios, as fotografias obtidas no interior revelam que os motivos são mais simples: isolar e mostrar a arquitetura na sua “pureza”, sem distrações ou acontecimentos que alterem o estado imaculado em que se encontra o edifício no breve momento entre a finalização da obra e a sua ocupação. Nas imagens 044 e 045, os interiores estão praticamente vazios, sem mobiliário ou sinais de atividade humana no local. As figuras, mais propriamente vultos desfocados, estão ali mas não estão; são apenas um apontamento do que pode ser a ocupação do edifício, o corpo reduzido a um elemento gráfico (o escuro sobre o branco). Estas são características comuns em fotografia de arquitetura: obras ainda não submetidas ao uso e edifícios fotografados por inaugurar, limpos de tudo o que seja externo ao projeto que originou aquela obra.

Mas a figura humana, não sendo utilizada aqui para mostrar os usos ou funcionamento do edifício, serve também um outro propósito, o de referência para a escala e proporções da obra de arquitetura, como demonstrado na imagem 046. Nesta imagem é perceptível a dimensão dos elementos que formam a parede exterior branca, e também das janelas que vão de alto a baixo. Lê-se um pé-direito maior do que as imagens anteriores mostram que ele é.

O facto de, na imagem 047, a figura humana estar sentada, reduz o efeito de diferença de escalas que a imagem anterior anunciava; a inclusão de um edifício em plano de fundo dá mais realismo à imagem, afastando-a do aspeto mais abstrato da imagem 046. A imagem 048 volta a focar-se totalmente no objeto arquitetónico: apesar de termos profundidade de campo não vemos para além dele e o enquadramento coloca em contraste o céu limpo, de um azul perfeito, e a volumetria irregular do edifício; apesar de termos uma pessoa a dirigir-se para o seu interior, a imagem não retrata nenhum tipo de uso ou ocupação do espaço, é apenas mais um indicador de que o que importa aqui é o objeto.

A imagem 049 faz uso, essencialmente, dos mesmos recursos que a anterior para a representação do objeto. Mas aqui existe uma preocupação em evidenciar



050.



051.



052.



053.



054.



055.



056.



057.

a volumetria e a sua relação com a luz, “natural” e elétrica. Dá-se mais espaço à envolvente de modo a retratar a luz “natural” (porque é manipulada) e a figura humana não é mais que um vulto, de passagem. Mas o foco vai para a iluminação artificial e o modo como a volumetria, sob os efeitos dessa luz, se torna relevante. A altura do dia em que é captada a imagem joga a favor da criação deste efeito, como vemos nas imagens 050 e 051. A figura humana continua presente nestas quatro imagens, mas cada vez a sua relevância é menor como utente do espaço. Na imagem 052, parece existir apenas como mais um elemento no jogo de luz e sombras. Esta imagem explora ainda mais a animação volumétrica das frentes do edifício, usando a iluminação para criar um alto contraste, produzindo um resultado próximo do abstrato.

Como percebemos, no mundo bidimensional, a revelação da volumetria de um edifício tem muito haver com o modo como a luz interage com as suas formas. Na imagem 053 o objeto é captado sob o efeito da luz oblíqua, que marca as arestas e destaca a volumetria da fachada. O efeito é o de uma composição ritmada, que se relaciona com as quebras e contra-quebras da parede exterior, intercaladas por fissuras correspondentes às janelas. O que vemos mudar nestas imagens é, essencialmente, a luz com que é registado o objeto. Nas imagens 054 e 055 a luz natural não incide tão diretamente sobre as fachadas, o que é aproveitado para destacar a iluminação interior: a luz natural mais difusa, enquanto do edifício transparece uma luz suave e de cor amarelada, associada ao conforto e à familiaridade, características que este pequeno edifício de saúde<sup>74</sup> pretende transmitir. Vemos que se mantém a figura humana, desta vez focada mas estática - sem anunciar o tipo de uso que se dá ao edifício.

Nas duas imagens seguintes, 056 e 057, a luz natural é mais branca, ainda sem sombras muito fortes. Evoca a luz matinal, associada à rotina, à disciplina, à higiene, ao que é saudável<sup>75</sup> - epítome do funcionamento ideal de um centro de saúde. O azul claro do céu da imagem 056 é dominado pela brancura da luz, que também clareia o piso cinzento. Esta brancura parece querer evocar a noção de limpeza, que não é só um aspeto associado a um edifício de saúde, mas é também significativo do estado imaculado que é característico desta coleção de imagens. Das imagens 056 e 057 há ainda outro truque para tornar a imagem mais apelativa: a transparência e, de algum modo, os reflexos. Apesar de os reflexos permitirem antever o que nestas imagens não é mostrado - a envolvente -, o seu aparecimento intercalado marca a “limpeza” e a brancura da parede exterior. Na imagem 056, a transparência acentua o efeito túnel na zona de entrada; na imagem 057,

---

74 Sem dados concretos sobre a área de ocupação, a informação disponibilizada pelo atelier responsável diz-nos que foi projetado para acolher 12000 utentes, numa área urbana que engloba três freguesias (Celeirós, AVeleda e Vimieiro). Para o efeito, consultar a informação veiculada no *website* do atelier OVAL, no endereço <http://www.oval.pt/index.php/pt/2012-12-27-16-06-49/2012-12-27-16-28-28/2012-12-27-16-29-06> (acedido a 16 de Julho)

75 Consultar <http://www.arq.ufsc.br/labcon/arq5656/livro/significado/significado1/significado1.htm> (acedido a 10 de Outubro)



058.



059.



060.



061.



062.



063.

na janela de fundo, o reflexo torna-se uma ferramenta de prolongamento do efeito zig-zag das quebras na parede. A janela não diz nada sobre o interior. Não passa de uma intencionalidade estética. Na experiência direta, todos fazemos a leitura e observação destes fenômenos, provocados pela materialidade do vidro; na fixação de um objeto, já não são apenas resultado dessa materialidade, mas respondem aos valores que a imagem, naquele momento e daquele ponto de vista, pretende passar.

Temos ainda a fotografia mais aproximada. Na imagem 058, temos o contraste entre forma e fundo: a brancura e artificialidade do edifício em contraste com a cor dos elementos naturais que fazem o seu fundo (o céu e o piso em relva) e com o que o utiliza a si como fundo (a árvore). Desta imagem lemos um fragmento da obra. É impossível dela deduzir a extensão, a forma ou quaisquer outras características gerais do objeto representado. Na imagem 059, o plano é ainda mais aproximado. Nenhuma dimensão total do edifício ou da árvore estão representados: vemos uma porção da parte superior da árvore e, imediatamente atrás, uma parede partida em segmentos verticais desencontrados. Isto torna-se aparente pelo contraste entre o que está em luz e o que está em sombra. Na impossibilidade de se ler a arquitetura, a imagem limita-se a ser uma composição gráfica. A intenção de produzir a imagem sobrepõe-se à intenção de ilustrar o edifício. Nas imagens seguintes, a representação situa-nos quanto ao contato do edifício com o solo (imagem 060), em relva, e quanto aos seus limites superiores (imagem 061). De resto, o fotógrafo volta a utilizar as contraposições dos segmentos da parede para construir a sua imagem.

Vejamos, por fim, duas imagens captadas no interior do edifício. A imagem 062 representa um espaço despojado de marcas de uso ou de algum tipo de ocupação, captada aparentemente num tempo anterior à inauguração da USF. Parece querer falar-nos da pureza que é a arquitetura tal como o arquiteto a pensou e sem as adições inevitáveis que a ocupação humana introduz. Assim, torna-se uma composição algo irreal, valendo o lado gráfico das suas cores neutras e o contraste entre elementos horizontais e verticais. Ficamos sem entender de que parte do edifício é esta sala - ou será uma passagem? - e que tipo de uso específico terá na realidade. Na última, a imagem 063, continuamos ignorantes quanto à sua localização na USF e ao seu uso. A parede ao fundo, em azulejo laranja, esclarece um pouco a imagem: parece indicar a entrada para as casas-de-banho. No entanto, consideramos que a sua inclusão neste portfólio serve propósitos sobretudo de ordem gráfica. Faz um interessante contraste com as cores neutras que já havíamos observado na imagem 062, torna-a mais apelativa visualmente mas não lhe acrescenta quase nada em termos do que se passa nos espaços retratados.



## CONCLUSÃO CASOS DE ESTUDO

Tomámos para análise esta última obra por o seu portfólio apresentar características que resumem o afastamento da imagem de arquitetura relativamente à representação fiel da realidade. O trabalho da dupla de fotógrafos responsável pelas imagens desta obra enquadra-se, de modo geral e assim como tantos outros, nesse afastamento. A atenção depositada na obra a retratar, encarada como um objeto, válido por si só, exige que se tornem ausentes elementos que estão naturalmente presentes. Pessoas, automóveis, ou a própria paisagem urbana envolvente, são elementos visíveis na experiência direta da obra, mas quase sempre ausentes nas imagens que analisámos. Como vimos no início, houve a tentativa de captar uma perspetiva frontal total do edifício que, embora não tenha acontecido para todas as fachadas, é significativa na prática de representar o objeto arquitetónico de forma direta e reduzindo os elementos externos. Observando a seleção de imagens, notamos a desvinculação das formas em relação a qualquer uso ou função: sem qualquer outra informação, dificilmente diríamos tratar-se de um edifício dedicado a prestar serviços de saúde.

Tanto nas fotografias mais gerais, como nas fotografias mais aproximadas, está a evitar-se um factor fundamental para compreender um projeto de arquitetura: a sua relação (desde a harmonia ao contraste) com o contexto, com a envolvente. Há um esforço concreto de eliminação do “feio”. Nas imagens mais gerais do edifício, é-nos oferecida uma visão muito limitada, desligada da envolvente. Quando, nalgumas imagens da seleção, a envolvente aparece por fim, está reduzida a um motivo de animação gráfica ao serviço da ênfase da “correção gráfica” do edifício. Nas imagens mais aproximadas, o foco em elementos singulares ignora a sua continuidade e, conseqüentemente, a sua envolvente. Este tipo de fotografia de arquitetura está ao serviço da imagem como composição gráfica, e não tanto ao da representação da realidade arquitetónica. Paradoxalmente, este tipo de imagens parecem repetir-se, não só entre si, como de projeto para projeto e de



fotógrafo para fotógrafo.

Nos dois primeiros casos de estudo que analisámos, podemos fazer, na sua essência, o mesmo tipo de crítica ao uso da imagem como meio de divulgação da arquitetura. No caso da obra GNRation, as fotografias ditas “oficiais” focam-se no objeto de tal modo que o seu contexto (social e envolvente) não é habitualmente incluído no enquadramento, ou presente de algum outro modo na imagem. Nas imagens mais abrangentes, é frequente o uso de lentes que distorcem os elementos representados e abrangem mais do que o observável pelo olho humano, afastando-as da representação fidedigna do real. À semelhança das imagens do portfólio da USF de Celeirós, e de grande parte do trabalho da dupla FG+SG, nas fotografias de autor do GNRation evita-se a representação de utentes do edifício ou de transeuntes na cidade e é recorrente a manipulação da luz natural, da iluminação artificial e do céu. Podemos afirmar que o tratamento da imagem fotográfica é também semelhante: produzida como um objeto cujo valor está depositado, sobretudo, na sua apazibilidade visual e qualidade como composição gráfica. No caso da obra de renovação do Largo Senhora-a-Branca, as imagens pecam pela sua quantidade reduzida mas, essencialmente, pela sua qualidade como representações do real. Enquanto nos outros dois casos de estudo o portfólio é extenso, neste apenas existia uma imagem dita “oficial”, produzida digitalmente, disponível desde o período de concepção do projeto até bem depois da sua inauguração. E, como representante única e “oficial” da obra, falha na verosimilhança com o real. Com a obra construída, rapidamente identificámos as diferenças - com diferentes níveis de verosimilhança e apesar da multiplicidade de exemplos, o mesmo fenómeno é verificável nos casos de estudo GNRation e USF de Celeirós. Nestes três casos de estudo, amostra do panorama geral da imagem de arquitetura, a representação do objeto arquitetónico torna-se abstrata, ela própria um objeto. E nessa abstração, tende a refugiar-se no parcial, sem veicular conteúdo funcional.



064. Projeto de Pedro Bandeira e Pedro Nuno Ramalho para a desativada ponte D. Maria Pia, no Porto.

## CONCLUSÃO

A imagem, como ferramenta de divulgação de projetos e obras, é muitas vezes falsamente interpretada como estando ao serviço da representação do real tal como os nossos olhos o vêem. Recorrentemente esquecemo-nos que é uma representação, uma possibilidade, e não uma versão absoluta da realidade. Na procura da melhor composição gráfica e da fotogenia, a imagem distancia-se do objeto retratado - torna-se ela própria um objeto, distinto da obra que representa.

No entanto, não consideramos que o problema seja da imagem mas antes da utilização que lhe é dada. Recorrentemente, a imagem é resultado do trabalho das suas qualidades visuais, e aqui o valor arquitetónico é substituído pelo efeito que a imagem cria. Ainda que seja relativamente enganador, para quem observa, esse tratamento do objeto arquitetónico na imagem, são inegáveis as vantagens que possui: tem a capacidade de comemorar a totalidade da obra através de um fragmento e estabelece que características ou significados se associam ao objeto representado. Com todo o processo de criação que envolve, é o meio ideal para a exploração e expressão de possibilidades, que dificilmente aconteceriam sem este suporte virtual (imagem 064). Em conclusão, as imagens oferecem muito mais do que a simples possibilidade de representação fidedigna do real, e poderia ser mais recorrente o seu uso intencionalmente criativo.



## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS E PUBLICAÇÕES

ARNHEIM, Rudolf; *The Dynamics of Architectural Form: Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union*. Los Angeles, CA: University of California Press 1977

BANDEIRA, Pedro; *Arquitetura como Imagem, Obra como Representação: subjetividade das imagens arquitectónicas*. Departamento Autónomo de Arquitetura da Universidade do Minho, Tese de Doutoramento, 27 de Julho de 2007

BENJAMIN, Walter; “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992

BENJAMIN, Walter; “Little History of Photography”, *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. (Traduzido do original por Rodney Livingstone) Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999

COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996

CONSIGLIERI, Victor; *As Metáforas da Arquitectura Contemporânea*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 2007

DUBOIS, Philippe; *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1994

GRILO, João Mário; *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007

HERSHENSON, Maurice; *Visual Space Perception: A Primer*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999

LAMSTER, Mark; *Architecture and Film*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 2000

LIMA, Daniel; *Na Ágora: Co-memorar entre o eu e o outro*. Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Tese de Mestrado, 2012

MAGALHÃES, João Tiago; *1948, A Charneira do 'Nosso' Moderno: A Urbe, pelo*



*Cinema Português, durante o Estado Novo*. Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Tese de Mestrado, 2009

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; "Terrain Vague", *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

URBANO, Luís; *Arquitectura e Cinema: Da Câmara Escura a Celebration 34747*. Departamento de Arquitetura da F.C.T. da Universidade de Coimbra, Prova final de Licenciatura, 1998

#### DOCUMENTOS E SÍTIOS ONLINE

AUGUSTO FREITAS, Francisco; "Cidade-cinética. A fragmentação da percepção em Walter Benjamin". II Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Disponível em: [http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/freitas\\_mesa\\_46.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/freitas_mesa_46.pdf) (acedido a 10 de Setembro de 2013)

ENTLER, Ronaldo; "O público moderno e a fotografia: Carta ao Sr. Director de Revue Française sobre o Salão de 1859 [20/06/1859]", *Ronaldo Entler - Portfolio*. Tradução do original de Charles Baudelaire, 2007. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html> (acedido a 15 de Setembro de 2013)

ENTLER, Ronaldo; "Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia", *Revista Convergências: revista de Investigação e Ensino das Artes da Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART) do Instituto Politécnico Castelo Branco (IPCB)*. N. 2, 24 de Maio de 2009. Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/29> (acedido a 15 de Setembro de 2013)

GREENSPUN, Philip; "History of Photography Timeline", *Photo.net - A Site for Photographers by Photographers*. Junho de 1999 (atualizado em Janeiro de 2007). Disponível em: <http://photo.net/history/timeline> (acedido a 20 de Setembro de 2013)

HASKINS, Ekaterina; "Between Archive and Participation: Public Memory in a Digital Age", *Rhetoric Society Quarterly*. N. 37, 2007. Disponível em: <http://g20inmemoriam.pbworks.com/f/Between+Archive+and+Participation.pdf> (acedido a 25 de Agosto de 2013)

MARTINS MACHADO, Tania R.; "Resenha sobre o Ato Fotográfico", *Webartigos*.



27 de Setembro de 2008. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/resenha-sobre-o-ato-fotografico/9688/> (acedido a 25 de Setembro de 2013)

MÉNDEZ, Patricia; “A fotografia na arquitetura moderna”, *Vitruvius - Arquitectos 086.02*. Julho de 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/08.086/229> (acedido a 15 de Maio de 2013)

RAMALHO, Joana; “A caravela e o foguetão: a iconicidade na arquitectura contemporânea”, *Plataforma Barómetro Social*. 17 de Abril de 2012. Disponível em: <http://barometro.com.pt/archives/594> (acedido a 10 de Outubro de 2013)

RIDING, Alan; “The Unhappy World of Michael Haneke”, *New York Times*. 6 de Novembro de 2005. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2005/11/06/movies/moviesspecial/06ridi.html?\\_r=2&](http://www.nytimes.com/2005/11/06/movies/moviesspecial/06ridi.html?_r=2&) (acedido a 25 de Outubro de 2012)

ROSENFELD, Karissa; “Ezra Stoller: Beyond Architecture”, *ArchDaily*. 17 de Fevereiro de 2013. Disponível em: <http://www.archdaily.com/333251/> (acedido a 20 de Outubro de 2013)

VIANA, Nildo; “O Cinema segundo Walter Benjamin”, *Revista Espaço Acadêmico*. Ano VI, n. 66, Novembro de 2006. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/066/66viana.htm> (acedido a 20 de Setembro de 2013)

WOOD, Michael; “Distraction Theory: How to Read While Thinking of Something Else”, *Michigan Quarterly Review*. Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.410> (acedido a 26 de Setembro de 2013)

\*

“A Look at Photos from Kodak’s Glory Days”, *Vintage Everyday*. 25 de Janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.vintag.es/2012/01/look-at-photos-from-kodaks-glory-days.html> (acedido a 25 de Agosto de 2013)

“A Ponte D. Maria Pia mudou de sítio”, *P3 - Tratamos tudo por tu*. 23 de Outubro de 2013. Disponível em: <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/9681/ponte-d-maria-pia-mudou-de-sitio> (acedido a 27 de Outubro de 2013)

“A Translation of the ‘Buch der Freunde’ of Hugo von Hofmannsthal”, *The Philosophical Worldview Artist: Weltanschauungskunst für alle Weltanschauer*. 13 de



Fevereiro de 2009. Disponível em: <http://shirtysleeves.blogspot.pt/2008/04/translation-of-buch-der-freunde-by-hugo.html> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

“Appartement de M. Charles de Beistegui, Paris, France, 1929”, *Fondation Le Corbusier*. Disponível em:

[http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemSort=fr-fr\\_sort\\_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64) (acedido a 10 de Março de 2013)

“Bailey House - Case Study House”, *Wikipedia, the free encyclopedia*. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Bailey\\_House\\_-\\_Case\\_Study\\_House](http://en.wikipedia.org/wiki/Bailey_House_-_Case_Study_House) (acedido a 15 de Outubro)

“Case Study - Apartment de Beistegui by Le Corbusier”, *Landscape of Desires*. Disponível em: <http://landscapeofdesires-indayear2.blogspot.pt/2012/10/case-study-apartment-de-beistegui-by-le.html> (acedido a 15 de Outubro de 2013)

“Charles Baudelaire”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Baudelaire> (acedido a 10 de Setembro de 2013)

“Charles Baudelaire - Biography”, *The European Graduate School: Graduate & Postgraduate Studies*. Disponível em: <http://www.egs.edu/library/charles-baudelaire/biography/> (acedido a 11 de Setembro de 2013)

“Daguerreótipo”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Daguerreótipo> (acedido a 25 de Junho de 2013)

“Domestic Bliss - Steven Klein”, *My Design Fix: Architecture, Design & Stuff*. 16 de Junho de 2009. Disponível em: <http://mydesignfix.com/2009/06/16/domestic-bliss-steven-klein/> (acedido a 15 de Outubro de 2013)

“Dziga Vertov”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Dziga\\_Vertov](http://en.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov) (acedido a 11 de Outubro de 2012)

“Ferdinand de Saussure”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand\\_de\\_Saussure](http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure) (acedido a 25 de Julho de 2013)



“Fotografia”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia#cite\\_note-1](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia#cite_note-1) (acedido a 21 de Junho de 2013)

“História da Fotografia”, *KODAK - Para uma boa foto*. Disponível em:

[http://www.br.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia\\_digital\\_classica/para\\_uma\\_boa\\_foto/historia\\_fotografia/historia\\_da\\_fotografia12.shtml?primeiro=1](http://www.br.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_uma_boa_foto/historia_fotografia/historia_da_fotografia12.shtml?primeiro=1) (acedido a 20 de Setembro de 2013)

“História da Fotografia - 1- Luz/Cor”, *AC História da Fotografia*.

Disponível em: [http://achfoto.com.sapo.pt/hf\\_1luz.html](http://achfoto.com.sapo.pt/hf_1luz.html) (acedido a 10 de Outubro de 2013)

“History of Photography”, *A World History of Art*. Disponível em:

[http://www.all-art.org/history658\\_photography.html](http://www.all-art.org/history658_photography.html) (acedido a 20 de Setembro de 2013)

“History - What is Photography?”, *SCPhoto*. Disponível em:

<http://scphoto.com/html/history.html> (acedido a 15 de Setembro de 2013)

“Julius Shulman”, *Stahl House*. Disponível em:

[http://www.stahlhouse.com/?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=13](http://www.stahlhouse.com/?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=13) (acedido a 15 de Agosto de 2013)

“Julius Shulman Photography: Visual Acoustics”, *Mid-Centuria: Art, Design and Decor from the Mid-Century and beyond*. Disponível em: <http://www.midcenturia.com/2010/12/julius-shulman-visual-acoustics.html> (acedido a 10 de Março de 2013)

“Kuleshov Effect”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov\\_Effect](http://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_Effect) (acedido a 11 de Outubro de 2012)

“Le Corbusier for Carlos de Beistegui”, *The Adamant Chic*. 11 de Junho de 2011.

Disponível em: <http://theadamantchic.com/2011/06/11/le-corbusier-for-carlos-de-beistegui/> (acedido a 15 de Março de 2013)

“Louis Daguerre”, *Wikipedia, the free encyclopedia*.

Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Daguerre](http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre) (acedido a 25 de Junho de 2013)



“Luz Revelando Significado - Parte 1”, *Arquitetura e Urbanismo - UFSC*. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/labcon/arq5656/livro/significado/significado1/significado1.htm> (acedido a 10 de Outubro de 2013)

“Luz Revelando Significado - Parte 2”, *Arquitetura e Urbanismo - UFSC*. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/labcon/arq5656/livro/significado/significado1/significado1.htm> (acedido a 10 de Outubro de 2013)

“Nicéphore Niépce”, *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Nicéphore\\_Niépce](http://fr.wikipedia.org/wiki/Nicéphore_Niépce) (acedido a 21 de Junho de 2013)

“Slow House”, *Taktal*. 21 de Fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www.taktal.com/archive/architecture/model/slow-house/> (acedido a 20 de Outubro de 2013)

\*

<http://architectural-review.tumblr.com/> (acedido a 23 de Setembro de 2013)

<http://www.aregenerarbraga.com/> (acedido a 24 de Julho de 2013)

<http://www.carvalhoaraujo.com/> (acedido a 18 de Julho de 2013)

<http://diariodominho.pt/> (acedido a 15 de Maio de 2013)

<http://www.forum.bracarae.com/> (acedido a 18 de Julho de 2013)

<http://www.dsryny.com/> (acedido a 20 de Outubro de 2013)

<http://www.grupososoares.eu/> (acedido a 16 de Julho de 2013)

<http://www.oval.pt/> (acedido a 16 de Julho de 2013)

<http://www.rndrd.com/> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

<http://www.theplan.it/> (acedido a 17 de Julho de 2013)

<http://tripleddesign.wordpress.com/fotografia/> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

<http://ultimasreportagens.com/> (acedido a 16 de Julho de 2013)



# ÍNDICE DE IMAGENS

## Capítulo 1

001. Point de vue du Gras, Joseph Nicéphore Niépce, 1826 (ou 1927)

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:View\\_from\\_the\\_Window\\_at\\_Le\\_Gras,\\_Joseph\\_Nicéphore\\_Niépce.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nicéphore_Niépce.jpg) (acedido a 21 de Junho de 2013)

002. Museu Guggenheim de Bilbao, David Heald, 2013

<http://www.davidhealdphotographs.com/#a=0&at=0&mi=2&pt=1&pi=10000&s=6&p=3> (acedido a 20 de Outubro de 2013)

003. Museu Guggenheim de Bilbao, imagem sem autor, 2007

[http://emilymay.files.wordpress.com/2007/09/1\\_guggenheim\\_bilbao.jpeg](http://emilymay.files.wordpress.com/2007/09/1_guggenheim_bilbao.jpeg) (acedido a 20 de Outubro de 2013)

## Capítulo 2

004. Boulevard du Temple, Louis Daguerre, 1838

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard\\_du\\_Temple\\_by\\_Daguerre.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg) (acedido a 21 de Junho de 2013)

005. London Street, Reading, East side, William Talbot, cerca de 1845

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:London\\_Street,\\_Reading,\\_c.\\_1845.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:London_Street,_Reading,_c._1845.jpg) (acedido a 21 de Junho de 2013)

006. The Kodak Camera, cartaz publicitário da Kodak, 1888

[http://4.bp.blogspot.com/-pck5l\\_KephI/Tx-9tXrgk2I/AAAAAAAAuSg/EJ1cgxy-g04A/s1600/You+Press+the+Button+We+Do+the+Rest.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-pck5l_KephI/Tx-9tXrgk2I/AAAAAAAAuSg/EJ1cgxy-g04A/s1600/You+Press+the+Button+We+Do+the+Rest.jpg) (acedido a 25 de Agosto de 2013)

007. McMath-Pierce Solar Telescope, Ezra Stoller (projeto de Myron Goldsmith), 1962

[http://www.archdaily.com/333251/ezra-stoller-beyond-architecture/5121233db3fc4beae200022e\\_ezra-stoller-beyond-architecture\\_mcmath\\_solar\\_telescope\\_\\_skidmore\\_\\_owings\\_\\_merrill\\_\\_kitt\\_peak\\_\\_az\\_\\_1962-jpg/](http://www.archdaily.com/333251/ezra-stoller-beyond-architecture/5121233db3fc4beae200022e_ezra-stoller-beyond-architecture_mcmath_solar_telescope__skidmore__owings__merrill__kitt_peak__az__1962-jpg/) (acedido a 25 de Outubro de 2013)



### Capítulo 3

008. Apartamento Beistegui, Le Corbusier, 1930

[http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/410x480\\_2049\\_135.jpg](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/410x480_2049_135.jpg) (acedido a 10 de Março de 2013)

009. Apartamento Beistegui, Marcus Gravot (projeto de Le Corbusier), 1930

<http://theadamantchic.files.wordpress.com/2011/06/beistegui.jpeg> (acedido a 10 de Março de 2013)

010. Apartamento Beistegui, in Architectural Review Le Corbusier, 1930

<http://theadamantchic.files.wordpress.com/2011/06/artnet2.jpeg> (acedido a 10 de Março de 2013)

011. Apartamento Beistegui, Le Corbusier, 1930

<http://theadamantchic.files.wordpress.com/2011/06/artnet.jpeg> (acedido a 10 de Março de 2013)

012. Apartamento Beistegui, imagem sem autor (projeto de Le Corbusier, 1930), 2012

<http://landscapeofdesires-indayear2.blogspot.pt/2012/10/case-study-apartment-de-beistegui-by-le.html>  
(acedido a 28 de Outubro de 2013)

013. Slow House, Diller+Scofidio, 1990

<http://www.dsry.com/> (acedido a 25 de Outubro de 2013)

014. Slow House, Diller+Scofidio, 1990

<http://www.dsry.com/> (acedido a 25 de Outubro de 2013)

015. Slow House, Diller+Scofidio, 1990

<http://www.dsry.com/> (acedido a 25 de Outubro de 2013)

016. Case Study House #22, Julius Shulman (Stahl House, projeto de Pierre Koenig, 1959), 1960

[http://www.stahlhouse.com/?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=13](http://www.stahlhouse.com/?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=13) (acedido a 10 de Março de 2013)

017. Julius Shulman Stood Here, Linda Theug, 2006

<http://www.flickr.com/photos/geezopeez/257907345/> (acedido a 10 de Março de 2013)



## Capítulo 4

18\_case study house 21\_shulman

[http://mydesignfix.files.wordpress.com/2009/06/wonderlandparkavenuecsh\\_21.jpg](http://mydesignfix.files.wordpress.com/2009/06/wonderlandparkavenuecsh_21.jpg) (acedido a 15 de Outubro de 2013)

## Capítulo 5

019. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)

<http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnracion.html?op1=2#>  
(acedido a 10 de Julho de 2013)

020. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)

<http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnracion.html?op1=2#>  
(acedido a 10 de Julho de 2013)

021. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)

<http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnracion.html?op1=2#>  
(acedido a 10 de Julho de 2013)

022. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)

<http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnracion.html?op1=2#>  
(acedido a 10 de Julho de 2013)

023. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)

<http://www.forum.bracarae.com/viewtopic.php?f=5&t=2053&start=45> (acedido a 18 de Julho de 2013)

024. GNRation, 2012

<http://www.forum.bracarae.com/viewtopic.php?f=5&t=2053&start=45> (acedido a 18 de Julho de 2013)

025. GNRation, 2012

<http://www.forum.bracarae.com/viewtopic.php?f=5&t=2053&start=45> (acedido a 18 de Julho de 2013)

026. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)

<http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnracion.html?#> (acedido a 10 de Julho de 2013)



027. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)  
<http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnracion.html?#> (acedido a 10 de Julho de 2013)

028. GNRation, Hugo Carvalho Araújo (projeto de Carvalho Araújo, 2009)  
<http://www.carvalhoaraujo.com/pt/projectos/projectos/gnracion.html?#> (acedido a 10 de Julho de 2013)

029. GNRation, Hugo Delgado/WAPA (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.491334250922766.1073741829.113877845335077&type=3> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

030. GNRation, Hugo Delgado/WAPA (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.491334250922766.1073741829.113877845335077&type=3> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

031. GNRation, Hugo Delgado/WAPA (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.491334250922766.1073741829.113877845335077&type=3> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

032. GNRation, Hugo Delgado/WAPA (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.491334250922766.1073741829.113877845335077&type=3> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

033. GNRation, Ângela Ferreira (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://foursquare.com/v/gnracion/4e79b970ae60f8128cc0c15d/photos> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

034. GNRation, Ângela Ferreira (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://foursquare.com/v/gnracion/4e79b970ae60f8128cc0c15d/photos> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

035. GNRation, Ângela Ferreira (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://foursquare.com/v/gnracion/4e79b970ae60f8128cc0c15d/photos> (acedido a 5 de Outubro de 2013)

036. GNRation, Ângela Ferreira (projeto de Carvalho Araújo, 2009), 2013  
<https://foursquare.com/v/gnracion/4e79b970ae60f8128cc0c15d/photos> (acedido a 5 de Outubro de 2013)



037. Planta de intervenção largo de Senhora-a-Branca, 2011  
<http://www.aregenerarbraga.com/centro-historico-projetos?article=2491-requalificacao-de-superficie-do-largo-da-senhora-a-> (acedido a 24 de Julho de 2013)
038. Fotomontagem largo de Senhora-a-Branca, 2011  
<http://www.aregenerarbraga.com/centro-historico-projetos?article=2491-requalificacao-de-superficie-do-largo-da-senhora-a-> (acedido a 24 de Julho de 2013)
039. Largo de Senhora-a-Branca, Tripledesign, 2013  
[http://foreigners.textovirtual.com/a-regenerar-braga/6/43027/prubraga\\_2009-13.pdf](http://foreigners.textovirtual.com/a-regenerar-braga/6/43027/prubraga_2009-13.pdf) (acedido a 6 de Outubro de 2013)
040. Capa do jornal Correio do Minho, 12 de Março de 2012  
<http://www.aregenerarbraga.com/imprensa?article=5161-regeneracao-urbana-e-mais-valia> (acedido a 24 de Julho de 2013)
041. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
042. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
043. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
044. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
045. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
046. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
047. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
048. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)
049. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011



<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

050. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

051. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

052. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

053. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

054. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

055. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

056. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

057. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

058. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

059. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

060. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

061. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

062. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)



063. USF Celeirós, FG+SG (projeto por OVAL - Avelino Oliveira), 2011  
<http://ultimasreportagens.com/553.php> (acedido a 16 de Julho de 2013)

#### Conclusão

064. Ponte D. Maria Pia, imagem e projeto por Pedro Bandeira e Pedro Nuno Ramalho, 2013  
<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/9681/ponte-d-maria-pia-mudou-de-sito> (acedido a 28 de Outubro de 2013)