

**Arquitetura e fotografia**  
**Por uma compreensão da dimensão do sensível no**  
**espaço arquitetónico**  
(versão final após defesa)

**Ana Rita Esteves do Souto**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Arquitetura**  
(mestrado integrado)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Andreia Sofia Oliveira Garcia

**Setembro de 2025**



## Declaração de Integridade

Eu, Ana Rita Esteves do Souto, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição 42039 do Mestrado Integrado em Arquitetura da Faculdade de Engenharia, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 16/09/2025

Ana Rita Esteves do Souto



## **notas prévias**

A presente dissertação adota o Novo Acordo Ortográfico, com exceção das transcrições diretas, nas quais se preservam os acordos linguísticos originalmente utilizados pelos respectivos autores.

As citações provenientes de obras em línguas estrangeiras mantêm-se na versão original. Quando traduzidas, essa tradução é realizada livremente pelo autor e encontra-se indicada em nota de rodapé.

As fotografias incluídas resultam de fontes diversificadas, nomeadamente websites de fotógrafos e outras plataformas digitais de acesso público. Algumas foram alvo de recortes ou de ligeiras alterações cromáticas.

Em relação à formatação do corpo de texto, utilizam-se os seguintes recursos tipográficos: *itálico* para identificação de títulos de livros, artigos ou ensaios, bem como para reforçar determinadas palavras, e por consequência, salientar conceitos-chave. Recorre-se ao uso de “aspas duplas” para citações integradas no mesmo, bem como para referências a formulações autorais.



# Dedicatória

As paredes refletem a luz que havemos partilhado. A janela do meu quarto revela as memórias que permanecem no tempo. A saudade percorre o espaço que nos une: para sempre juntos,

**Avô Serafim.**

“There is house built out of stone  
Wooden floors, walls and window sills  
Tables and chairs worn by all of the dust  
This is a place where I don't feel alone  
This is a place where I feel at home

And I build a home  
For you, for me  
Until it disappeared  
From me, from you

And now it's time to leave  
And turn to dust

Out in the garden where we planted the seeds  
There is a tree as old as me  
Branches were sewn by the color of green  
Ground had arose and passed its knees”



# Agradecimentos

À minha mãe, por ter sido tudo e por ser tudo: mãe, pai, força, exemplo;  
Aos meus avós, Esmeralda e Serafim, por serem os pilares, desde sempre;  
Aos meus irmãos, pelo apoio “silencioso”, mas perseverante;  
Ao João, por ser o meu abrigo constante;  
Às minhas amigas e aos meus amigos, por estarem sempre presentes;  
À minha orientadora, pela partilha, pela motivação, pela amizade;  
E à música, que me segurou e segurará, sempre;  
Obrigada, Patrick Watson e Yann Tiersen:  
pela inspiração e companhia,  
pelo consolo.



## Resumo

A Câmara Fotográfica atua como uma extensão e amplificação do olhar, proporcionando uma análise que transcende a percepção imediata. Entre a aquisição mecânica da imagem e uma visão atenta e contemplativa, estabelece-se um território fértil, onde o/a autor/a pode construir a sua própria diegese visual.

Ao captar simultaneamente o real e o irreal, o tangível e o imaginado, a fotografia pode revelar camadas ocultas do espaço arquitetônico, permitindo a sua reinvenção através da subjetividade. Esta dualidade, longe de se reduzir a um gesto meramente visual, visa fortalecer profundamente a prática arquitetônica a fim de introduzir a *percepção* como *matéria* de *projeto*. Procura-se a evocação e a narrativa: o real pode ser convocado enquanto corpo físico, já o irreal está ancorado na intuição como orientação da experiência espacial. É viável pensar e explorar a fotografia como um instrumento para a desmaterialização do espaço, e como meio para a sua ampliação. Dar projeção ao tempo, à memória, e à luz e sombra como elementos projetuais. Assim, através da inquietação entre o visível e o que se insinua, quem projeta, pode contribuir para um pensamento espacial que, para além da sua função programática, acolhe a imaginação e modos de habitar. Ao desafiar os métodos convencionais de olhar e de produção de reflexão é possível contribuir para um aprofundamento crítico da arquitetura, como também para a transformação do gesto de pensamento: o espaço como experiência, memória e narrativa.

## Palavras-chave

arquitetura; fotografia; luz e sombra; interpretação; percepção; reprodução



# Abstract

The camera acts as an extension and amplification of the gaze, providing an analysis that transcends immediate perception. Between the mechanical acquisition of the image and an attentive and contemplative vision, a fertile territory is established, where the author can construct their own visual diegesis.

By simultaneously capturing the real and the unreal, the tangible and the imagined, photography can reveal hidden layers of architectural space, allowing for its reinvention through subjectivity. This duality, far from being a merely visual gesture, aims to profoundly strengthen architectural practice in order to introduce perception as a part of the project. Evocation and narrative are sought: the real can be identified as a physical body, while the unreal is anchored in intuition as a guide to spatial experience. It is feasible to think of and explore photography as an instrument for the dematerialization of space and as a means of its expansion. To give projection to time, memory, and light and shadow as design elements. Thus, through the uneasiness between what is visible and what is perceived, those who design can contribute to a spatial thinking that, beyond its programmatic function, welcomes imagination and ways of inhabiting. By challenging conventional methods of looking and the process of reflection, it is possible to contribute to a critical deepening of architecture, as well as to the transformation of the gesture of thought: space as experience, memory, and narrative.

# Keywords

architecture;photography;light and shadow;interpretation;perception;reproduction



# Índice

<b>I. Introdução</b>	<b>24</b>
I.I Metodologia	26
I.II Estrutura	28
<b>II. da representação à fixação</b>	<b>30</b>
II.I Enquadramento, a imagem permanente	32
II.II A convergência da arquitetura com a lente fotográfica	42
II.II.I Fotografia como elemento documental arquitetónico	48
II.II.II Pictorialismo, o encontro da emoção	53
II.III Breve retrospectiva de um percurso	66
<b>III. da ação à percepção</b>	<b>70</b>
III.I A percepção multissensorial do espaço arquitetónico	73
III.I.I O sentido dos sentidos, entre Pallasma e Steiner	76
III.II Entre a dimensão temporal e a dimensão corporal	81
III.II.I A imagem e as suas dimensões	89
III.III A luz e sombra como moderadoras da ação e da percepção	96
<b>IV. da percepção à reprodução</b>	<b>106</b>
IV.I A composição geométrica de Lucien Hervé	108
IV.II Entre a abstração e a fragmentação de Judith Turner	118
IV.III Hélène Binet e o desenho poético com a luz	125
IV.IV A sensibilidade espacial de Nuno Cera	134
IV.V Inês d'Orey e as narrativas do espaço abandonado	142
<b>V. da interpretação à reinterpretação</b>	<b>148</b>
V.I Uma compreensão e dimensão sensível do espaço	151
V.II <i>O espaço que me habita</i> – ensaio escrito e fotográfico	156
<b>VI. Conclusão</b>	<b>167</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>170</b>
<b>Apêndice I – Pequena entrevista: <i>Inês d'Orey</i></b>	<b>175</b>
<b>Apêndice II – Pequena entrevista: <b>Fernando Guerra</b></b>	<b>177</b>
<b>Apêndice III – Pequena entrevista: <i>Nuno Cera</i></b>	<b>180</b>



# Lista de Fotografias

- Fotografia 1.** *Capela do Monte*, Siza Vieira, autora – 2024
- Fotografia 2.** *Chandigarh*, Le Corbusier, Lucien Hervé – 1955
- Fotografia 3.** *View from the window at Le Gras*, Niépce – 1826-1827
- Fotografia 4.** *Positivo e negativo de um Calótipo*, William Fox Talbot – 1842/43
- Fotografia 5.** *Missão Heliográfica*, Le Gray – 1851
- Fotografia 6.** *Crystal Palace*, Delamotte – Londres, 1854
- Fotografia 7.** *Carrefour des rues de la Petite et la Grande Truanderie*, Marville – Paris, 1866
- Fotografia 8.** *Avenue des Gobelins*, Eugène Atget – Paris, 1925
- Fotografia 9.** *The Panthéon*, Eugène Atget – 1924
- Fotografia 10.** *Coutyard*, Eugène Atget – 1924
- Fotografia 11.** *The Flatironn*, Alfred Stieglitz – 1903
- Fotografia 12.** *York Minster: Into the North Transept*, Frederick H. Evans – 1903
- Fotografia 13.** *Les Choses*, Albert-Patsch – 1927
- Fotografia 14.** *A node from the latticework bridge*, Renger-Patzch – 1928
- Fotografia 15.** *New York*, Alfred Stieglitz – 1935
- Fotografia 16.** *From my Window at the Shelton*, Alfred Stieglitz – 1931
- Fotografia 17.** *Six Pillars House*, Dell & Wainwright – 1934
- Fotografia 18.** *Unité d'Habitation*, Le Corbusier, Lucien Hervé – 1952
- Fotografia 19.** *Couvent Sainte-Marie de la Tourette*, Hélène Binet – Éveux, França, 2007
- Fotografia 20.** *Man with a movie camera*, Dziga Vertov – 1929
- Fotografia 21.** *Unité d'habitation*, Le Corbusier, Lucien Hervé – Marseille, França, 2002
- Fotografia 22.** *Student Housing in Clausiusstrasse* – Suíça, 1936
- Fotografia 23.** *Modulor Man*, Le Corbusier
- Fotografia 24.** *Casa do Pego*, Siza Vieira, Fernando Guerra – Sintra, Portugal, 2007
- Fotografia 25.** *Marchel Duchamp, Walking down a flight of stairs*, Eliot Elisofon – 1952

- Fotografia 26.** *Garden Terrace*, Kengo Kuma Architects, Erietta Atali – Miyazaki, Japão
- Fotografia 27.** *Dupla exposição. Man with a movie camera*, Dziga Vertov – 1929
- Fotografia 28.** *light-4*, fotograma de György Kepes – 1943
- Fotografia 29.** *“light laboratory”*, Hall of Cranbrook Institute of Science, Steven Holl – 1998
- Fotografia 30.** *Maquete*, Pavilhão Robert Olnick, Campo Baeza + Miguel Quismondo – 2023
- Fotografia 31.** *Second Wind*, James Turrell
- Fotografia 32.** Salk institute for Biological Studies Louis Kahn – 1995
- Fotografia 33.** *Indian Institute of Management*, Louis Kahn – Ahmedabad, India, 1974
- Fotografia 34.** *Autoretrato*, Lucien Hervé – 1938
- Fotografia 35.** *Chandigarh – Le Corbusier*, Lucien Hervé – 1955
- Fotografia 36.** *Chandigarh – Le Corbusier*, Lucien Hervé – Índia, 1955
- Fotografia 37.** *Unité d’Habitation – Le Corbusier*, Lucien Hervé – Nantes, 1952-1954
- Fotografia 38.** *Unité d’Habitation – Le Corbusier*, Lucien Hervé – Nantes, 1952-1954
- Fotografia 39.** *Unité d’Habitation – Le Corbusier*, Lucien Hervé – Nantes, 1959
- Fotografia 40.** *Retrato de Judith Turner*, Alex Gotfryd
- Fotografia 41.** *Untitled*, House VI – Peter Eisenman, Judith Turner – 1976
- Fotografia 42.** *Tokyo Marine Plaza Building – Kunihide Oshinomi*, Judith Turner
- Fotografia 43.** *Untitled*, Maki and Associates, Judith Turner – Tokyo, 1989
- Fotografia 44.** *Untitled*, Maki and Associates, Judith Turner – Tokyo, 1989
- Fotografia 45.** *Retrato de Hélène Binet*, Jasmine Bruno – 2021
- Fotografia 46.** *Église Saint-Pierre – Le Corbusier*, Hélène Binet – França, 2007
- Fotografia 47.** *Atelier Peter Zumthor*, Hélène Binet – Suíça, 2008
- Fotografia 48.** *Kolumba 01 – Peter Zumthor*, Hélène Binet – Alemanha, 2007
- Fotografia 49.** *Museu Judaico – Libeskind*, Hélène Binet – Berlim
- Fotografia 50.** *Termas de Vals – Peter Zumthor*, Hélène Binet – Suíça, 2006
- Fotografia 51.** *Retrato de Nuno Cera*
- Fotografia 52.** *O Passageiro*, Nuno Cera – 2011

- Fotografia 53.** *News from Nowhere*, Nuno Cera – 2007
- Fotografia 54.** *Untitled (Aldo Rossi, San Cataldo)*, Nuno Cera – 2009
- Fotografia 55.** *Tomba Brion* – Carlo Scarpa, Nuno Cera – 2012
- Fotografia 56.** *Les Espaces d’Abraxas*, Nuno Cera – 2014
- Fotografia 57.** *Autoretratos*, Inês d’Orey
- Fotografia 58.** *Roka*, Inês d’Orey – 2021
- Fotografia 59.** *Shimbashi*, Inês d’Orey – 2021
- Fotografia 60.** *Escultura Aberta*, Siza Vieira, autora – 2025
- Fotografia 61.** *Escultura Aberta*, Siza Vieira, autora – 2025
- Fotografia 62.** *Autoretrato*, autora – 2025
- Fotografia 63** *O espaço que me habita, Escultura Aberta – Siza Vieira, ensaio forográfico, autora – 2025*
- Fotografia 64.** *O espaço que me habita I, Escultura Aberta – Siza Vieira, autora – 2025*
- Fotografia 65** *O espaço que me habita II, Escultura Aberta – Siza Vieira, autora – 2025*
- Fotografia 66** *O espaço que me habita II, Escultura Aberta – Siza Vieira, autora – 2025*
- Fotografia 67** *O espaço que me habita IV, Escultura Aberta – Siza Vieira, autora – 2025*
- Fotografia 68.** *O espaço que me habita V, Escultura Aberta – Siza Vieira, autora – 2025*
- Fotografia 69.** *O espaço que me habita VI, Escultura Aberta – Siza Vieira, autora – 2025*



## Lista de Acrónimos

PSQMF	Paris sans quitter ma fenêtre
MIT	Massachusetts Institute of Technology
IADE	Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação





Fotografia 1. *Capela do Monte*, Siza Vieira, autora  
2024

# I. Introdução

Todo este percurso, nasce de uma inquietação imensamente pessoal. A curiosidade foi permanecendo e intensificando à medida que a contemplação de determinados espaços me interpelava de forma diferente, quando observados através da objetiva. Como ponto de partida, persistiu a vontade de compreender, ou pelo menos tentar, a razão pela qual determinados lugares parecem, muitas vezes, revelar-se quando fotografados, e até mesmo a possibilidade de a fotografia condensar atmosferas e gestos que estão para lá do olhar quotidiano. Para além de prática técnica, é também uma aproximação ao mundo, que desperta esta necessidade de cruzamento. A arquitetura e fotografia, o habitar e representar.

Procura-se aqui entender como é que a fotografia pode, e deve, superar o estatuto de representação e tornar-se numa forma de “habitar”, de pensar, e de sentir o espaço arquitetónico. Deste modo, o olhar fotográfico propõe-se a ser entendido como um ato de ocupação, não só visual, mas também sensorial, apto para produzir interpretações que visam revelar temporalidades, atmosferas e outras dimensões. Habitar, antes de tudo, pode ser uma atitude de atenção sensível. Atentar a luz que se inclina sobre um canto, o tempo que se insinua entre as paredes. Pode ser também, a relação com o mundo por intermédio do lugar, e, para além de tudo, reconhecer a arquitetura não apenas como construção física, mas como uma experiência recetiva, como incorporação do corpo no espaço. A fotografia, pode aqui atuar como um olhar que observa, e nesse mesmo ato, transforma.

A presente investigação estrutura-se como um trajeto conceptual e sensível, que acompanha a aproximação entre o espaço e a imagem. Mais do que uma sucessão linear de capítulos, é proposta uma passagem por práticas que se relacionam. Parte-se de uma abordagem relativa à evolução da fotografia e da sua importância para a representação do mundo, para posteriormente se explorar a experiência espacial, como um fenómeno multissensorial, num cruzamento entre o corpo, o tempo e efetivamente, a luz. Analisa-se a forma como esta, quando orientada por um olhar que se patenteia como atento, pode surtir uma deslocação, ou seja, de uma prática documental para uma prática interpretativa, e, simultaneamente, como é que diferentes autores e autoras, reconfiguram a perceção do espaço arquitetónico, por intermédio das suas abordagens peculiares.

Aqui, não se tenciona obter um desfecho definitivo sobre a relação entre as duas práticas. Pretende-se aceitar o inacabado como parte do processo. Pretende-se que os

olhares se desloquem e que as imagens falem. Procuram-se revelações ambíguas e fragmentárias. Pretende-se abrir espaço para questões sobre o modo como se “vê”, se “percorre” e se “sente” o espaço arquitetónico. Procura-se, acima de tudo, um território de encontro.

## I.I Metodologia

A investigação desenvolve-se a partir de um processo que é simultaneamente analítico e sensível, onde a base teórica se constrói em diálogo com a experiência do olhar e com o gesto criador.

A metodologia, portanto, organiza-se num movimento de aproximação, descoberta e retorno: assenta numa abordagem qualitativa e interdisciplinar, conjugando práticas de investigação teórica, análise crítica e produção artística autoral. As seguintes questões: *quais os cânones percorridos pela fotografia convencional de arquitetura até à contemporaneidade? de que forma pode a fotografia constituir-se como forma de conhecimento do espaço arquitetónico para além da sua mera representação? Como pode a fotografia não apenas representar o espaço arquitetónico, mas habitá-lo, e experienciá-lo?* – foram o ponto de partida para a definição de um conjunto de métodos que se articulam entre si ao longo do percurso. Assim, toda a investigação teórica, foi-se apoiando na leitura de livros de referência nas áreas da arquitetura, fenomenologia, fotografia e teoria da imagem. De igual modo, foram analisados artigos, também académicos, filmes, entrevistas, ensaios visuais, que contribuíram efetivamente para a construção de um enquadramento sólido. A pesquisa foi ainda enriquecida por testemunhos de fotógrafos/as cuja prática dialoga de forma direta com os eixos temáticos, a quem tive o privilégio que fazer pequenas entrevistas: Fernando Guerra, Inês d’Orey e Nuno Cera. Estes testemunhos constituem uma importante dimensão empírica do trabalho, permitindo aceder a processos criativos e a reflexões situadas, que complementam e expandem o discurso teórico.

A análise de casos e estudo, permitiu-me abordar diferentes posicionamentos de relação entre o espaço e a fotografia, e simultaneamente, compreender como a imagem pode atuar como linguagem crítica, subjetiva e recetiva sobre o espaço arquitetónico.

Por fim, a realização de um ensaio fotográfico e escrito, autoral, constituiu a vertente prática da investigação. Esta reprodução foi concebida com o objetivo de prolongar a reflexão teórica servindo, em paralelo, como objeto de análise e como forma de pensamento visual pessoal. Neste cenário, assume particular pertinência o conceito proposto por Barthes, na sua obra *A Câmara Clara*, o *punctum*, como elemento que insinua uma dimensão não “racionalizável” e subjetiva na leitura da imagem.

No ensaio optou-se por uma abordagem que refletiu essencialmente a sua manifestação à efemeridade temporal por intermédio da luz, através de enquadramentos, como se fossem detalhes aparentemente “insignificantes” e como um meio autónomo para interrogar o espaço arquitetónico. Na fotografia 29, “light laboratory”, patente na página

99 da presente dissertação, o *punctum* Barthesiano é revelado na própria natureza transitória da luz que penetra o espaço. O apontamento instantâneo da luz que escapa do nosso domínio, que toca em forma de projeção, que desliza e desaparece como a sugestão de um tempo passageiro.

Ao longo de todo o processo, procurou-se intensivamente manter um diálogo constante entre a teoria e a prática, entre a atenção e a produção, entre o olhar e o fazer.

## I.II Estrutura

**Da representação à fixação**, primeiro capítulo, propõe uma contextualização histórica e teórica do encontro entre a arquitetura e a fotografia, num percurso temporal, traçando os momentos em que o gesto arquitetónico passou a interagir com o olhar fotográfico, com especial atenção ao modo como essa relação se desenvolveu até ao movimento modernista. Não se limitando à cronologia, esta abordagem incide também na contribuição para a construção de um olhar sobre o espaço urbano.

O segundo capítulo, **Da ação à percepção**, foca-se na experiência sensível do corpo no espaço arquitetónico, explorando conceitos inerentes à multissensorialidade, tempo, corpo, luz e sombra, enquanto mediadores da percepção. A fotografia é pensada como mediadora entre o sujeito e o espaço, e como linguagem que transforma o visível em narrativa, revelando dinâmicas invisíveis, propondo assim novas percepções e ampliando a experiência arquitetónica para além da sua materialidade.

O terceiro capítulo, **Da percepção à reprodução**, é o lugar onde a reflexão teórica começa a respirar por outros poros, mais íntimos. Apresenta um conjunto de casos de estudo, selecionados com base na sua capacidade de revelar olhares singulares e abordagens não convencionais à representação do espaço. Trata-se de exemplos que ultrapassam o óbvio e simultaneamente, desafiam os limites tradicionais entre registo e interpretação, propondo novas possibilidades de relação, de desconstrução e de recriação entre a arquitetura e a fotografia.

Por último, o quarto capítulo, **Da interpretação à reinterpretação**, não se resume a uma análise. É o lugar onde o pensamento se converte em gestos, e onde a teoria encontra a prática. É o limiar entre o que se investigou e o que se fará. É inteiramente dedicado ao desenvolvimento de um ensaio fotográfico autoral, acompanhado por um ensaio escrito. A fotografia aqui, atua como meio de pensamento visual. Uma tentativa de habitar as ideias com a luz, de interpretar o espaço com o olhar, de devolver à arquitetura uma repercussão daquilo que ela própria suscita: presença, silêncio, forma, memória.



## II. da representação à fixação

Desde a origem da humanidade, a procura pela reprodução da realidade, como o desenho, a pintura, entre outras técnicas associadas à reprodução visual, conduziu à necessidade da procura pela aproximação à representação do real, e ao término da interpretação. Como resposta a esta necessidade nasce a primeira máquina fotográfica, sobre a qual este capítulo se irá debruçar, e, assim, desenvolve-se um mecanismo que viria a possibilitar a precisão da imagem, culminando numa reprodução mais precisa. Paralelamente, emerge o desenrolar de uma nova era.<sup>1</sup>

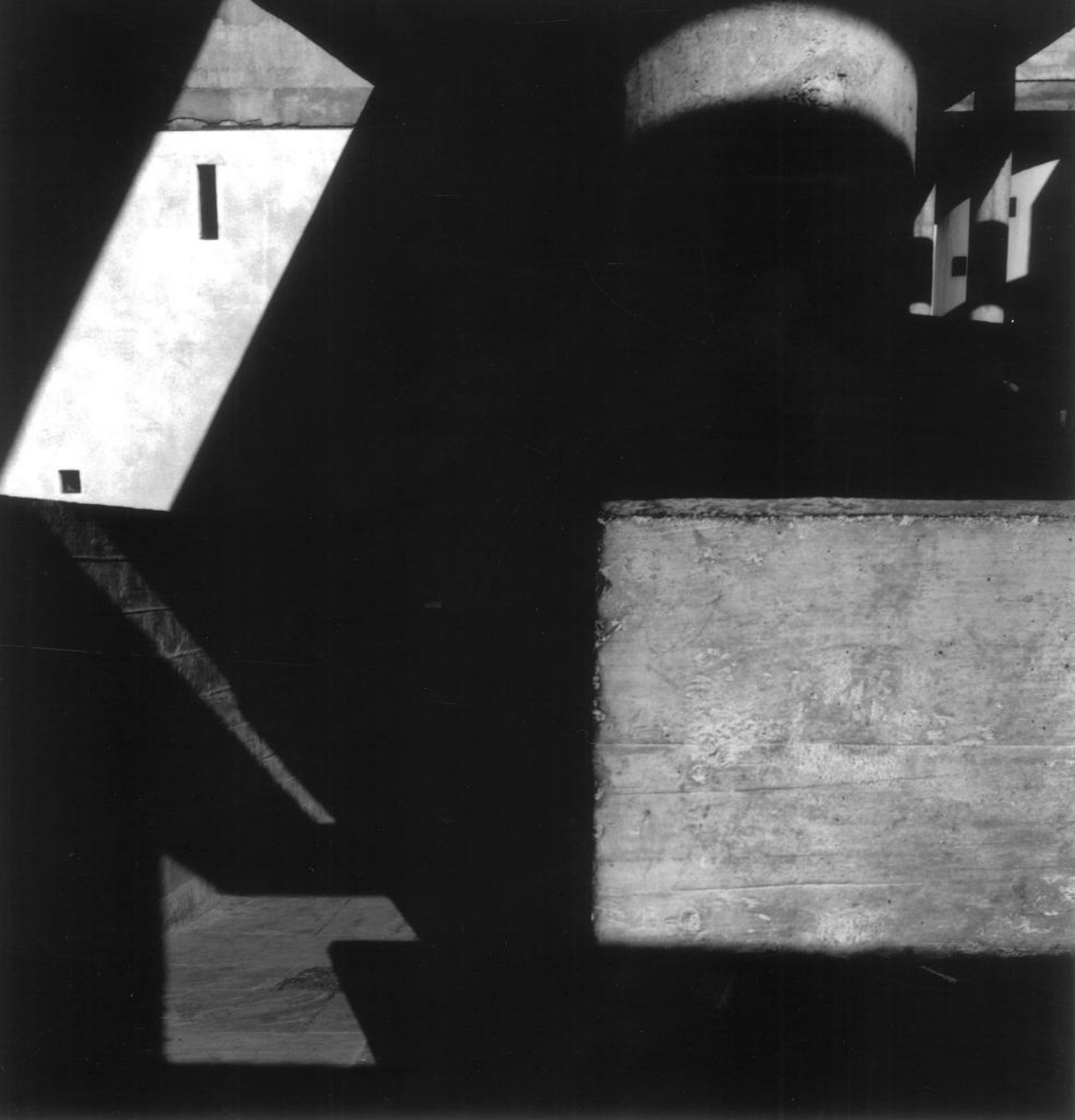
Esta propagação causou um impacto desmedido na arquitetura, não só porque proporcionou a sua documentação e a sua divulgação, desde o seu encontro até ao movimento moderno, mas também pela influência à perceção arquitetónica por meio da fotografia experimental.<sup>2</sup>

O presente capítulo, *Da interpretação à fixação*, desenvolve-se a partir da contextualização histórica, respeitando uma ordem cronológica, e, conseqüentemente, evocando os seus principais intervenientes, acompanhando a narrativa de seleção de imagens que pretendem reforçar as circunstâncias, as técnicas e os movimentos.

---

<sup>1</sup> Warner Marien, M. (2021). *Photography Fifth Edition: A Cultural History*. Laurence King Publishing. pp. 53-57

<sup>2</sup> Ackerman, J. S. (2001). *On the origins of architectural photography*. pp. 1-2



Fotografia 2. *Chandigarh*, Le Corbusier, Lucien Hervé  
1955

## II.I Enquadramento, a imagem permanente

A fotografia, enquanto complemento fundamental da arquitetura, começou a manifestar-se por volta da década de 1830, surgindo como um elemento quase imprescindível na análise e transmissão de diferentes possibilidades de interpretação. Partindo de técnicas distintas, como o daguerrótipo<sup>3</sup> e o calótipo/talbótipo<sup>4</sup>, desenvolvidas através da câmara obscura, esta, apareceu para se tornar eterna, pois seria nada mais, nada menos do que um meio preciso para o registo visual. A invenção da fotografia, é sustentada pelo autor, Beaumont Newhall, como a possibilidade mais notória a competir com as técnicas manuais de criação de imagens, oferecendo uma alternativa mais eficiente para a captura e reprodução.<sup>5</sup>

A câmara obscura, dispositivo ótico, que consistiu numa caixa escura com um pequeno furo, foi descrita por Newhall como “Light entering a minute hole in the wall of a darkened room casts on the opposite wall an inverted image of whatever lies outside the hole.”<sup>6</sup>, Reforça ainda que “Aristotle noted this phenomenon in the fourth century B.C.; it was put to practical use by medieval scientists to observe eclipses of the sun.”<sup>7</sup>.

Este elemento, fundamental na criação da fotografia, evoluiu ao ritmo da passagem do passar do tempo, até ao momento em que Danielo Barbaro (1513-1570), na sua obra *La Pratica della perspettiva*, publicada em 1568, apresenta uma lente como componente que permitia controlar a luz, e, dessa forma, tornar a imagem refletida mais precisa, “By tracing the outlines of the projected image, he was able to secure an accurate drawing of whatever happened to be outside the room.”<sup>8</sup>

No entanto, com a possibilidade deste desenvolvimento, o dispositivo serviu para outros fins, como por exemplo, como recurso dos mágicos, permitindo que realizassem encenações teatrais, onde os espetadores que se situavam dentro da câmara escura,

---

<sup>3</sup> O daguerrótipo, inventado em 1839, em Paris, por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, consistia numa imagem fotográfica fixada sobre uma placa de cobre, coberta com substâncias químicas sensíveis à luz. Este processo, proporcionava um elevado nível de detalhe, e um acabamento brilhante, o que fez com que se tornasse, na altura, uma alternativa popular e mais acessível, em relação à pintura a óleo, especialmente para retratos. Lederle, C. (2018, setembro 6). *Pre-Civil War Photographic Technologies: The Calotype and Daguerreotype*. <https://blogs.loc.gov/teachers/2018/09/pre-civil-war-photographic-technologies-the-calotype-and-daguerreotype/>

<sup>4</sup> A técnica desenvolvida através do calótipo/talbótipo, por William Henry Fox Talbot, representou o primeiro processo fotográfico baseado na conversão de uma imagem negativa em positiva. O procedimento consistia em utilizar uma folha de papel tratada com substâncias químicas, para torná-la sensível à luz, que, posteriormente, quando inserida na câmara obscura, registava uma imagem em negativo. Esse mesmo negativo era utilizado para a produção de cópias positivas, por meio da impressão em papel salgado, um suporte fotográfico também sensibilizado quimicamente. *Ibid.*

<sup>5</sup> Elwall, R. (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell.p. 11

<sup>6</sup> Tradução livre: “A luz que entra num buraco minúsculo na parede de uma sala escura projeta na parede oposta uma imagem invertida do que está fora do buraco.” *Ibid.*

<sup>7</sup> Tradução: “Aristóteles observou este fenómeno no século IV a.C.; foi posto em prática por cientistas medievais para observar eclipses do sol.” *Ibid.*

<sup>8</sup> Tradução: “Ao traçar os contornos da imagem projectada, conseguiu obter um desenho preciso do que quer que estivesse fora da sala.” *Ibid.*

conseguindo observar a imagem que era projetada. Em simultâneo, foi possível estabelecer fundamentos para as imagens em movimento.

No decorrer do século XVII, aumenta o interesse por parte dos artistas e usuários, verificando-se um esforço para criar modelos compactos e portáteis, de modo a facilitar o deslocamento para diferentes espaços, com o objetivo de possibilitar maior liberdade na exploração da imagem, descrito por Newhall como:

“A small box was fitted with a lens at one end and a translucent screen at the other end. Instead of getting inside the camera and viewing the front of the image from the inside, the back of the image was observed through the screen. By deflecting the image to the top of the camera with a mirror, and shading the screen with a hood, an apparatus was made which closely resembles the modern reflex camera.”<sup>9</sup>

Em 1727, Johann Heinrich Schulze (1687-1744), professor e polímata alemão, conseguiu identificar o poder da luz e a sua aptidão no escurecimento de determinados materiais, bem como a facilidade na reprodução de imagens bidimensionais. Todo o processo foi comprovado através da sua verificação que passou pela percepção da sensibilidade dos sais de prata à luz.<sup>10</sup> Este, foi exposto pelo autor Beaumont Newhall, da seguinte forma:

“Into a glass flask Schulze poured a mixture of chalk, silver and nitric acid. After thorough shaking, the silver and acid combined to form silver nitrate. When held in the sunlight, the substance changed from white to deep purple. Exposure to the heat of a furnace produced no such change, so Schulze deduced that the reaction must have been caused by the sun's light rather than by its heat. To prove his deduction, he pasted stencils of opaque paper on the flask. After light rather than by its heat. To prove his deduction, he

---

<sup>9</sup> Tradução: “Uma pequena caixa foi equipada com uma lente numa extremidade e um ecrã translúcido na outra. Em vez de entrar na câmara e ver a parte da frente da imagem a partir do interior, a parte de trás da imagem era observada através do ecrã. Desviando a imagem para a parte superior da câmara com um espelho e sombreando o ecrã com uma capa, foi criado um aparelho que se assemelha muito à câmara reflex moderna.” *Ibid.*, p. 12

<sup>10</sup> Boyd, J. E. (2010, julho 4). Silver and Sunlight—In the early 19th century people dreamed of using light to paint permanent images. *Distillations Magazine*. <https://www.sciencehistory.org/stories/magazine/silver-and-sunlight/>

pasted stencils of opaque paper on the flask. After exposure to light the stencil was removed, and the figures or writing which had been cut out of the paper to form the stencil were clearly visible on the surface of the mixture within the flask, traced in the dark color of metallic silver.”<sup>11</sup>

Posteriormente, em 1806, é desenvolvida a Câmara Lúcida, também chamada de Sala de Luz, revelada pelo químico britânico, William Hyde Wollaston (1766-1828), apresentando-se como um elemento leve e fácil de transportar. Consistiu num dispositivo ótico, formado por dois elementos, uma haste e um prisma, ambos ajustados numa mesa ao nível da visão, permitindo a projeção do que é observado diretamente no papel, concedendo aos artistas a facilidade e a precisão no desenho, defendido pela autora Mary Warner Marien, como o acontecimento que paralelamente vinha possibilitar aos viajantes, o registo arquitetónico, e o registo de vistas topográficas.<sup>12</sup>

É possível compreender que ambas possuíam atributos que concediam a representação do real, e, embora o estudo de Schulze, relativamente ao poder da luz, demonstrasse que era possível a formação de imagens, não existia forma de conseguir obter a permanência das mesmas.

Com dedicação e entrega, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), em 1826, após diversas tentativas, apresentou a primeira fotografia no mundo, *View from the Window at Le Gras*, com o auxílio da força da luz. Esta descoberta foi desenvolvida por meio da técnica de heliografia, descrita por Warner Marien, da seguinte forma:

“Niépce put a similarly prepared plate in a camera obscura and exposed it in a window at his estate, Le Gras, near Chalon-sur-Saône. After about eight hours, he removed the plate, washed it with a mixture of oil of lavender and petroleum oil, and rinsed away those soluble areas of the plate where the bitumen of Judea had received less light. The resulting plate

---

<sup>11</sup> Tradução: “Quando mantida à luz do sol, a substância mudava de branco para roxo profundo. A exposição ao calor de uma fornalha não produziu tal alteração, pelo que Schulze deduziu que a reação devia ter sido causada pela luz do sol e não pelo seu calor. Para provar a sua dedução, colocou um stencil de papel opaco no frasco. Depois da luz e não do calor. Para provar a sua dedução, colocou um stencil de papel opaco no frasco. Depois de exposto à luz, o stencil foi removido e as figuras ou a escrita que tinham sido cortadas do papel para formar o stencil eram claramente visíveis na superfície da mistura dentro do frasco, traçadas na cor escura da prata metálica.” Newhall, B. (1937). *Photography 1839-1937*. The Museum of Modern Art, New York. p. 13

<sup>12</sup> Warner Marien, M. (2021). *Photography Fifth Edition: A Cultural History*. Laurence King Publishing. p. 87

contained a poor but visible negative of the scene outside the window where the camera obscura had been placed.”<sup>13</sup>

O processo converteu-se numa referência fundamental na história da fotografia, uma vez que determinou os princípios para a evolução desse meio.

Em 1826, numa viagem a Paris, Niépce e Louis Daguerre, figuras inconformáveis, e protagonistas dos primeiros esforços para o desenvolvimento de técnicas capazes de fixar a imagem através da luz, conhecem-se por meio do ótico Chevalier, em Chalon-sur-Saône, uma vez que partilhavam um interesse mútuo, a fotografia, e os experimentos referentes a ela. Na altura, Daguerre, era pintor, cenógrafo e físico, formado em arquitetura, e dono de um interesse particular na procura de métodos mais eficientes na invenção da imagem. Enquanto cenógrafo, trabalhava no desenvolvimento de cenários e explorava o Diorama, que consistia numa espécie de teatro, fora do comum, a fim de proporcionar momentos emotivos aos observadores. Este método terá sido explorado através da câmara obscura, e consistia em peças de teatro criadas por pinturas, uma tela pintada dos dois lados, trabalhadas com efeitos de luz e sombra, com o propósito de criar a sensação de movimento e vida nas peças de arte.<sup>14</sup>

Em 1829, ocorre a colaboração entre Niépce e Daguerre, pois Daguerre alcança uma enorme admiração por Niépce após apreciar a amostra da concepção heliográfica que lhe foi enviada. Quem abraça o projeto de desenvolvimento da fotografia é o seu filho, Isidore, à morte de Niépce, 4 anos após ter assinado contrato.

Ocorre, em 1835, um passo fundamental no desenvolvimento do chamado Daguerrotipo, mediante experiências feitas por Daguerre com os materiais fotossensíveis que Niépce usava nos seus estudos, como as placas de prata, de cobre e de iodo. A autora Mary Warner Marien refere:

“Where Niépce started with a visible image, and intensified the tones using iodine fumes to give the picture greater contrast, Daguerre found that there

---

<sup>13</sup> Tradução: “Niépce colocou uma placa preparada de forma semelhante numa câmara obscura e expôs numa janela da sua propriedade, Le Gras, perto de Chalon-sur-Saône. Cerca de oito horas depois, retirou a placa, lavou-a com uma mistura de óleo de lavanda e óleo de petróleo e enxaguou as zonas solúveis da placa onde o betume da Judeia tinha recebido menos luz. A placa resultante continha um negativo pobre mas visível da cena no exterior da janela onde a câmara obscura tinha sido colocada” *Ibid.*, p. 87

<sup>14</sup> *Ibid.*

was a latent image on the exposed silver plate, which could be treated with mercury fumes, further developing the picture and making it visible.”<sup>15</sup>

Posteriormente, em 1837, Daguerre, perante o avanço no estudo do procedimento de Joseph Niépce, conquista uma nova descoberta, “(...), he discovered that a solution of common table salt dissolved in hot water would stop the light-sensitive material from continuing to react.”<sup>16</sup> O processo foi designado por Daguerrotipo, e, em janeiro de 1839, foi divulgado, por Arago, físico, astrónomo e político, que forçou o governo francês a adquirir os direitos do mesmo na Academia de Ciências.<sup>17</sup>

Louis Daguerre, tornou-se assim num dos pioneiros da invenção, cujo processo resultou no primeiro método bem-sucedido na reprodução da fotografia comercialmente viável, com o poder da precisão da perceção de detalhes, considerando-se a mais apropriada para o registo de retratos, edifícios e paisagens. Todo o processo é detalhado como:

“A copper sheet plated with silver was given a high polish. The plate, as it was called, was placed with the silver side down over a closed box containing iodine. The iodine fumes fused with the silver to create silver iodide, which is light sensitive. The plate was then fitted into a camera obscura adapted for it and exposed to light. Exposure times varied, but the earliest daguerreotypes took about four to five minutes(...). The plate, with its latent image, was then put in a special box and exposed to mercury fumes, which blended with the silver to produce a visible image. The still light-reactive image, was thoroughly washed with a sodium chloride (table salt) solution, which stopped the response to light, and the carefully rinsed with plain water.”<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Tradução: “Enquanto Niépce partia de uma imagem visível e intensificava os tons utilizando vapores de iodo para dar maior contraste à imagem, Daguerre descobriu que existia uma imagem latente na placa de prata exposta, que podia ser tratada com vapores de mercúrio, revelando ainda mais a imagem e tornando-a visível” *Ibid.*, p. 91

<sup>16</sup> Tradução: “(...), ele descobriu que uma solução de sal de mesa comum dissolvido em água quente impediria que o material sensível à luz continuasse a reagir.” *Ibid.*, p. 92

<sup>17</sup> Amar, P.-J. (2007). *História da Fotografia*. Edições 70. pp. 20-21

<sup>18</sup> Tradução: “Uma chapa de cobre revestida de prata foi submetida a um polimento elevado. A placa, como era chamada, foi colocada com o lado prateado para baixo sobre uma caixa fechada contendo iodo. Os vapores de iodo fundiram-se com a prata, dando origem ao iodeto de prata, que é sensível à luz. A placa era então colocada numa câmara obscura adaptada para o efeito e exposta à luz. Os tempos de exposição variavam, mas os primeiros daguerreótipos demoravam cerca de quatro a cinco minutos(...). A placa, com a sua imagem

Embora o Daguerrotipo tenha despontado como um marco revolucionário, abrangia vários pontos negativos que se tornavam inconvenientes no momento da reprodução fotográfica, para além da sua volumetria, o tempo de exposição era longo, condicionava a fotografia em movimento, variando consoante a iluminação. Todo o processo era delicado e as imagens eram únicas. Beaumont sustinha a ideia de que a daguerreotipia deveria estar ao alcance de uma transformação profunda, como meio de resolução para as críticas iniciais, e como resposta às expectativas exteriores, dado que, a imagem capturada era singular, e só poderia ser novamente reproduzida através de uma nova fotografia ou cópia manual.<sup>19</sup> Durante o ano de 1833, Henry Fox Talbot (1800-1877), cientista e pioneiro da fotografia, desenvolvia simultaneamente a Niépce e Daguerre, as suas pesquisas. Consoante Beaumont salienta, o próprio escreveu:

“I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como in Italy, taking sketches with Wollaston's Camera Lucida, or rather, I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success... After various fruitless attempts I laid aside the instrument and came to the conclusion that its use required a previous knowledge of drawing which unfortunately I did not possess.”<sup>20</sup>

Após verificar a impossibilidade, e, desconhecendo todo o trabalho de Joseph Niépce e Louis Daguerre, Talbot começa por perceber, principalmente quando viajava, que possuía interesse no registo da imagem em papel e em torná-la eterna. Este, realçou, “How charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!”<sup>21</sup> Um ano depois, várias experiências realizadas, e várias substâncias sensíveis à luz testadas, Talbot verificou que estava

---

latente, era então colocada numa caixa especial e exposta a vapores de mercúrio, que se misturavam com a prata para produzir uma imagem visível. A imagem, ainda reactiva à luz, era cuidadosamente lavada com uma solução de cloreto de sódio (sal de mesa), que interrompia a reação à luz, e cuidadosamente enxaguada com água pura.” Warner Marien, M. (2021). *Photography Fifth Edition: A Cultural History*. Laurence King Publishing. p. 13

<sup>19</sup> Elwall, R. (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell. pp. 12-13

<sup>20</sup> Tradução: “Estava a divertir-me nas belas margens do Lago de Como, em Itália, a fazer esboços com a Camera Lucida de Wollaston, ou melhor, devo dizer, a tentar fazê-los, mas com o menor sucesso possível... Depois de várias tentativas infrutíferas, deixei de lado o instrumento e cheguei à conclusão de que a sua utilização exigia um conhecimento prévio de desenho que, infelizmente, eu não possuía.” Newhall, B. (1937). *Photography 1839-1937*. The Museum of Modern Art, New York p. 32

<sup>21</sup> Tradução: “Como seria encantador se fosse possível fazer com que estas imagens naturais se imprimissem de forma duradoura e permanecessem fixas no papel!” *Ibid.*, p. 32

descontente com os resultados, uma vez que procurava incansavelmente uma solução para a fixação da imagem no papel.

Em 1840, passa a ser utilizada a palavra ‘fotografia’, termo derivado do grego, que significa ‘escrever com a luz’<sup>22</sup>, e Talbot, regista uma possível imagem por consequência da exposição de papel sensibilizado à luz, no interior de uma câmara obscura, que “In other words, he conceived the photogenic drawing not simply as an end in itself, but also as a NEGATIVE from which POSITIVE prints might be made, although he did not actually use the term or print from one of his early photogenic drawings.”<sup>23</sup>

Quando melhorado o seu procedimento, já em 1841, designa a sua descoberta como Calótipo, cujo nome deriva de *kalos*, palavra grega, que representa a beleza, permitindo a criação de um negativo que possibilitava a realização de múltiplas impressões, a fim de facultar uma disseminação ampla do meio fotográfico.<sup>24</sup>

Torna patente a sua descoberta, como a génese da propagação moderna<sup>25</sup>, uma referência histórica, uma vez que se torna finalmente real, através do “negativo-positivo”, perante um processo de exposição contido a 10 segundos, a revelação da imagem, bem como a sua produção.<sup>26</sup> Comparativamente ao processo referido anteriormente, Daguerreótipo, entendeu-se que estavam perante um desfasamento em relação ao Calótipo, em questões relacionadas com o transporte, à utilização facilitada, e à brevidade. Assim sendo, e, consoante Jean-Pierre Amar, “... o calótipo será empregue durante mais de dez anos em paisagens, na arquitetura, em naturezas mortas e alguns retratos.”<sup>27</sup>

Em 1851, é publicado o livro *Manual of Collodion Photographic Process*, partilhado por Frederick Scott Archer (1813-1857), cujo trabalho expõe todo o procedimento fotográfico detalhadamente, bem como as vantagens do seu uso, onde paralelamente o autor reflete sobre a possibilidade deste método dominar todos os descobertos anteriormente. Amar, descreve-o pela “Perfeição dos detalhes, amplas tonalidades, clareza dos brancos, tempos de exposição relativamente curtos (...).”<sup>28</sup>

Mais tarde, no ano de 1871, ocorre, de facto, a verdadeira revolução no ato da prática fotográfica, quando Richard Leach Maddox (1816-1902), médico e fotografo inglês, apresenta a substituição do colódio pela gelatino-brometo, substância composta por grãos de brometo de prata dispersos em gelatina. Consequentemente, em 1880 desaparece o

---

<sup>22</sup> Amar, P.-J. (2007). *História da Fotografia*. Edições 70. p. 22

<sup>23</sup> Tradução: “Por outras palavras, ele concebeu o desenho fotogénico não como um fim em si mesmo, mas também como um NEGATIVO a partir do qual se poderiam fazer impressões POSITIVAS, embora ele não tenha realmente usado o termo ou impressão de um dos seus primeiros desenhos fotogénicos” Warner Marien, M. (2021). *Photography Fifth Edition: A Cultural History*. Laurence King Publishing. p. 112

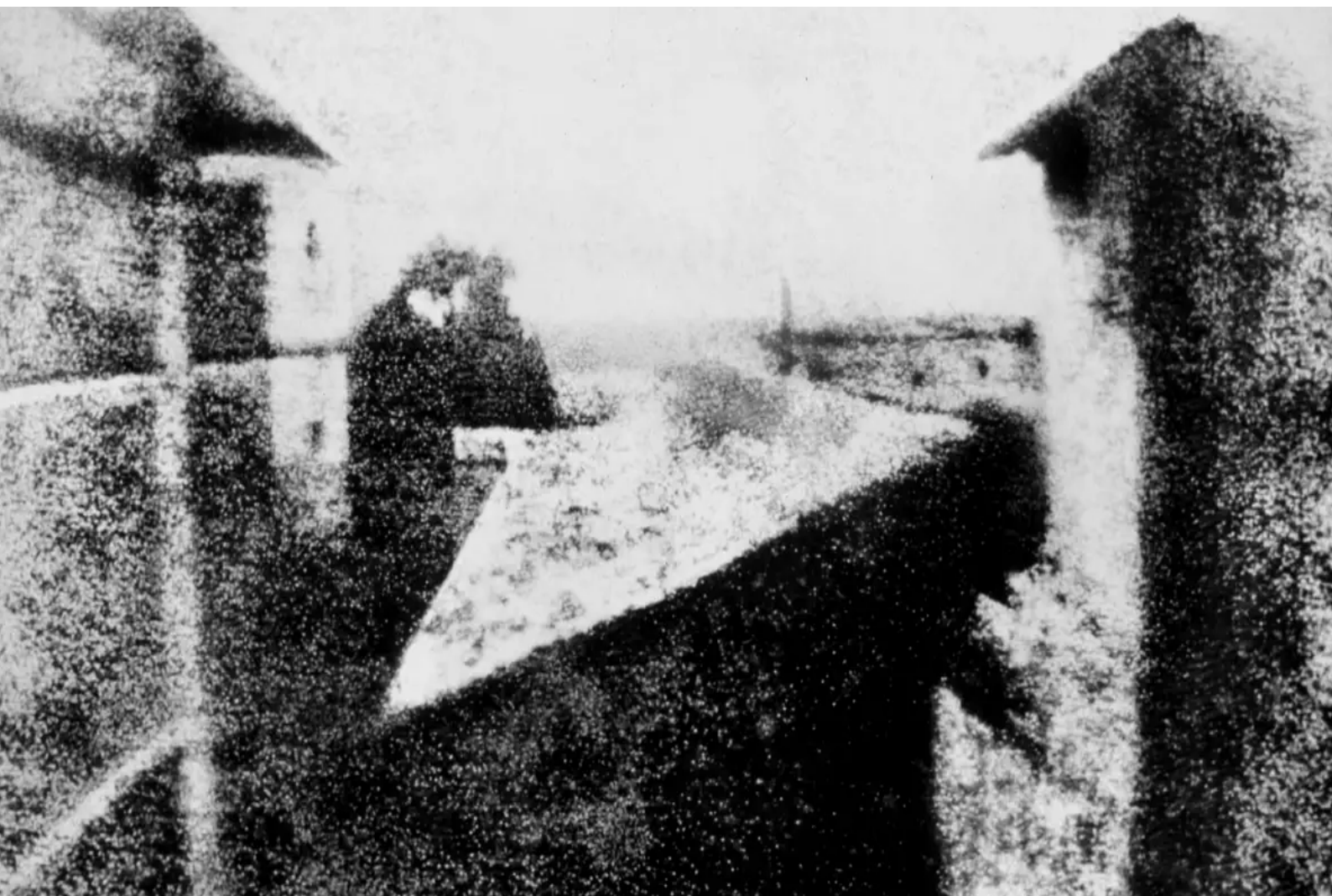
<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Amar, P.-J. (2007). *História da Fotografia*. Edições 70. p. 22

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 28



Fotografia 3. *View from the window at Le Gras, Niépce*  
1826-1827

colódio, e em 1888, George Eastman (1854-1932), concluí o objeto considerado a primeira máquina fotográfica. De imediato passaram a ser produzidas em série na fábrica, que o mesmo fundou, como também o *American Film*, que consistia numa “fita de papel revestida com gelatina destacável e com uma emulsão de gelatino-brometo de prata.”<sup>29</sup> É neste preciso momento que se ergue a tão conhecida, ainda nos dias de hoje, marca *KODAK*. Ainda fora de alcance a fotografia a cor, é desenvolvido o sistema polaroide, proporcionando pela primeira vez a possibilidade de obter a fotografia no exato momento em que ela é tirada, e, em paralelo, é introduzida a cor sépia (monocromática), pelo Dr. Edwin Land (1909-1991), em 1948.

Após diversos testes, no ano de 1904, os irmãos Lumière, conseguem finalmente tornar a cor acessível a toda a gente, através conceção da chapa *Autochrome* que era “...constituída por milhões de grãos de fécula de batata (de dimensão microscópica) coloridos segundo as três primárias e distribuídos de maneira aleatória sobre a superfície da chapa.”<sup>30</sup>

Já em 1935, Leopold Mannes (1899-1964) e por Leopold Godowsky (1870-1938), solucionaram as principais limitações das técnicas fotográficas da época com a criação do filme *Kodachrome*. Este apresentava três camadas consideradas sensíveis, intercaladas com três camadas filtrantes, sendo os corantes aplicados durante um processo de revelação cromogénea, bastante complicada, que continua a ser utilizado atualmente.<sup>31</sup>

Num crescimento contínuo, após todas as etapas que a fotografia foi vencendo, a transição para o formato digital seria inevitável, alcançando-se assim a visualização da fotografia sem necessidade de revelação do rolo, facilidade da sua manipulação, e, ao mesmo tempo e redução de custos.

O progresso ininterrupto, no decorrer de várias revoluções, e momentos da história, manifestou-se sempre sob novas formas de expressão artística, como também, originou a oportunidade para uma nova visão.

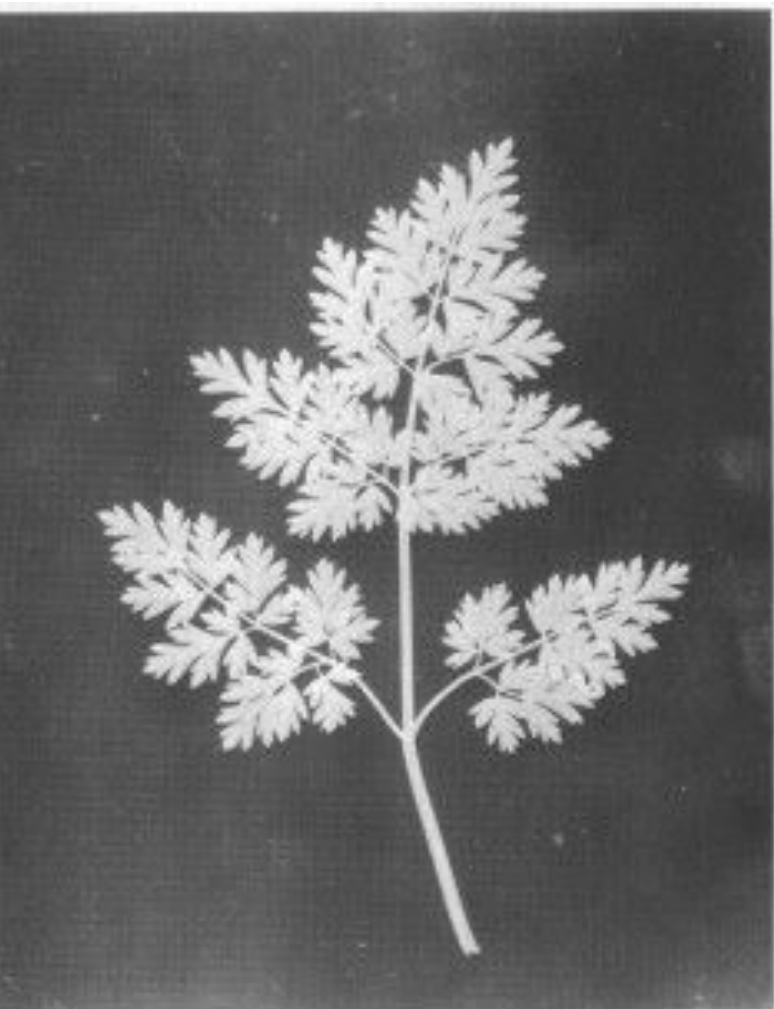
Como vimos, a história da fotografia é marcada por descobertas e transformações que permitiram a sua consolidação enquanto meio técnico e artístico. Por isso, será fundamental para o tema desta dissertação que, no próximo subcapítulo, os fundamentos aqui explorados se cruzem com maior especificidade com a área disciplinar da arquitetura, permitindo compreender de que forma este meio se tornou essencial para a sua representação, análise e comunicação.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 38



Fotografia 4. *Positivo e negativo de um Calótipo*, William Fox Talbot  
1842/43

## II.II A convergência da arquitetura com a lente fotográfica

Consoante a evolução técnica da fotografia foi sucedendo a sua consolidação de acesso e progressão que aprimoraram a sua precisão, superando rapidamente os seus princípios restritos. No campo da arquitetura, tal evolução, patenteou-se como um recurso de apreensão fundamental, a fim de estabelecer um novo paradigma no qual a imagem passou a influenciar profundamente a maneira como a arquitetura é compreendida, analisada e comunicada.

De acordo com as primeiras fotografias conseguidas, tanto a de Niépce, *View from the Window at Le Gras*, como a de Daguerre, *Boulevard du Temple*, é nelas possível observar a presença de elementos arquitetónicos, através da visualização de edifícios, e, como ponto de partida para o propósito desta dissertação, estas, tornam-se a afirmação.

John Robison, cientista, apoiava-se na ideia de que uma das maiores competências da fotografia se baseava no poder de proporcionar “(...) accurate views of architecture.”<sup>32</sup>

Os processos descobertos rapidamente alastraram, e, portanto, ergue-se o desencadear de um novo mercado, que possibilita a distinção dos benefícios que a fotografia traria. O autor Robert Elwall, defendia que esta, revelava detalhes ocultos a “olho nu”, ultrapassava em prontidão qualquer tentativa de esboço, mas, essencialmente, permitia a ilusão de verdade, que mais tarde seria questionada por abordagens sensíveis e subjetivas.<sup>33</sup>

De imediato foram identificados vários fatores, como o facto de a fotografia ser uma ferramenta essencial na restauração de edifícios, movida pela urgência de preservar um mundo que se começava a ausentar.<sup>34</sup> A época, conduziu à rápida exploração da arquitetura pelo meio fotográfico, com base nas questões artísticas, comerciais e utilitárias, influenciando, não só o que foi fotografado, mas essencialmente, a maneira como foi capturado.<sup>35</sup>

No caso do daguerrótipo, ainda que existissem desvantagens, foi imensamente usado em Paris na procura pela captura, tornando-se raro frequentar uma praça onde não se encontrasse “(...) three-legged dark-boxes planted in front of churches and palaces.”<sup>36</sup> Arquitetos como Viollet-le-Duc (1814-1879), e Jean-Baptiste Lassus (1807-1857), usaram-no como apoio em projetos relacionados com restauração.

Na Grande Exposição de Londres, em 1851, lideraram os daguerrótipos americanos, que procuravam registar a transformação da paisagem urbana, onde foram aclamados pela

---

<sup>32</sup> Tradução: “(...) visões exactas da arquitetura.” Elwall, R. (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell. p. 12

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Tradução: “(...) caixas negras de três pernas plantadas em frente de igrejas e palácios.” *Ibid.*

“(...) beauty of execution, the broad and well-toned masses of light and shade, and the total absence of glare.”<sup>37</sup>

Já o Calótipo, processo descoberto por Talbot, disponibilizou a viabilidade da reprodução de diversas imagens retiradas do mesmo negativo, ao contrário do processo de Daguerre, levando a que “(...) the calotype and its various improvements the chosen medium of the army of amateur photographers whose romantic vision dominated British architectural photography for its two decades.”<sup>38</sup> considerando que em 1850, se efetuou uma melhoria significativa por parte de Le Gray (1820-1884), pintor, escultor e fotógrafo francês, com base na diminuição do tempo de exposição, sendo o ponto de partida para a captura mais detalhada, como é possível verificar na imagem 5, que se segue.

Posto isto, em 1851, a *Commission des Monuments Historiques* seleciona vários fotógrafos para a *Mission Héliographique*, que sucedeu após ser possível a fixação da imagem em papel, com o intuito do património arquitetónico francês ser documentado, sendo, para o efeito, selecionados cinco fotógrafos: Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Le Secq, Le Gray, e August Mestral, distribuídos por diferentes territórios. Este acontecimento propiciou um grande avanço da fotografia arquitetónica, bem como a relação entre arquiteto/a e fotógrafo/a, e a sua complementaridade.

Posteriormente, em 1852, após a missão estar concluída, foram revelados mais de trezentos negativos, e, contrariamente ao que era suposto, depararam-se com uma variedade estilística. Portanto, foi possível constatar uma clara divergência fotográfica, relativamente ao resultado interpretativo pessoal. O autor Robert Elwall sustenta a ideia de que a, “(...) photography was not a mechanical act but one in which the photographer could exercise interpretative choices.”<sup>39</sup>, tal como é possível observar na imagem 5, que se segue.

Simultaneamente ao que se passava em França, e na Grã-Bretanha, eram expostas mais de setecentas fotografias, de seis países diferentes.<sup>40</sup>

Ambos acontecimentos proporcionaram o arranque do que seria um novo interesse pelo registo arquitetónico, por parte dos fotógrafos da época, como por exemplo as fotografias de Baldus ao *New Louvre*, ou as de Delamotte, imagem 6, ao *Crystal Palace*.

Na presença da necessidade de se manifestar a relevância que a fotografia de arquitetura já teria alcançado perante os arquitetos britânicos, em 1857, nasce a *Architectural*

---

<sup>37</sup> Tradução: “(...) a beleza da execução, as massas amplas e bem tonificadas de luz e sombra e a ausência total de brilho.” *Ibid.*, p. 14

<sup>38</sup> Tradução: “(...) o calótipo e os seus vários aperfeiçoamentos foram o meio escolhido pelo exército de fotógrafos amadores cuja visão romântica dominou a fotografia de arquitetura britânica durante as suas duas décadas.” *Ibid.*

<sup>39</sup> Tradução: “(...) a fotografia não era um ato mecânico, mas um ato em que o fotógrafo podia exercer escolhas interpretativas.” *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 17

*Photographic Association*, com a finalidade de “(...) supply its members with photographs of architectural works of various countries, by means of a moderate subscription.”<sup>41</sup>, e dessa forma compreender que o ato fotográfico já teria conquistado um patamar profissional.

No ano de 1860, a imagem arquitetônica distinguia-se, uma vez que já se encontrava moderada por vários estúdios de fotografia, bem como por inúmeras empresas, que tinham como objetivo dar continuidade aos avanços tecnológicos, tornando-se num mercado em constante crescimento, e, conforme Elwall, nas suas palavras refere:

“Chief among these were faster films, wich allows interiors to be more readily photographed; increased camera flexibility, with features such as rising and sliding fronts; sharper lenses with a greater variety of focal lenghts; and, above all, the introduction in the 1880s of commercially available gelatine dry plates, which finally freed the photographer from the burden of the portable darkroom, thereby facilitating a significant increase in the number of exposures that could be made each day.”<sup>42</sup>

Foi realmente importante a integração da fotografia arquitetônica no mundo comercial, uma vez que permitiu aos profissionais da Arquitetura um maior conhecimento sobre a diversidade de estilos arquitetônicos e técnicas construtivas existentes no mundo.

Consequentemente, a construção começa a aumentar, e rompe o desencadear de um grande crescimento urbano, emergindo na rápida evolução da fotografia documental, uma vez que, “(...) in photography’s early decades, the panorama and the image made from an elevated viewpoint looking down the street to emphasize the effect of spatial recession had been favoured compositional devices.”<sup>43</sup>

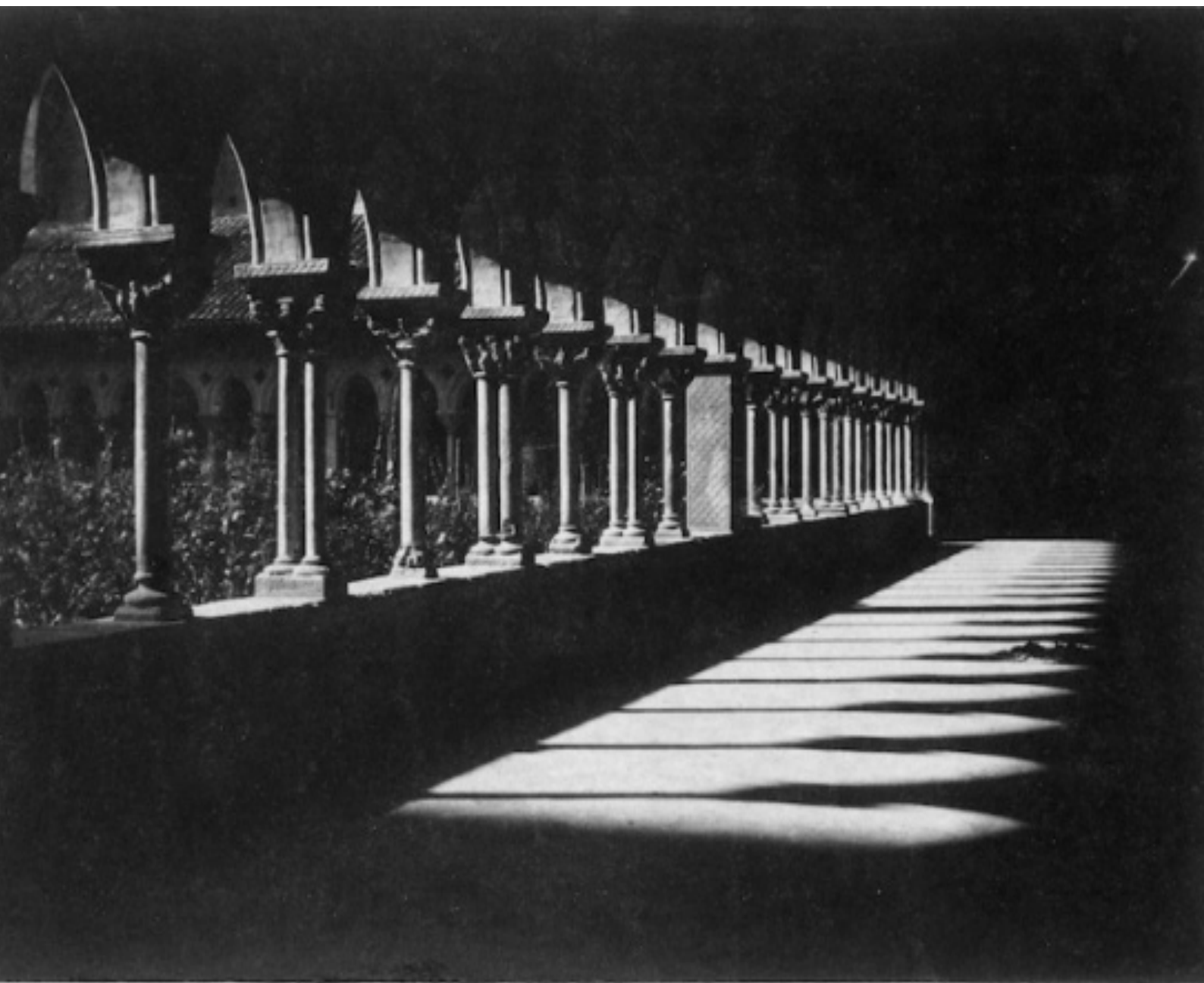
---

<sup>41</sup> Tradução: “(...) fornecer aos seus membros fotografias de obras arquitectónicas de vários países, mediante uma assinatura moderada.” *Ibid.*, p. 18

<sup>42</sup> Tradução: “Entre elas, destacam-se os filmes mais rápidos, que permitiam fotografar interiores mais facilmente; a maior flexibilidade da câmara, com caraterísticas como frentes ascendentes e deslizantes; lentes mais nítidas com uma maior variedade de distâncias focais; e, acima de tudo, a introdução, na década de 1880, de chapas secas de gelatina disponíveis no mercado, que finalmente libertaram o fotógrafo do fardo da câmara escura portátil, facilitando assim um aumento significativo do número de exposições que podiam ser feitas por dia.” *Ibid.*, p. 48

<sup>43</sup> Tradução: “(...) nas primeiras décadas da fotografia, o panorama e a imagem feita a partir de um ponto de vista elevado, olhando para a rua, para enfatizar o efeito de recessão espacial, tinham sido os dispositivos de composição preferidos.” *Ibid.*, p. 53

Recorreu-se ao uso da fotografia como elemento documental arquitetónico, não só na construção em massa que se iniciava, mas também na captura de edifícios que seriam reconstruídos.



Fotografia 5. *Missão Heliográfica*, Le Gray  
1851



Fotografia 6. *Crystal Palace*, Delamotte  
Londres, 1854

## II.II.I Fotografia como elemento documental arquitetônico

Considera-se que o trabalho desenvolvido por Marville (1816-1879), foi pioneiro da relação entre fotografia e a transformação urbana que referimos no subcapítulo anterior.

Marville, foi um dos primeiros a obter uma narrativa visual, do antes e do depois de vários edifícios, e, por isso, as fotografias desenvolvidas direcionavam-se à contemplação, não isolada, mas como uma espécie de capítulos de uma narrativa visual contínua, a fim de ser revelado de forma singular a metamorfose da paisagem urbana.<sup>44</sup> Robert Elwall esclarece que:

“(...) both aspects can be seen in the work of Charles Marville, who from the late 1850s was commissioned by Haussmann’s Préfecture of the Seine to record areas earmarked for demolition, together with the demolition works themselves and the resultant new streets and buildings.”<sup>45</sup>

Partindo do mesmo princípio, Thoman Annan (1829-1887), em 1871, desenvolve um projeto fotográfico para o *Glasgow Improvement Scheme*, “Memorials of the Old College of Glasgow” com o mesmo desígnio de Charles M.

Embora Eugène Atget (1857-1927) tenha sido elemento fundamental na documentação da cidade de Paris, relativamente a ruas e arquitetura, proporcionou, em simultâneo, uma nova visão que deixava de parte o método convencional, e, dessa forma, manuseava o poder da luz e da sombra, bem como prismas distintos e composições atentas. Contrariamente a Marville, Atget, trabalhava numa escala mais minuciosa. Por conseguinte, as suas capturas ecoavam os primórdios do pictorialismo, e, afirmado por Benjamin Walter, como “(...) o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional.”<sup>46</sup>

Tornando-se o meio principal de promoção e colaboração entre os fotógrafos e arquitetos, a fotografia documental desempenhou o papel de capturar cidades. A sua relevância na arquitetura expande-se, ao ponto de estar na origem do aparecimento das primeiras revistas específicas de Arquitetura, como a *Architectural Record*, em 1891, a *Architectural Review*, em 1896, e a *Country Life*, em 1897. As fotografias tinham como principal fim

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Tradução: “(...) ambos os aspetos podem ser observados na obra de Charles Marville, que, a partir de finais da década de 1850, foi encarregue pela Prefeitura do Sena de Haussmann de registar as áreas destinadas a demolição, bem como as próprias obras de demolição e as novas ruas e edifícios resultantes.” *Ibid.*

<sup>46</sup> Benjamin, W. (2011). *Pequena História da Fotografia* (1 Ed). Casimiro Libros.p. 100

retrataram os progressos obtidos, uma vez que essas revistas emergiram precisamente como a força fundamental e impulsionadora da fotografia arquitetónica, a fim de promover os grandes nomes da Arquitetura, ampliando o seu alcance para um público mais amplo, e, conseqüentemente expandindo o mercado significativamente para as suas reproduções, inspirando outros fotógrafos a dedicarem-se a temas arquitetónicos.<sup>47</sup>

Assim, ao observarmos o percurso da fotografia documental inserida no contexto arquitetónico, percebemos como esta não serviu somente como ferramenta de registo e análise urbana, mas também como meio de ampliação do discurso. No entanto, à medida que o século XIX se aproxima do fim, começa a emergir uma nova sensibilidade. A fotografia para a explorar dimensões mais subjetivas e emocionais, conduzindo-nos inevitavelmente ao universo do pictorialismo.

---

<sup>47</sup> Elwall, R. (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell. p. 88



Fotografia 7. Carrefour des rues de la Petite et la Grande Truanderie, Marville, Paris, 1866



Imagem 8. *Avenue des Gobelins*, Eugène Atget  
Paris, 1925



Fotografia 9. *The Panthéon*, Eugène Atget  
1924

Fotografia 10. *Coutyard*, Eugène Atget  
1924

## II.II.II Pictorialismo, o encontro da emoção

Se anteriormente entendemos com mais precisão a importância do registo documental também para a fotografia de arquitetura, importa agora reconhecer a origem de uma corrente que, em contraponto, pretendeu afirmar a dimensão artística e subjetiva da imagem.

Assim, é relevante referir que a corrente do pictorialismo manifesta-se no final do século XIX, início do século XX, após a apresentação da já referida no subcapítulo II.I, câmara Kodak, introduzida pelo filme em rolo. Simultaneamente, a sua produção em grande quantidade, eleva-se como ato de resistência à “standardização” fotográfica. “It rejected the positivist, empirical nature of photography, arguing that it should be concerned with the universal, not the specific, with emotions and ideas, not with facts.”<sup>48</sup> Esta afirmação revela com clareza o cerne do ideal pictorialista. Uma rejeição consciente da fotografia como mero instrumento técnico, para reivindicar nela um lugar enquanto expressão artística autónoma. O movimento pictorialista atendeu essencialmente a questões inerentes à luz e atmosfera, com base na procura do poder subjetivo dos espaços, opondo-se às conceções estabelecidas até ao momento, e realçando as características relevantes que muitas vezes não eram reconhecidas.<sup>49</sup>

Essa mesma procura está patente na fotografia 11, *Flatiron Building* – 1903, de Albert Stieglitz (1864-1946), considerado o impulsionador do pictorialismo. Tornou possível alcançar a lucidez em falta à descoberta de um novo meio artístico, e, “Terá, porém, contribuído para criar uma dicotomia, ainda em vigor, entre as fotografias de criação pura e as fotografias profissionais, muitas vezes consideradas utilitárias.”<sup>50</sup>

Em oposição ao facto de a arquitetura ter sido considerada, durante muito tempo, uma temática decunária, sucede Frederick Evans (1853-1943), fotógrafo inglês, alinhado com os ideais do Pictorialismo. As suas meditações luminosas sobre os interiores de catedrais inglesas e francesas, conduziram Stieglitz a reconhecê-lo como “*the greatest exponent of architectural photography*.”<sup>51</sup> Tal reconhecimento não resulta apenas da mestria técnica de Evans, mas sobretudo da sua capacidade de revelar, através da luz e da composição, uma espiritualidade latente nos espaços construídos. Evans, trabalhava na precisão técnica,

---

<sup>48</sup> Tradução: “Rejeitava a natureza positivista e empírica da fotografia, defendendo que esta deveria preocupar-se com o universal e não com o específico, com emoções e ideias e não com factos.” Elwall, R. (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell. p. 92

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Amar, P.-J. (2007). *História da Fotografia*. Edições 70. p. 90

<sup>51</sup> Tradução: “(...) cujas meditações luminosas sobre interiores de catedrais inglesas e francesas levaram Stieglitz a elogiá-lo como “o maior expoente da fotografia de arquitetura.” Elwall, R. (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell. p. 92

bem como na representação autêntica, na procura da profundidade e da emoção espacial, deixando de parte fotografias que não adquirissem sentimento artístico.<sup>52</sup>

Elwall realça:

Evans's advice to aspiring architectural photographers summed up his philosophy: *Try for a record for an emotion rather than a piece of topography. Wait til the building makes you feel intensely, in some special part of it or other; then try and analyse what gives you that feeling, see if it is due to the isolation of some particular aspect or effect, and then see what your camera can do towards reproducing that effect, that subject.*<sup>53</sup>

Evans, aproxima-se já de uma abordagem mais subjetiva que antecipa, de certa forma, o olhar modernista.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Tradução: "O conselho de Evans para os aspirantes a fotógrafos de arquitetura resume a sua filosofia: Tentem registar uma emoção em vez de uma peça de topografia. Espere até que o edifício o faça sentir intensamente, numa parte especial ou noutra; depois tente analisar o que lhe dá essa sensação, veja se é devido ao isolamento de algum aspeto ou efeito em particular, e depois veja o que a sua câmara pode fazer para reproduzir esse efeito, esse assunto." *Ibid.*, p. 92



Fotografia 11. *The Flatiron*, Alfred Stieglitz  
1903



Fotografia 12. *York Minster: Into the North Transept*, Frederick H. Evans  
1903

### II.II.III Modernismo, uma visão formada

Se o pictorialismo procurou explorar a carga emocional e atmosférica da arquitetura, o advento do modernismo trouxe consigo uma rutura deliberada com esse lirismo.

Marcado por movimentos distintos, não só artísticos, mas também teóricos, durante o século XX, o movimento moderno encontrou-se num momento de constante transição.

Inaugurou aquela que viria a ser a nova abordagem aos critérios estéticos e conceituais da fotografia arquitetónica. Com destaque, manifestou-se a *New Objectivity* (Neue Sachlichkeit), a *New Vision* (Neue Vision), e *Straight Photography*.

*New Objectivity*, apresenta-se na Alemanha, em 1920, como um movimento que considera a precisão como elemento central, contrapondo-se aos princípios expressionistas, que se debruçavam sobre a emoção e a subjetividade. A objetividade, e a precisão nos detalhes eram foco no trabalho de fotógrafos como Albert Renger-Patsch (1897-1966), considerado o mais aclamado do movimento. Procurava a descontextualização na imagem, e a apreciação de partes integrantes que habitualmente eram desvalorizadas, em ambientes industriais. Dessa forma, Albert, amplificou a prática fotográfica na arquitetura, e Elwall realça que “(...) was especially important in leading to a wider acknowledgement among architectural photographers that more could often be revealed about a building through the judicious highlighting of a significant fragment or motif than through a general view.”<sup>54</sup>

De imediato desponta o movimento *New Vision*, desenvolvido essencialmente por Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946), professor da Bauhaus. Inspirado pelo construtivismo, este, procurava a negação ao convencional, posicionando a lente a “(...) unusual viewpoints, daring cropping and high tonal contrasts.”<sup>55</sup> Viabilizou o ato de alcançar uma nova perceção do espaço, por meio do uso de perspetivas distorcidas, que mais tarde viriam a ser exploradas por Moholy-Nagy e Rodchenko. Estas, despontaram com a origem do arranha-céus, oferecendo uma nova visão da cidade, coagindo os fotógrafos a posicionar a lente para o céu, e aceitar a convergência vertical como componente da veracidade visual.<sup>56</sup>

Com o desenrolar do movimento *New Vision*, Moholy-Nagy, acabou por gerar um grande impacto no público-alvo, com o intuito de o direcionar à aptidão da fotografia enquanto elemento experimental, e realçando a possibilidade de registar composições geométricas admiráveis, através de ocorrências do quotidiano.

*Straight Photography*, emerge nos Estados Unidos, pelo fotógrafo Alfred Stieglitz, perante a necessidade da procura da autenticidade da imagem. Movimento que se manifesta como

---

<sup>54</sup> Tradução: “(...) foi especialmente importante para levar a um reconhecimento mais amplo entre os fotógrafos de arquitetura de que, muitas vezes, se podia revelar mais sobre um edifício através do destaque criterioso de um fragmento ou motivo significativo do que através de uma vista geral.” *Ibid.*, p. 121

<sup>55</sup> Tradução: “(...) pontos de vista invulgares, cortes ousados e grandes contrastes tonais.” *Ibid.*, p. 120

<sup>56</sup> *Ibid.*



Fotografia 13. *Les Choses*, Albert-Patsch  
1927



Fotografia 14. A node from the latticework bridge, Renger-Patzch 1928

resposta ao Pictorialismo, sem qualquer carência de manipulação, onde predominavam os altos contrastes e maioritariamente as composições geométricas.

Paul Strand (1890-1976), ressaltou com as imagens das ruas de New York, onde, uma das suas fotografias, “A Barreira Branca, metáfora visual de um extremo realismo de pormenor, é a mais eloquente das fotografias de Strand, (...). A luz crepuscular, anunciadora da morte, segundo o estilo antigo, da vida, segundo criações do futuro (...). Strand anuncia um realismo personalizado.” (marc haworth-booth, paul strand, les maîtres de la photography, nathan, 1990)<sup>57</sup>

Qualquer um dos movimentos mencionados, estimulou a progresso da fotografia arquitetónica moderna, pois permitiu uma abertura para novas interpretações, e um ponto de partida para técnicas que até então não tinham sido colocadas em prática.

No Reino Unido, nasce o estúdio Dell & Wainwright, que deu continuidade às abordagens anteriores, consolidando determinadas características, e causando somente adaptações às demandas contemporâneas emergentes, através de perspetivas inclinadas incluindo diagonais ousadas, ângulos oblíquos que registam e ampliam os ritmos pulsantes, e sombras bem delineadas.<sup>58</sup> Em 1929, desenvolveram um trabalho fotográfico na casa Finella, do arquiteto Raymond McGrath, onde o próprio “(...), wrote appreciatively of the duo, “All day they pursued shadows over the floors and furniture, (...)”<sup>59</sup>

Formado por dois irmãos, Ken e Bill Hedrich, respetivamente, desencadeou-se o Estúdio Hedrich Blessing, em Chicago, que mais tarde viria a ser um dos mais renomados e prestigiosos da história da fotografia arquitetónica. Trabalharam com arquitetos como Ludwig Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, o que acabou por proporcionar o seu reconhecimento a nível mundial através da fotografia da Casa da Cascata, e simultaneamente, estabeleceram paradigmas elevados na fotografia arquitetónica.

No século XX, na América, destaca-se Julius Shulman, um dos fotógrafos dominantes do movimento moderno. Era dono de características que permitiam identificar as suas reproduções de imediato. Conseguia facilmente conduzir a harmonia entre a obra construída e a envolvente onde se encontrava, através da captura de perspetivas profundas, do uso emocionante da luz e da sombra, e, muitas vezes, a relação entre o interior/exterior. A escala humana era incorporada várias vezes no seu trabalho, a fim de transmitir a vivência espacial do quotidiano.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Amar, P.-J. (2007). *História da Fotografia*. Edições 70. p. 91

<sup>58</sup> Elwall, R. (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell. p. 123

<sup>59</sup> Tradução: “(...) escreveu com apreço sobre o duo: “Durante todo o dia perseguiram sombras sobre o chão e os móveis, (...)” *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*



Fotografia 15. *New York*, Alfred Stieglitz  
1935



Fotografia 16. *From my Window at the Shelton*, Alfred Stieglitz  
1931

Também é importante referir para este estudo o icónico fotógrafo húngaro, Lucien Hervé (1910-2007), em 1949, desenvolveu uma cobertura fotográfica da *Unité d'Habitation de Le Corbusier*, em Marselha, obtendo como resultado cerca de 650 imagens.

Posteriormente, Hervé terá enviado este conjunto fotográfico a Le Corbusier, e, de imediato o arquiteto afirma que Hervé continha "(...) the soul of an architect." <sup>62</sup> Desperta então, uma proximidade que proporcionou uma ligação entre ambos que terá durado até ao fim da vida de Le Corbusier, e que está eternizada no registo fotográfico de todas as obras que se seguiam. As reproduções de Hervé eram consideradas inigualáveis, os usos de perspetivas oblíquas nas suas composições, a abstração, a luz, e todas as restantes características que o definiam, conduziam aos domínios do movimento *moderno New Vision*, como podemos verificar na fotografia 18, patente na página 65.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Tradução: "(...) a alma de um arquiteto." *Ibid.*, p. 159

<sup>63</sup> *Ibid.*



Imagem 17. *Six Pillars House*, Dell & Wainwright  
1934



Fotografia 18. *Unité d'Habitation*, Le Corbusier, Lucien Hervé  
1952

## II.III Breve retrospectiva de um percurso

Na janela de **Le Gras**, o mundo parece respirar silêncio. A janela surge como moldura e o tempo como substância. Entre o positivo e o negativo, **Talbot**, entra num jogo de revelação e ocultação. A imagem ainda se patenteia como tímida e hesitante, mas já nos consegue falar de matéria e superfície.

**Le Gray**, torna a *Missão Heliográfica*, para além de um inventário de património. Inicia-se aqui a arquitetura como documento fotográfico. Guarda-se o detalhe, a ruína.



**Delamotte**, fotografa o *Crystal Palace*, e o vidro e o ferro passam a brilhar sob a luz, como se a própria transparência fosse um novo tipo de beleza.

Em Paris, **Marville**, resume a fotografia a cruzamentos e desaparecimentos. O que está prestes a deixar de existir é resgatado pelas suas reproduções. Como quem tenta fixar um suspiro. É uma aproximação às fotografias *Carrefour des reus*. Através de **Atget**, entende-se uma simultaneidade entre uma perspetiva mais calma e mais intensa. A cidade está vazia, mas cheia de memória.

Por **Stieglitz**, com imagens como o *The Flatiron*, funda o formalismo *pictorialista* com a emergência do dinamismo moderno, transparecendo a cidade como entidade plástica e simbólica. A janela surge como moldura e o tempo como substância.

Paralelamente, **Renger-Patzsch**, explora a objetividade da *New Vision*, com destaque para a precisão industrial e a beleza funcional dos elementos construtivos.



Os projetos residenciais modernistas, como a **Six Pillars house**, e a **Unité d'Habitation** de *Le Corbusier*, captada pelo olho de *Lucien Hervé*, culminam este percurso visual, onde as composições rigorosas, através dos jogos de luz e sombra, quase escultóricos, se afirmam como linguagem interpretativa.

Da janela de *Niépce* à lente de *Hervé*, olhares que atravessam o tempo e ainda nos interrogam hoje:

**como é que vemos/percecionamos o espaço à nossa volta?**

O capítulo, *Da interpretação à fixação*, desenvolveu-se com base no caminho fundamental à compreensão das etapas, do progresso e processo da fixação da imagem até à fotografia moderna na arquitetura. Desde o seu encontro que, o papel desempenhado nas várias fases posteriores à imagem permanente, foi inteiramente essencial na documentação, na interpretação, bem como na representação da arquitetura.

Todo o processo interpretativo, levou à compreensão da capacidade crítica que cada um dos movimentos, e respetivos fotógrafos de arquitetura possibilitaram, por meio das suas características singulares. A arquitetura modernista foi marcada pela precisão da *New Objectivity*, pela abstração da *New Vision*, e, por fim, pela autenticidade da *Straight Photography*. É possível afirmar que cada um dos movimentos citados, apresentou partes integrantes indispensáveis ao desenvolvimento da arquitetura, bem como ao molde da fotografia arquitetónica.

Os acontecimentos, os conceitos e as técnicas assentes no presente capítulo, dão voz a uma interpretação mais profunda, na relação entre a obra construída e o olhar, que tem que ver não só com o fotografado, mas também, e de uma relevância extrema, com o nosso posicionamento perante o espaço fotografado, e ainda, com a nossa ação e a nossa percepção refletida posteriormente sobre a fotografia, por intermédio do nosso corpo, e da luz como matéria. Assim sendo, cabe ao próximo capítulo essa mesma área de investigação.

“The question is not what you look at but what you see.”  
Henry David Thoreau

### III. da ação à percepção

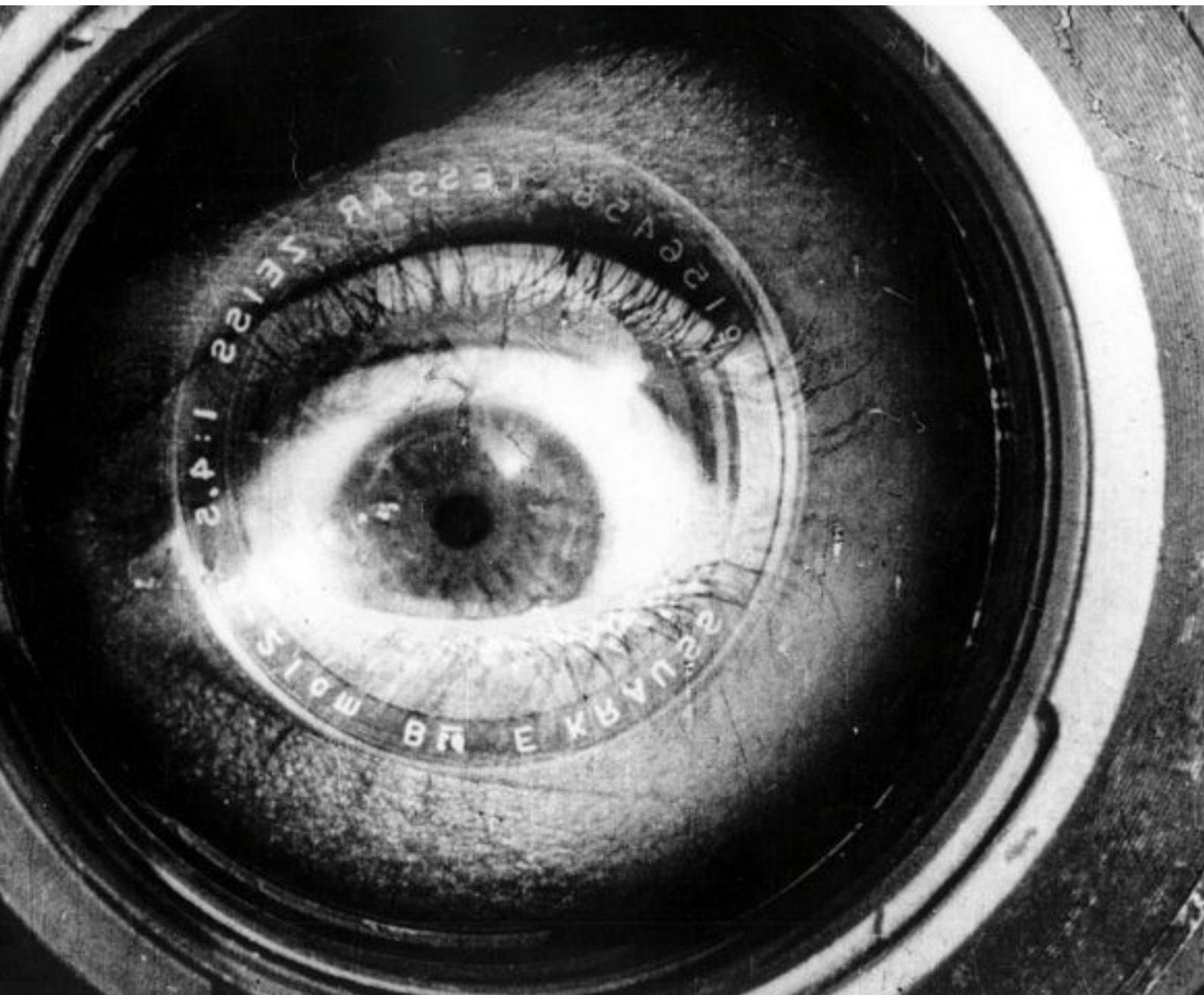
A experiência arquitetônica define-se pela interação multissensorial, que nela envolve o corpo, os sentidos, e simultaneamente, o tempo.

O presente capítulo, *Da ação à percepção*, desponta com o propósito de investigar, compreender, analisar e destacar o domínio do espaço arquitetônico por intermédio de todos os sentidos, bem como do corpo, definindo-se como o âmago para uma autêntica apreensão do mundo.

Dividindo-se em três partes, o primeiro subcapítulo, *A percepção multissensorial do espaço arquitetônico*, visa desenvolver uma abordagem referente à extrema relevância da interseção dos sentidos, que vai além do centralismo do olhar. Dá-se em volta da perspectiva Pallasiana, a fim de alcançar compreensão sobre a capacidade dos sentidos despertarem em nós, seres, um molde da nossa existência perante o espaço arquitetônico. *Entre a dimensão temporal e a dimensão corporal*, segundo subcapítulo, aponta entrar numa abordagem entre a relação do corpo e do tempo, como descoberta espacial, que deriva da ideia de que o espaço não deve ser avaliado como meramente estático e físico, mas sim, como um ser que está em constante transformação. No confronto com a ação e com a interpretação, pode suceder uma imagem mental, que portará significado e memória. *A luz e sombra como moderadoras da ação e da percepção*, desponta como necessidade da descoberta, e do entendimento, sobre a sua atuação estimulante entre o espaço arquitetônico, bem como a nossa percepção perante ele.



Fotografia 19. *Couvent Sainte-Marie de la Tourette*, Hélène Binet  
Éveux, França, 2007



Fotografia 20. *Man with a movie camera*, Dziga Vertov  
1929

### III.1 A percepção multissensorial do espaço arquitetônico

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francês, é uma das figuras mais relevantes do campo da fenomenologia. No seu livro, *Fenomenologia da Percepção*, define que a fenomenologia “(...) é o estudo das essências, e todos problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo.”, e acrescenta que “(...) é também uma filosofia que repõe as essências na existência (...)”<sup>64</sup> O autor refere que a percepção é dominada por um procedimento ativo e relacional, num contínuo diálogo com o corpo e com o mundo. Defende também que é uma base subentendida acerca da formação dos nossos atos, e não uma compreensão científica do mundo, nem uma ação propositada.<sup>65</sup> A este respeito, Alexandra Gonçalves salienta que, “(...) perceber é obter uma resposta a um determinado estímulo.”<sup>66</sup>

Aristóteles e Platão, filósofos, partiam da crença de que a visão, em relação aos cinco sentidos existentes, seria o mais notável, pois a nossa conexão direta com o mundo, nasce efetivamente do nosso olhar. Tal convicção derivou do renascimento, após a invenção da perspectiva, que veio situar a visão no centro da percepção do mundo.<sup>67</sup> No livro *Modos de ver*, John Berger, crítico de arte, reforça esta ideia, quando afirma que “A perspectiva faz do simples o olho o centro do mundo visível. Tudo converge para o olho como para o ponto de fuga do infinito.”<sup>68</sup>

Já na perspectiva abrangente de Rudolf Steiner, filósofo e criador da antroposofia<sup>69</sup> existe uma composição de doze sentidos, ao invés dos cinco que comumente conhecemos, sendo esta fragmentada em duas categorias.<sup>70</sup> Steiner, acredita que, enquanto nos cingirmos aos cinco sentidos estamos somente a par de uma parte da constituição destes no ser. Acredita, de igual forma, que só é possível contornar este acontecimento, quando entendermos o que para o próprio é entendido como abrangente. Procurou ampliar os sentidos a uma compreensão mais penetrante do corpo e do espírito, acentuando não ser correto o limite que se impõe ao reconhecer somente os cinco sentidos.<sup>71</sup>

---

<sup>64</sup> Merleau-Ponty, M. (2021). *Fenomenologia da Percepção*. Editora WMF Martins Fontes. p.1

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.6

<sup>66</sup> Gonçalves, C. A. (2018). *Para uma introdução à psicologia da arte. As formas e os sujeitos*. Edições 70.

<sup>67</sup> Pallasma, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.16

<sup>68</sup> Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígono. p.27

<sup>69</sup> Ciência espiritual, debruça-se sobre a procura em responder às questões do ser em relação a si mesmo, e em paralelo, a sua ligação com o universo, refletindo sobre a relação entre a realidade física e espiritual.

<sup>70</sup> O sentido do eu, sentido de pensamento, sentido de palavra, sentido de audição, sentido de calor e sentido de visão, são considerados os sete sentidos, por Rudolf Steiner, adequados para se conectarem com o mundo exterior. Os demais cinco, respetivamente, o sentido da vida, o sentido do movimento, sentido de paladar, o sentido do equilíbrio, o sentido do tato, e o sentido do olfato, aqueles que nos permitem voltar ao interior, e à repercussão das coisas sobre nós. Steiner, R. (1981). *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3. p.14

<sup>71</sup> Steiner, R. (1981). *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3. p.14

No livro “Os olhos da pele”, Juhani Pallasmaa, reforça a importância da análise perante o papel que a visão porta em conformidade com os restantes sentidos, no diz que respeito à compreensão e à prática arquitetónica, uma vez que a visão dominava várias perspetivas modernistas, como por exemplo, a de Walter Gropius, a de Moholy-Nagy. e a de Le Corbusier, que defendiam que só a visão lhe permitia a vida.<sup>72</sup> Nesse mesmo livro Pallasmaa, reforça ainda que “(...), também é importante analisar criticamente o papel da visão em relação aos demais sentidos, para o entendimento e a prática da arte da arquitetura.”<sup>73</sup>, dado que a interação que possuímos com a arquitetura é um alcance conjunto de sentidos, e não meramente uma conexão visual, para que não existam limites no entendimento e relação com o espaço arquitetónico, e para que não exista um afastamento dos sentidos humanos, onde:

“Toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a experiência existencial, a nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal.”<sup>74</sup>

O autor reforça que a arquitetura tem a aptidão de nos proporcionar uma experiência existencial. A multissensorialidade, está completamente conectada à essência espacial, cuja relação se procura na totalidade, no sentimento, na audição e na vivência, ou seja, uma contestação corporal completa, onde. “Toda a experiência comovente com a Arquitetura é multissensorial.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Pallasmaa, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.26

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>75</sup> *Ibid.*



Fotografia 21. *Unité d'habitation*, Le Corbusier, Lucien Hervé  
Marseille, França, 2002

### III.1.1 O sentido dos sentidos, entre Pallasma e Steiner

Nos dias que correm, existe uma procura pelo somente visual, pelo que revela contentar ao olhar, uma espécie de redução do valor existencial, onde “(...) la arquitectura contemporánea tiende a proponer imágenes puramente retinianas, que podríamos llamar representaciones arquitectónicas, para seducir a la vista.”, quando o papel autêntico da arquitetura é o de conceber relações e projetar significados. Na perspectiva de Merleau-Ponty, “O visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que apreendemos com os sentidos.”<sup>76</sup>

Steiner, propôs uma concepção abrangente dos sentidos humanos, que se estabelece para lá da simples percepção física, e acaba por se estender ao plano espiritual e existencial. Nesta perspectiva os sentidos não se resumem apenas a órgãos de recepção de estímulo do mundo exterior, mas sim a comunicações com a percepção de realidades mais amplas, muitas vezes de ordem espiritual. É assim que Rudolf, reflete sobre a divisão dos sentidos humanos em duas categorias: os sentidos externos e os internos.<sup>77</sup>

Para Steiner, a visão é o ponto de partida, a interface com a superfície das coisas.<sup>78</sup> No entanto, subsiste um posicionamento da visão como sentido predominante na nossa união com o mundo, onde Pallasmaa evoca a existência da necessidade, perante a prática arquitetónica, de compreender o posicionamento da visão em conformidade com os restantes sentidos, uma vez que “A arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente envolvida com questões da existência humana no espaço e no tempo; ela expressa e relaciona a condição humana no mundo.”<sup>79</sup> Esta hegemonia da visão, acabou por adaptar o posicionamento da percepção visual perante a arquitetura, e também perante a arte,

---

<sup>76</sup> “Merleau-Ponty, M. (2021). *Fenomenologia da Percepção*. Editora WMF Martins Fontes. p.28

<sup>77</sup> “From this you can straightaway see that a certain number of our senses are directed more towards the outside, are adapted more .to penetrate t:he outer world. When we look upon the whole as the total extent of our sense-world, we can say: “:go-sense, sense of thinking, word-sense, sense of hearing, sense of warmth, sense of sight, sense of taste-these are the senses that are more outwardly directed. On the other hand, where we perceive ourselves rather in ~he things, where we perceive more the effect of the things upon us, we have the remaining senses : life-sense, sense of movement, sense of balance, and the senses of touch and smell. They form rather the s-phere of man's interior being and are senses which open themselves in an inward direction, and mediate our relation to the cosmos through perception of wh:at is within.”

Tradução livre: “A partir daqui, podemos ver imediatamente que um certo número dos nossos sentidos está mais direcionado para o exterior, está mais adaptado para penetrar no mundo exterior. Se considerarmos o conjunto como a extensão total do nosso mundo dos sentidos, podemos dizer: “O sentido do ir, o sentido do pensamento, o sentido da palavra, o sentido da audição, o sentido do calor, o sentido da visão, o sentido do paladar - estes são os sentidos que estão mais direcionados para o exterior. Por outro lado, onde nos percebemos mais nas coisas, onde percebemos mais o efeito das coisas sobre nós, temos os sentidos restantes: sentido da vida, sentido do movimento, sentido do equilíbrio e os sentidos do tato e do olfato. Eles formam antes a esfera do ser interior do homem e são sentidos que se abrem numa direção interior e medeiam a nossa relação com o cosmos através da percepção do que está dentro de nós.” Steiner, R. (1981). *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3. pp.12-14

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 12-13

<sup>79</sup> Pallasma, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman.p.16

afetando o entendimento completo e consonante que os restantes sentidos, em sintonia com a visão, proporcionam.

O tato assume-se como sentido indispensável à interação espacial, sendo esta, uma perspectiva fundamentada com o intuito de evidenciar a possibilidade do toque através da visão, desencadeando uma imagem tátil, definida como subconsciente. Pallasmaa, sugere ainda que “Até mesmo os olhos tocam; o olhar fixo implica um toque inconsciente, (...)”<sup>80</sup>, remetendo assim a um sentido instintivo da visão, que é tátil, e que está distanciado. No livro *essências*, Juhani, cita James Turrel:

“Eu, basicamente, faço espaços que capturam a luz e a retém para a sua percepção física (...) é (...) uma constatação de que os olhos tocam, eles sentem. E quando os olhos estão abertos e você permite essa sensação, o tato sai dos olhos como uma sensação.”<sup>81</sup>

Aqui, mediante esta “visão tátil” existe uma aproximação da ideia de Steiner, de que os sentidos se intersejam e se assimilam, onde a visão pode, efetivamente, tocar. Um “ver” que evoca matéria, densidade e presença.<sup>82</sup> A reação que poderá ressaltar entre a materialidade e a luz, a fim de visualizar a sua textura, por exemplo, torna possível o desencadear de sensações, de um toque distanciado, e reforça a possibilidade de “(...) considerar o tato como o sentido inconsciente da visão.”<sup>83</sup>, que se define como um sentido que advém da presença e nos direciona à experiência. Por meio da tatilidade identificamos “(...) a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria.”<sup>84</sup>, e, simultaneamente, o seu tempo horizontal e tradição. O nosso sentido tátil é constante, pois qualquer ação que sucede no nosso dia-à-dia é um toque, seja ele consciente ou não. A temperatura também é mediadora deste, tendo em conta o modo como afeta a nossa percepção do espaço e ambiente, tanto interior como exterior, e, em muitos casos, a partir do interior para o exterior.<sup>85</sup>

A perspectiva de Steiner, ao fazer a distinção dos sons e a percepção do sentido das palavras, acaba por se relacionar com a visão de Juhani, no que toca à audição como um sentido profundamente incorporador. Enquanto Rudolf acentua que a compreensão de uma palavra compromete um nível de percepção mais profundo do que simplesmente ouvir um

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.40

<sup>81</sup> Pallasmaa, J. (sem data). *Essências*. GG, Editorial Gustavo Gili. p.58

<sup>82</sup> Steiner, R. (1981). *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3. p.13

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.53

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.26

som.<sup>86</sup> No entanto, Pallasma, evidencia que, desempenhando um papel de igual modo primordial, a audição, é um sentido que tem enorme influência na vivência e na relação com a arquitetura. Para este, “A visão isola, enquanto o som incorpora; a visão é direcional, o som é onidirecional.”<sup>87</sup>, remetendo-nos a uma perspectiva onde a visão nos posiciona na individualidade. Enquanto o olhar nos permite abranger o espaço, é pela audição que conseguimos conectar-nos e articular-nos com ele. Essa conexão e articulação revela-se, muitas vezes, por intermédio do local onde a obra arquitetônica se insere, pela sua proximidade e relação com o entorno. Cada um abraça o seu próprio peso emocional, onde “Normalmente não estamos cientes da importância da audição na experiência espacial, embora a som muitas vezes forneça uma continuidade temporal na qual as impressões visuais estão inseridas.”<sup>88</sup> O som compenetra-se em nós, transportando-nos a determinados momentos, lugares e memórias.

O olfato tem o poder de nos fazer regressar a determinado momento da nossa vida, pois “Um cheiro específico faz-nos reentrar de modo inconsciente num espaço totalmente esquecido pela memória da retina.”<sup>89</sup> Encaminha-nos a memória de locais vivenciados, a pessoas que passaram e passam pelas nossas vidas, e em paralelo a sentimentos vinculados a essas mesmas memórias. Este, é também fator determinante de identidade do espaço, consciente ou inconscientemente, faz com que seja recordado, pois “Frequentemente, a memória mais persistente de um espaço é o seu cheiro.”<sup>90</sup>

O paladar é facilmente dissolvido no meio arquitetônico, embora Pallasmaa também o evidencie, referindo que “Há uma transferência sutil entre as experiências do tato e do paladar. A visão também se transfere ao tato; certas cores e detalhes delicados evocam sensações orais.”<sup>91</sup> O paladar é aliado do olfato, dado que quando cheiramos, o caminho é sempre o mesmo. Dessa forma, podemos assumir que quando nos encontramos em determinado espaço arquitetônico, e existe um cheiro característico de uma materialidade, é como se estivéssemos a sentir o seu sabor.

Não podemos discordar, quando Pallasmaa menciona que, “A experiência da arquitetura traz o mundo para um contato extremamente íntimo com o corpo.”<sup>92</sup>

Para além dos sentidos já mencionados, Steiner propõe uma conceção mais ampla. Entre os sentidos externos, o sentido do eu é aquele que nos permite reconhecer no outro, não

---

<sup>86</sup> Steiner, R. (1981). *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3. p.13

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.46

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.47

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.56

<sup>92</sup> Pallasma, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.57



Fotografia 22. *Student Housing in Clausiusstrasse, Suiça, 1936*

apenas um corpo ou um discurso, mas uma individualidade consciente, um “eu” provido de identidade e presença, tornando possível o reconhecimento mútuo da essência pessoal, como “When with our perception we penetrate the ego of another man, we go outsider ourselves to the greatest extent.”<sup>93</sup> Já o sentido da palavra patenteia-se como a capacidade de compreender o significado do que é dito, pois é o sentido da palavra que nos permite alcançar o conteúdo, o pensamento e a intenção: “And we penetrate even deeper into the being of something external when we understand it through the wordsense, than when we listen to the mere sound of its inner being”.<sup>94</sup> O sentido do pensamento, consente-nos a intuição e a receção das ideias do outro, revelando-se como um tipo de percepção que proporciona uma certa empatia intelectual.<sup>95</sup>

No que toca aos sentidos, considerados por Rudolf Steiner, voltados ao nosso interior, podemos falar sobre o sentido da vida, que nos consente o estar consciente, a sensação de bem-estar ou de desconforto, que não é localizada, mas que nos preenche. De forma complementar à nossa consciência interna, o sentido do movimento, permite-nos compreender, a partir do nosso interior, se estamos em ação ou em pausa, suportando a nossa relação com o espaço de forma vivencial e ativa.<sup>96</sup> Por fim, o sentido do equilíbrio visa oferecer-nos uma percepção mais íntima do nosso lugar no mundo, a fim de revelar como é que o corpo se orienta em relação ao que nos envolve.<sup>97</sup>

Este conjunto, dirige-nos a um conhecimento mais intrínseco e ampliado do corpo enquanto experiência vivida a partir do interior.

---

<sup>93</sup> Tradução: “Quando, com a nossa percepção, penetramos no ego de outro homem, saímos de nós próprios em grande medida.” Steiner, R. (1981). *Man’s Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3. p.14

<sup>94</sup> Tradução: “E penetramos ainda mais profundamente no ser de algo externo quando o compreendemos através do sentido das palavras, do que quando ouvimos o mero som do seu ser interior.” *Ibid.*, p.13

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.13

### III.II Entre a dimensão temporal e a dimensão corporal

A dimensão temporal e a dimensão corporal é uma questão que se encontra centralizada no pensamento de Pallasmaa, onde a percepção arquitetónica não só se estende à relação com o corpo, como também à passagem do tempo.

A título de exemplo, e inserido também neste contexto, O Modulor, de Le Corbusier, nasce como uma tentativa de formalizar a noção de corporalidade na arquitetura, através de um sistema de proporções para a conceção de edifícios, usando o corpo como unidade de medida. O tempo pode ser considerado uma condição relativa, uma vez que abrange um enorme entendimento de elementos exteriores, como o tempo de vida, o tempo da matéria, o tempo histórico.

Peter Zumthor refere que, “Sin duda, la arquitectura es un arte espacial, como se dice, pero también un arte temporal. No se la experimenta en sólo un segundo.”<sup>98</sup> Essa relação pode ser ampliada quando a arquitetura é vivida, e quando o espaço é experienciado de forma integral, através dos demais sentidos, como “Quando abrimos uma porta, o corpo encontra o peso da porta; quando subimos uma escada, as pernas medem os degraus, a mão acaricia o corrimão e o corpo inteiro move-se na diagonal e de modo marcante pelo espaço.”<sup>99</sup>

Na perspetiva de Steiner, permanece o sentido do movimento, a cinestesia<sup>100</sup>, como resposta à sensação de tensão causada pelo nosso corpo quando procuramos esclarecer melhor o nosso interior, que se assume presente tanto em movimento, como em repouso, e é através dessa mesma sensação que compreendemos se estamos realmente em movimento ou parados. Desencadeia-se por meio dos processos musculares e da consciência.<sup>101</sup>

Gilles Deleuze, filósofo francês, menciona que, “O meu corpo é uma imagem, portanto um conjunto de ações e reações.”<sup>102</sup> A experiência do corpo no espaço pode ser exemplificada e reforçada, da seguinte forma: “Uma edificação é encontrada; ela é abordada, confrontada, relacionada com o corpo de uma pessoa, explorada por movimentos corporais, utilizada como condição para outras coisas. A arquitetura inicia, direciona e organiza o comportamento e o movimento.”<sup>103</sup>, contornando a ideia, ou o pensamento, da arquitetura como um espaço que é simplesmente físico.

---

<sup>98</sup> Tradução: “Sem dúvida que a arquitectura é uma arte espacial, como se costuma dizer, mas também uma arte temporal. Não é experimentada em apenas um segundo.” Zumthor, P. (2019). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor* (1ª ed., 4ª tirada). Gustavo Gili. p.40

<sup>99</sup> Pallasmaa, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.59

<sup>100</sup> Sentido pelo qual se tem a percepção dos membros e dos movimentos corporais.

<sup>101</sup> Steiner, R. (1981). *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3. p.14

<sup>102</sup> Gillez, D. (2016). *A imagem-movimento: Cinema 1* (1.ª Edição). Documenta. p.96

<sup>103</sup> Pallasmaa, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.60



Fotografia 23. *Modulor Man*, Le Corbusier

Decorre assim, um confronto com a ação, e em simultâneo com a interpretação, que direciona à conceção de uma imagem mental, como uma compilação de absorção e registo no tempo, de determinadas sensações e compreensões. Juhani Pallasmaa, reforça que “(...) eu empresto as minhas emoções e associações ao espaço e o espaço me empresta sua aura, a qual incita e emancipa minhas percepções e pensamentos. Uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim em sua essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada.”<sup>104</sup>

A título de exemplo, referencio o trabalho do fotógrafo de arquitetura português, Fernando Guerra<sup>105</sup>, que procura a captura do espaço arquitetónico, através de uma narrativa peculiar, tendo já trabalhado com renomados da arquitetura portuguesa inclusive, como por exemplo, Álvaro Siza Vieira. Procura também um sentido de vida no espaço, por intermédio de uma abordagem que se propõe a reproduzir um sentido de continuidade no mesmo, através do corpo em movimento, do arrasto corporal, quase como se visualizássemos um microssegundo de mudança de gesto, como é possível conferir na imagem 24. O posicionamento de Guerra no espaço arquitetónico é descrito pelo próprio da seguinte forma:

“A abordagem para passar essa experiência física de um espaço é muito simples: passa por estar tempo na obra, um dia ou dois. Habitá-la, senti-la e ir disparando atrás da luz. Não há segredos. Fotógrafo há 39 anos e o processo é tão natural que nem penso como faço. Sou muito instintivo e reativo ao que vejo e quase sempre sem nada planeado. A atenção ao detalhe é quase uma obsessão que me leva a procurar imagens que parecem ter sido escritas ou descritas antes de serem captadas.”<sup>106</sup>

Expondo um contexto mais artístico, podemos encontrar na fotografia “*Marcel Duchamp walking down a flight of stairs*” do fotógrafo americano, Eliot Elisofon, imagem 25, uma longa exposição<sup>107</sup>, que pode ser entendida como uma representação fragmentada do

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>105</sup> Fernando Guerra, fotógrafo de arquitetura português, nasceu em 1970, e foi precursor de um novo posicionamento perante a visualização e comunicação da arquitetura. A sua formação em arquitetura, permitiu o desenvolver da sua própria forma de estar no trabalho entre as duas matérias, e dessa forma, alcançou uma narrativa diferenciada. Guerra, F. (sem data). *ultimasreportagens: Recent work by Fernando Guerra* [Site]. *ultimasreportagens: recent work by Fernando Guerra*. <https://ultimasreportagens.com/bio/>

<sup>106</sup> Guerra, F. (2025, fevereiro 14). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].

<sup>107</sup> A longa exposição, consiste na exposição do sensor da máquina fotográfica à luz, ou seja, quanto mais tempo o sensor se encontrar à luz, mais lento será o obturador, e maior será o tempo de exposição, logo, será capturado mais movimento.



Fotografia 24. *Casa do Pego*, Siza Vieira, Fernando Guerra  
Sintra, Portugal, 2007



Fotografia 25. *Marcel Duchamp, Walking down a flight of stairs*, Eliot Elisofon  
1952

movimento do corpo em ação, ou então, como uma produção de uma espécie de síntese visual paralela de tempo e espaço.

A dimensão corporal intensifica-se quando se encontra com a dimensão temporal, e com a imaginação que provém de experiências e memórias, onde o movimento é aliado da passagem do tempo, e onde, o objeto arquitetônico se entende como um espaço que está em constante mutação.

O conceito espaço-tempo, de László Moholy-Nagy<sup>108</sup>, é entendido como um princípio que harmoniza a dimensão temporal e a dimensão espacial, onde é possível afirmar que o espaço é moldado e compreendido com a passagem do tempo. Sobretudo, como uma realidade que se encontra em constante evolução, principalmente quando nos conduz, ou pelo menos tenta, à procura da nossa própria maneira de “ver”, onde “The road toward experiencing architecture thus proceeds through a functional capacity for grasping space.”<sup>109</sup>. Remete-nos a uma consciência espacial que tende a evoluir consoante a interação, elucidando-nos do facto de que este não é estático. Juhani, reforça esta ideia quando refere que:

“Os nossos corpos e movimentos estão em constante interação com o ambiente; (...) A percepção do corpo e a imagem do mundo tornam-se uma experiência existencial contínua; não há corpo separado de seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da imagem inconsciente da nossa identidade pessoal perceptiva.”<sup>110</sup>

A experiência pode até tornar-se mais acentuada, quando possibilita o estimular de uma narrativa espacial, por intermédio da luz e a sombra, que remete também à passagem do tempo. No livro *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, faz referência a Bachelard, evidenciando duas formas de temporalidade. Destaca o tempo vertical da imaginação poética, que remete a uma reflexão sobre a nossa percepção do tempo na arquitetura, através de um sentido de permanência, ou até de um sentido de

---

<sup>108</sup> László Moholy-Nagy, (1895-1946), artista húngaro e professor na escola Bauhaus, portava um enorme interesse na exploração da teoria e da prática da arte moderna. Tornou-se um dos pioneiros da fotografia modernista, e, em 1947, escreve o livro “Vision in Motion” que visa entender a interseção entre diversas vertentes inerentes à arte, bem como a sua relação com a arquitetura. Partiu da descoberta intensa da performance em volta da luz, sombra e forma, e, conseqüentemente do sustento da fotografia como um/a elemento/ferramenta de expressão artística e simultaneamente de experiência visual. Moholy-Nagy, László., & Hoffmann, D. M. (2012). *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*. Dover Publications. pp. 5-6

<sup>109</sup> Tradução: “O caminho para a experiência da arquitetura passa assim, por uma capacidade funcional de apreensão do espaço.” Moholy-Nagy, László., & Hoffmann, D. M. (2012). *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*. Dover Publications. p.59

<sup>110</sup> Pallasma, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.30

interrupção, como se existisse uma manipulação temporal. Podemos concluir que “No solo vivimos en un espacio y en un lugar, sino que también habitamos el tiempo.”<sup>111</sup>

No entanto, existe um manifesto físico das condições humanas no momento em que “(...) el encuentro corporal con una estructura arquitectónica, su espacio y su luz, constituye un aspecto inseparable de la experiencia.”<sup>112</sup> A ação que desenvolvemos no espaço arquitetônico, em determinados momentos, acaba por se tornar um confronto com as nossas necessidades. Noutros, um encontro sensorial e existencial. Desta forma, “(...) las imágenes arquitectónicas consiguen su impacto mental mediante canales emocionales y corpóreos antes de que el intelecto pueda llegar a comprenderlas.”<sup>113</sup>

A arquitetura, alonga-se à nossa aptidão de projeção mental e imaginativa, por meio de projeções provenientes de experiências elementares da nossa vida. Essas experiências provem da conexão entre imagens espaciais e imagens materiais. Um espaço construído tem o poder de as compilar, sendo possível despertar uma imagem profunda, que pode exprimir pertença e segurança, e dessa forma, entender o conjunto como uma metáfora arquitetônica. A casa, pode ser a representação mais fiel e verdadeira desta, não só pelo seu sentido de refúgio e proteção, mas também pelas experiências existenciais.<sup>114</sup>

O habitar, remete-nos novamente ao espaço construído. A casa, onde as primeiras imagens da nossa origem se erguem, e onde todos os elementos que a constituem são parte de incitação à ação. São estas ações primordiais que compilam as emoções e as sensações, que, de certa forma, ficam em nós e se metamorfoseiam em parte da nossa existência. A partir do momento em que entramos em casa, abrimos a porta, o que desencadeia uma ação de transição que nos conecta de imediato com “(...) un encuentro físico íntimo entre la casa y el cuerpo.”<sup>115</sup> O mesmo acontece quando nos conectamos ao exterior por intermédio de uma janela, permitindo, para além de contemplar, uma experiência arquitetônica imaginativa, onde o habitar se transfigura num conjunto de significados da nossa vida.

---

<sup>111</sup> Tradução: “Não vivemos apenas num espaço e num lugar, mas também habitamos o tempo.” Pallasmaa, J. (2014). *Capítulo terceiro: Las múltiples caras de la imagen. La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

<sup>112</sup> Tradução: “(...) o encontro corporal com uma estrutura arquitetônica, o seu espaço e a sua luz, constitui um aspecto indissociável da experiência.” Pallasmaa, J. (2014). *Capítulo quinto: La imagen arquitectónica. La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

<sup>113</sup> Tradução: “(...) as imagens arquitetônicas alcançam o seu impacto mental através de canais emocionais e corporais antes que o intelecto as possa compreender.” *Ibid.*

<sup>114</sup> Pallasmaa, J. (2014). *Capítulo tercero: La imagen arquitectónica. La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

<sup>115</sup> Tradução: “(...) um encontro físico íntimo entre a casa e o corpo.” Pallasmaa, J. (2014). *Capítulo quinto: La imagen arquitectónica. La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

“Em experiências memoráveis de arquitetura, espaço, matéria e tempo fundem-se numa dimensão única, na substância básica da vida, que penetra nas nossas consciências. Identificamo-nos com esse espaço, esse lugar, esse momento, e essas dimensões tornam-se ingredientes da nossa própria existência. A arquitetura é a arte de nos reconciliar com o mundo, e esta mediação dá-se por meio dos sentidos.”<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Pallasma, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.68

### III.II.I A imagem e as suas dimensões

A palavra *imagem* remete-nos, nada mais nada menos, do que a uma reprodução visual, cujos conceitos e palavras inerentes a ela, são, na maioria das vezes, interpretados tangencialmente, estendendo-se a uma falta de sensibilidade perante a imagem e a imaginação. Pallasmaa, defende que, “Las relaciones e interacciones entre imaginario y lenguaje, y percepción y pensamiento son fundamentales para comprender la mente y la creatividad humanas.”<sup>117</sup> As imagens mentais são de origem corpórea, encontram-se enraizadas no nosso próprio corpo, através da nossa forma de estar no mundo. Os recursos da imagem, têm o poder de ampliar significativamente as perspetivas humanas, permitindo um caminho contemporâneo de novas experiências e, neste caso, uma capacidade de posicionamento incomum à arquitetura.

John Berger, ainda no livro referido anteriormente, sustenta a ideia de que “Uma imagem é um olhar que foi recriado ou reproduzido.”<sup>118</sup>, um olhar que se transformou numa representação, após ter capturado algo que foi observado. Reforça também a ideia de que as imagens “(...) foram inicialmente feitas para trazer à presença o aspecto visual de algo que estava ausente.”<sup>119</sup>

Pallasmaa menciona a imagem poética, como “(...) marcos mentales que dirigen nuestras asociaciones, emociones, reacciones y pensamientos.”<sup>120</sup> Com isto, o autor remete-nos a uma imagem proveniente da mente, capaz de nos posicionar a uma conexão profunda com a imaginação, com a emoção, e com a reflexão, a fim de se concluir que, na possibilidade de falta de lógica, a imagem poética, não possui propriamente um sentido racional. É entendida como uma convocatória à realidade imaginária, com a propósito de superar o que é considerado lógico ou rigoroso. Já a imagem considerada corpórea, é aquela que engloba experiências e vivências.

Na procura pela captura e criação da imagem, existe um debruçar sobre a inclusão dos sentidos, levantando uma questão fulcral em volta dos mesmos. Este, considera que:

“Suele pensarse en la imagen desde lo puramente visual y la imagen fija,  
pero una característica de los sentidos es su tendencia a mezclarse e

---

<sup>117</sup> Tradução: “As relações e interações entre as imagens e a linguagem, e a percepção e o pensamento são fundamentais para a compreensão da mente humana e da criatividade.” Pallasmaa, J. (2014) *Capítulo segundo: Lenguaje, pensamiento e imagen.. La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

<sup>118</sup> Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígono. p.19

<sup>119</sup> Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígono. p.20

<sup>120</sup> Tradução: “(...) estruturas mentais que dirigem as nossas associações, emoções, reações e pensamentos.” P Pallasmaa, J. (2014) *Capítulo tercero: Las múltiples caras de la imagen. La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

integrarse; una imagen visual se encuentra siempre acompañada de repercusiones con connotaciones em experiencias propias de otras modalidades sensoriales.”<sup>121</sup>

Consoante a perspectiva do autor referido, a percepção parte de um processo onde os sentidos se tornam abrangentes e inseparáveis, ou seja, não se resumem a um procedimento visual e isolado, concedendo determinada integridade e profundidade ao espaço e às imagens, tornando-se “(...) una fusión construida de perceptos fragmentados y discontinuos.”<sup>122</sup>, tanto na prática arquitetónica, como no meio artístico.

Essas percepções fragmentadas são fruto de uma imagem viva/multissensorial, que se encontra numa transformação contínua, por meio do nosso movimento ocular que é inconsciente. Assim sendo, entendemos que a nossa forma de observar não permite compreender o que nos circunda de imediato, mas sim, de maneira fragmentada e descontinuada, pela necessidade da fusão dos sentidos, onde os espaços se tornam apreendidos para além da visão, pois “Un edificio no es tan solo una estructura física, sino también un espacio mental que estructura y articula nuestras experiencias. La arquitectura más relevante nos acoge como seres conscientes y sensoriales completos, y no como criaturas únicamente visuales.”<sup>123</sup>

Constantemente mal interpretado no meio artístico, o conceito de abstração, revela, na maioria das vezes, que as imagens consideradas abstratas não contém qualquer tipo de significado, contexto ou referência, quando na verdade, a abstração pode até carregar uma condensação, compreensão, memória e emoção, do mundo.

A abstração suporta, em muitos casos, as experiências vividas, provando assim que o seu centro permite uma aproximação à realidade, convertido a um momento silencioso, de manifestação e de diálogo. Pallasmaa refere que, “Esta metamorfosis se produce mediante un intenso intercambio entre las facultades mentales conscientes e inconscientes, así como entre lo general y lo particular.”<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Tradução: “A imagem é normalmente pensada a partir da imagem puramente visual e fixa, mas uma característica dos sentidos é a sua tendência para se misturar e integrar; uma imagem visual é sempre acompanhada de repercussões como conotações em experiências típicas de outras modalidades sensoriais.” Pallasmaa, J. (2014). *Capítulo tercero: Las múltiples caras de la imagen. La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

<sup>122</sup> Tradução: “(...) uma fusão construída de percepções fragmentadas e descontínuas.” *Ibid.*

<sup>123</sup> Tradução: “Um edifício não é apenas uma estrutura física, mas também um espaço mental que estrutura e articula as nossas experiências. A arquitetura mais relevante acolhe-nos como seres conscientes e sensoriais completos, e não apenas como criaturas visuais.” *Ibid.*

<sup>124</sup> Tradução: “Esta metamorfose ocorre através de um intenso intercâmbio entre as faculdades mentais conscientes e inconscientes, bem como entre o geral e o particular.” *Ibid.*

Desta forma, através da relação que existe entre a percepção e o corpo, e perante a obra construída, entende-se que no contexto arquitetónico, a conceção de experiências, bem como o diálogo que o nosso corpo desenvolve com o espaço, é prova de que a imagem arquitetónica não se resume simplesmente ao olhar literal que a capturou, mas sim a uma conexão com a consciência, e com os demais sentidos.

A arquitetura, deve posicionar-se além da sua estrutura e função utilitária, a fim de se assegurar como uma comunicação contínua, e como uma possibilidade de introspeção não considerando somente a construção funcional.

Existe um impacto direto perante as imagens consideradas artísticas e as imagens arquitetónicas, quando se direcionam de imediato às emoções e ao nosso corpo, ainda antes da nossa mente alcançar entendimento racional sobre elas. Muitas das vezes, não se conseguem descrever em palavras, uma vez que atingem de tal forma as nossas camadas emocionais mais profundas, inclusivamente através da passagem por memórias mais recônditas. No livro *La imagen corpórea: imaginación e imaginario em la arquitectura*, Pallasmaa, referência a reflexão do arquiteto Colin St John Wilson, que provém de um pensamento em volta do facto de certos edifícios causarem nele um determinado embate, que considera profundo e instantâneo, descrito da seguinte forma:

“Es como si estuviera siendo manipulado por un código subliminal que no puede traducirse en palabras y que actúa directamente sobre el sistema nervioso y la imaginación, que al mismo tiempo agita indicios de significado con una intensa experiencia espacial, como si se tratara de una misma cosa. Estoy convencido de que este código actúa de una manera tan directa e intensa sobre nosotros porque nos resulta extrañamente familiar. Se trata, de hecho, del primer lenguaje que aprendimos, mucho antes que las palabras, y que nos es recordado a través del arte, que dispone de la llave capaz de reactivarlo.”<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Tradução: “É como se estivesse a ser manipulado por um código subliminar que não pode ser traduzido em palavras e que atua diretamente no sistema nervoso e na imaginação, que ao mesmo tempo desperta dicas de significado com uma intensa experiência espacial, como se fosse o mesmo. Estou convencido de que este código atua tão direta e intensamente sobre nós porque nos é estranhamente familiar. É, de facto, a primeira língua que aprendemos, muito antes das palavras, e que nos é lembrada através da arte, que tem a chave capaz de a reactivar.” *Ibid.*

A nossa conexão com o mundo e com as pessoas, revela-se pela relação e pelo impacto que a arquitetura nos consente, por meio das nossas experiências primordiais, bem como a reconfiguração da união e separação perante o que nos relaciona com o mundo e com o outro.

Assim sendo, existe um entendimento sobre a criatividade, que, de certa forma nos leva a compreender que as decisões conscientes e racionais, nem sempre partem de um procedimento controlado.

Se nos posicionarmos tal e qual ao pensamento de Jean-Paul Sartre, filósofo e escritor francês, definimos a imagem como vazia de emoção, com uma certa carência de domínio sobre si mesma.<sup>126</sup> Desta forma, só conquista algum tipo de significado/valor/importância emocional, quando o observador se depara com a obra/imagem, e simultaneamente, projeta uma fusão de emoções e pensamentos, provenientes de memórias e experiências, alcançando e despertando o significado mais profundo da imagem. A imaginação pode ser tão peculiar ao ponto de ocasionar inúmeras projeções, perante uma só imagem. É possível afirmar que este ato se resume à interação direta entre o observador e a imagem/obra.<sup>127</sup>

Compreende-se que a explicação para a nossa conexão emocional para com a obra, parte da capacidade que detemos ao compreendermos e desvendarmos o espaço exibido em imagens bidimensionais. O nosso corpo pode ser definido como um interveniente atuante, quando através da emoção, se une à obra.

“El descubrimiento de las neuronas especulares por parte de Vittorio Gallese y Giacomo Rizzolatti hace pensar que “las acciones autoiniciadas y la percepción por parte de un individuo de acciones idénticas realizadas por otro evocan una misma respuesta neuronal.”<sup>128</sup>

Uma outra dimensão da imagem pode ser vista através do vidro, como uma condição de imagem ilusória. Perante a perspectiva de Pallasmaa, é definido pela,

“Su condición simultánea de transparencia y opacidad, reflexión y fusión,  
y presencia y ausencia transforma su superficie en un paisaje de

---

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Tradução: “A descoberta dos neurónios-espelho por Vittorio Gallese e Giacomo Rizzolatti sugere que “as ações auto-iniciadas e a percepção por um indivíduo de ações idénticas realizadas por outro evocam a mesma resposta neuronal”. *Ibid.*

ensueño, un collage vivencial. Dentro y fuera, delante y detrás, y superficie y profundidad se funden en imágenes enmarañadas y simultáneas.”<sup>129</sup>

Desta forma, para além de nos conectar e iluminar, o vidro, pode até desenvolver uma utopia, por meio das camadas de vida e tempo, que se sobrepõe e se refletem em simultâneo, como podemos visualizar na imagem 26. No filme manifesto de Dziga Vertov, *Man with a movie camera*, de 1929, é possível identificar similaridade numa das técnicas exploradas em determinados planos, através da dupla exposição.<sup>130</sup> Esta técnica, evidente na imagem 27, permitiu o desenrolar de novas composições, ainda que tenham sido pensadas e propositadas, erguendo-se a possibilidade de desconstruir e reconstruir a nossa percepção. Isto porque, no contexto do filme, existe uma intervenção na realidade, reproduzida por Vertov por intermédio da câmara, que aponta conceber e contribuir para uma nova forma de expressão, através do progresso da exploração da máquina fotográfica.<sup>131</sup> Já no caso da reflexão a partir do vidro, a sobreposição é composta pelo cenário refletido, e pelo que se encontra para além do vidro, permitindo a vivência de um cenário/mundo que pode ser percecionado/descrito/interpretado como ambíguo.

---

<sup>129</sup> Tradução: “A sua condição simultânea de transparência e opacidade, reflexão e fusão, e presença e ausência transforma a sua superfície numa paisagem onírica, numa colagem experiencial. Dentro e fora, à frente e atrás, e a superfície e a profundidade fundem-se em imagens emaranhadas e simultâneas.” *Ibid.*

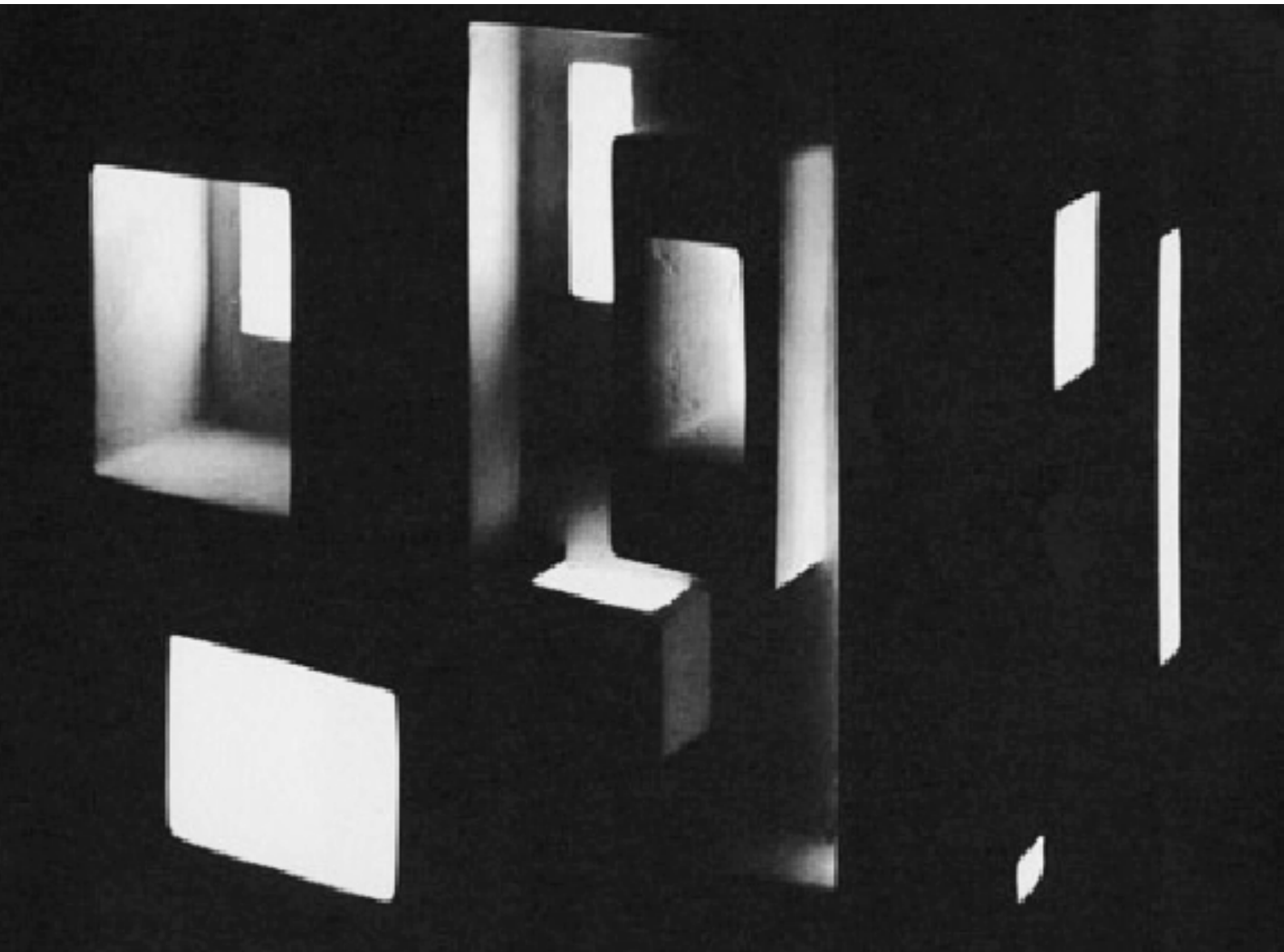
<sup>130</sup> Técnica fotográfica que consiste na sobreposição de duas fotografias. Neste caso “(...) um segmento de película é exposto à luz mais do que uma vez. Ao filmar por cima do que já foi filmado, o filme cria várias camadas de imagens sobrepostas.” Dias Branco, S. (2022). *O homem da câmara de filmar, Dziga Vertov*. Plano Nacional de Cinema. p. 10

<sup>131</sup> *Ibid.*

Fotografia 26. *Garden Terrace*, Kengo Kuma Architects, Erietta Atali  
Miyazaki, Japão



Fotografia 27. *Dupla exposição. Man with a movie camera*, Dziga Vertov  
1929



Fotografia 28. *light-4*, fotograma de György Kepes  
1943

### III.III A luz e sombra como moderadoras da ação e da percepção

O binómio luz/sombra, desenha o espaço arquitetónico por meio da sua oposição contrastante, conferindo à arquitetura não se circunscrever à estrutura, caminhando além da sua fisicalidade volumétrica. A imagem exposta acima, imagem 28, trata-se de um fotograma desenvolvido por György Kepes, fotógrafo húngaro, e designado de “light-4”, que reflete interesse pelos efeitos contrastantes ocasionados entre a luz e sombra, a fim de existir interiorização e destaque perante a relação entre cheios e vazios, como também, entre formas e volumes.<sup>132</sup>

No que toca à luz, é de extrema relevância explorar a sua presença como intermediária da nossa experiência sensorial, que visa entornar emoção, significado, atmosfera, a fim de ser compreendida como uma materialidade experiencial, na obra construída. Componente que aponta transcender a sua pura funcionalidade de iluminar, é procurada e trabalhada pelos arquitetos como uma força potenciadora à criação de atmosferas, como no caso de Peter Zumthor, que no seu livro *Atmosferas*, refere que, “La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a uma increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir.”<sup>133</sup>

Para Alberto Campo Baeza, arquiteto contemporâneo, a luz, seria não só uma condição natural sempre presente, mas também o primeiro material, considerando-a tateável, ao toque de quem habita o espaço, sendo que, para o autor do livro *La idea construída – La Arquitectura a la luz de las palabras*, “Podríamos entonces considerar ahora que la clave está en el entendimiento profundo de la LUZ como materia, como material, como material moderno.”<sup>134</sup> Existe uma simbiose entre a arquitetura e a luz, e qualquer tentativa de destituir a sua ação no espaço, pode ser considerada uma espécie de aniquilação, uma vez “(...) que la Arquitectura sin la LUZ, nada es y menos que nada.”<sup>135</sup> Esta ideia pode ser intensificada por Gilles Deleuze, filósofo francês, quando no seu livro, *A imagem-movimento*, expõe que, “A identidade da imagem e do movimento tem por razão a identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento como a matéria é luz.”<sup>136</sup>

A ideologia de Lászlo Moholy-Nagy, fotógrafo húngaro e professor na Bauhaus, traduz que a “(...) light is more than simply a necessary adjunct to visual functioning, it is a possible

---

<sup>132</sup> Kepes, G. (sem data). *Light and Design*. p.18

<sup>133</sup> Tradução: “A atmosfera fala de uma sensibilidade emocional, uma percepção que funciona a uma velocidade incrível e que o ser humano tem de sobreviver.” Zumthor, P. (2019). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor* (1ª ed., 4ª tirada). Gustavo Gili. pp. 12-13

<sup>134</sup> Tradução: “Podríamos então considerar agora que a chave está na compreensão profunda da LUZ como matéria, como material, como material moderno.” Campo Baeza, A. (1996). *La idea construída: La arquitectura a la luz de las palabras*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. pp.53-54

<sup>135</sup> Tradução: “(...) que a Arquitectura sem LUZ, não é nada e menos que nada.” Campo Baeza, A. (1996). *La idea construída: La arquitectura a la luz de las palabras*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. p.55

<sup>136</sup> Gilles, D. (2016). *A imagem-movimento: Cinema 1* (1.ª Edição). Documenta. p.99

medium of expression in it-self.”<sup>137</sup> O trabalho em volta da luz no espaço arquitetônico pode resultar num novo cenário visual, submetendo-se à possibilidade de ser compreendido como um ser mutável, outorgando ao espaço novas composições, e proporcionando também uma absorção de elementos ligados à percepção e emoção. Definindo-o para além da sua tridimensionalidade, os fatores mencionados reúnem uma produção sincrônica entre o posicionamento das aberturas, em planos distintos, e o movimento solar. Moholy, no seu trabalho em volta da luz e do movimento, desenvolveu o chamado The Light-Space Modulator, e no seu livro “Vision in Motion” posiciona a forma de um rosto à hipótese de ser um modelador de luz natural consoante a passagem do tempo, da nascença à morte. Analogicamente, podemos aplicar esta ideia à obra construída, e compreendê-la como um modelador de luz, que no decurso do tempo e conseqüentemente do movimento, tem o poder de ocasionar diferentes ambientes, bem como todos os elementos que a compõe, tal como o rosto. A textura, os vãos, a transparência, a cor, a forma, a reflexão, a profundidade, as superfícies, proporcionando-se assim uma metamorfose espacial.<sup>138</sup>

Um outro exemplo, visível na imagem 29, acontece na ampliação e renovação do Cranbrook Institute of Sciences, em Michigan, Steven Holl, quando o hall é pensado e projetado como uma exposição mutável.

Na projeção arquitetônica de Campo Baeza, por exemplo, a luz é dividida em três tipos diferentes:

“La LUZ HORIZONTAL la producen los rayos del SOL al penetrar a través de perforaciones en el plano vertical. La LUZ VERTICAL, al entrar por huecos practicados en el plano horizontal superior. La LUZ DIAGONAL, al atravesar tanto el plano vertical como el horizontal.”<sup>139</sup>

Esta divisão pode ser considerada fornecedora de variações perceptivas, patente na imagem 30.

---

<sup>137</sup> Tradução: “(...) a luz é mais do que um simples complemento necessário ao funcionamento visual, é um possível meio de expressão em si mesmo.” Moholy-Nagy, László., & Hoffmann, D. M. (2012). *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*. Dover Publications. p. 50

<sup>138</sup> Moholy-Nagy, László., & Hoffmann, D. M. (2012). *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*. Dover Publications. p.42

<sup>139</sup> Tradução: “A LUZ HORIZONTAL é produzida pelos raios do SOL quando penetram através de perfurações no plano vertical. LUZ VERTICAL, ao entrar através de orifícios feitos no plano horizontal superior. “LUZ DIAGONAL, ao cruzar os planos vertical e horizontal.” Campo Baeza, A. (1996). *La idea construida: La arquitectura a la luz de las palabras*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. p.56

Partindo então de uma perspetiva mais tocante, é possível interpretar o domínio da luz como uma componente que causa profundidade harmoniosa e contemplativa, através do seu percurso. Zumthor, narra da seguinte forma:

“En lo que se refiere a la luz, natural y artificial, debo confesar que la natural, la luz sobre las cosas, me emociona a veces de tal manera que hasta creo percibir algo espiritual. Cuando el sol sale por la mañana – cosa que no me canso de admirar, pues es realmente fantástico que retorne casa mañana – y vuelve a iluminar las cosas, me digo: esa luz, esa luz no viene de este mundo! No intiendo esa luz. Tengo entonces la sensación de que hay algo más grande que no entendo.”<sup>140</sup>

Esta contingência emocional, que pode ser despertada no ser, também se dá por intermédio da sombra, dado que exerce a função de extensão da luz, promovendo o contraste e o estímulo espacial, e, o autor Juhani, reforça a ideia da seguinte forma, “A sombra dá forma e vida ao objeto sobre a luz.”<sup>141</sup> A combinação harmonizada do binómio, tem o poder de gerar emoção, onde existe “(...)”, uma respiração constante e profunda de sombras e luzes; a escuridão inspira e a iluminação expira a luz.”<sup>142</sup> Devemos então pensar na projeção como um diálogo com o que é iluminado e aquilo que reage na penumbra, com o intuito de apreciar o espaço introspetivo e profundo.

Análogo a isso, no trabalho incontornável da artista portuguesa, Lourdes Castro, a luz, e essencialmente a sombra, é o seu âmago. A sua necessidade pelo entendimento da forma desenvolve-se a partir de uma investigação constante em volta da sombra, que pode naturalmente erguer-se da fotografia, ou até inspirar-se a partir dela, a fim de serem trabalhadas de diversas formas.<sup>143</sup> O trabalho a partir da sombra de pessoas e de objetos, remete a uma conexão entre a presença e a ausência, e paralelamente, um vínculo entre a materialidade e a imaterialidade, e, ainda se entende que, “(...) a sombra define uma

---

<sup>140</sup> Tradução: “No que diz respeito à luz, natural e artificial, devo confessar que a luz natural, a luz das coisas, me excita, por vezes, de tal modo que acho até que me apercebo de algo espiritual. Quando o sol nasce de manhã – algo que não me canso de admirar, porque é verdadeiramente fantástico que amanhã regresse a casa – e volta a iluminar as coisas, digo a mim mesmo: esta luz, esta luz não vem deste mundo! Eu não entendo esta luz. Tenho então a sensação de que há algo maior que não compreendo.” Zumthor, P. (2019). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor* (1ª ed., 4ª tirada). Gustavo Gili. p.60

<sup>141</sup> Pallasma, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman. p.44

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Público. (2022). *Lourdes Castro (1930-2022) em 15 obras* [Site]. <https://www.publico.pt/2022/01/08/culturaipsilon/fotogaleria/lourdes-castro-407368>



Fotografia 29. *"light laboratory"*, Hall of Cranbrook Institute of Science, Steven Holl  
1998



Fotografia 30. *Maquete*, Pavilhão Robert Olnick, Campo Baeza + Miguel Quismondo 2023

evocação alusiva, uma ausência, um universo fantasmagórico. Ela traça o contorno da alma humana. Nessa poesia fugidia e paradoxal, a sombra capturada torna-se independente do sujeito, da luz que a produz e, logo, do tempo.”<sup>144</sup> Lourdes Castro expõe que, “Ninguém liga às sombras, são de deitar fora, sempre gostei das coisas sem importância. (...)”<sup>145</sup>

Ainda numa perspectiva Pallasiana, a sombra é indispensável, pois reduz a concisão do olhar, desenrolando uma incerteza diante da profundidade e da distância, e, simultaneamente, possui o poder de estimular uma sensação tátil imaginária, ou seja, uma aptidão a uma resposta mental de criação.<sup>146</sup>

Para Louis Kahn, “Inspiration is the feeling of beginning at the threshold where Silence and Light meet.”<sup>147</sup> Quando a luz e o silêncio colidem, desperta a criação, narrando o silêncio como algo imensurável, que carrega o desejo de expressão, e a luz como mensurável, pois porta a nossa visão sobre o mundo.<sup>148</sup>

“Structure is the giver of light. When I choose an order of structure that calls for column alongside of column, it presents a rhythm of no light, light, no light, light, no light, light.”<sup>149</sup>

É precisamente nessa confluência entre a luz, sombra e o silêncio, que o conceito japonês *Komorebi*<sup>150</sup>, que significa “*luz do sol que se filtra através das árvores*”<sup>151</sup>, encontra o seu lugar, oferecendo-nos uma percepção filtrada e efêmera da luz. Na fotografia que se segue, do projeto *Second Wind*<sup>152</sup>, de James Turrell, podemos ver um pequeno exemplo dessa luz: No filme *Perfect Days*, de Wim Wenders, essa qualidade não é apenas um detalhe estético, mas uma expressão visual de uma forma de estar no mundo. Atenta, silenciosa e

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Portuguesa, galeria. (2012, fevereiro 22). *Lourdes Castro*. Lourdes Castro. <https://galeriaportuguesa.blogspot.com/2012/03/lourdes-castro.html>

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> Tradução: “A inspiração é a sensação de começar no limiar onde o Silêncio e a Luz se encontram.” Lobell, J., & Kahn, L. I. (1979). *Between silence and light: Spirit in the architecture of Louis I. Kahn*. Shambhala: distributed in the U.S. by Random House. p.34

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>149</sup> Tradução: “A estrutura é a doadora de luz. Quando escolho uma ordem de estrutura que exige coluna ao lado de coluna, apresenta um ritmo de sem luz, luz, sem luz, luz, sem luz, luz.” *Ibid.*, p.34

<sup>150</sup> O termo japonês *Komorebi*, designa a luz solar que atravessa as folhas das árvores, constituindo uma manifestação sensorial entre a luz, a natureza e o tempo. Enraizado nas tradições do Shintoísmo e Budismo, este conceito reflete uma valorização estética e espiritual da impermanência e da harmonia com o ambiente natural. Representa uma experiência contemplativa e efêmera, frequentemente evocada na arte, literatura e na arquitetura japonesa. Müştak Sevindik, S. (2025, maio 20). *Reflections of light and nature in cinematic space: «Komorebi» in Wim Wenders' Perfect Days*. pp.672-674

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.673

<sup>152</sup> *Second Wind*, de James Turrell, consiste num projeto arquitetônico, que conduz o visitante a um percurso sensorial, completamente centrado na percepção da luz. A cúpula ao centro, permite a observação direta do céu, onde a luz em constante mutação altera a percepção. Turrell, J. (sem data). *Second Wind* [Dataset]. <https://www.e-flux.com/announcements/38062/james-turrell/>



Fotografia 31. *Second Wind*, James Turrell

contemplativa. Os espaços, inseridos na densidade urbana de Tóquio, destacam-se pela sua serenidade mediativa. O ritmo pausado do filme, assumido deliberadamente por Wender, transforma o espectador de simples observador, em participante do espaço, conduzindo-o a uma experiência sensorial onde a luz e a natureza refletem, em camadas, o mundo interior da personagem, neste caso, de Hirayama. Através de uma leitura semiótica, compreende-se que as transições de luz e sombra não só pontuam a passagem do tempo e a efemeridade da vida, como também traduzem a transformação íntima do protagonista.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Ibid., pp. 686-687



Fotografia 32. Salk institute for Biological Studies  
Louis Kahn  
1995



Fotografia 33. *Indian Institute of Management*  
Louis Kahn  
Ahmedabad, India, 1974

O espaço arquitetônico pode, e deve, ser trabalhado e compreendido integralmente, como um meio de alcance para um caminho de manifestação sensorial, uma vez que a arquitetura reúne, através do diálogo entre o corpo humano e o espaço, o seu significado mais autêntico. Esta ideia é estimulada e reforçada pelo pensamento de Rudolf Steiner, e por Juhani Pallasmaa, quando estabelece que a arquitetura não deve ser condensada a uma superficialidade visual.

Sendo o corpo uma unidade de medida, pode vincular-se à ideia de força ativa que no seu todo proporciona a vivência do espaço, desvinculando-se do papel de um mero observador. Paralelamente, permite a sua projeção espacial, enquanto o espaço se manifesta como o seu molde. A dimensão temporal e a dimensão corporal circunscrevem a arquitetura a um cenário vivo, e, por sua vez, o binómio luz/sombra, aliado temporal e agente matéria, molda o espaço sincronicamente através do seu percurso ao longo do dia, permitindo uma percepção e criação de diálogo espacial, a fim de provocar momentos de imaginação, introspeção, contemplação e emoção.

Uma vez que a sua compreensão e interpretação pode ser considerada um repto, o próximo capítulo, procura entender o papel fundamental da fotografia à luz de interpretações peculiares, como meio de propagação emocional e sensorial do espaço arquitetônico, e como meio que visa ampliar os conceitos assentes ao longo do presente capítulo.

## IV. da percepção à reprodução

No presente capítulo, *Da percepção à reprodução*, propõe-se o desenvolvimento de uma análise, que visa fundamentar o distanciamento de abordagens convencionais entre a arquitetura e a fotografia como uma produção fértil para a reinterpretação sensorial do espaço, com base nos conceitos previamente desenvolvidos.

Agora dirigida aos casos de estudo selecionados, é objetivo investigar a sua materialização nas práticas de cada um dos fotógrafos e fotografas, onde Lucién Hervé, Judith Turner, Hélène Binet, Nuno Cera e Inês d'Orey, são donos\as de abordagens singulares, manifestadas pelas suas reinterpretações arquitetônicas. A união de cada olhar e técnica, permite compreender a experiência do espaço construído para além da sua forma e função. A vivência que abarca o tempo, o corpo, e o jogo mutável do binómio luz e sombra, compila a efemeridade, o movimento e a percepção, como componentes reveladoras de dimensões, ora ocultas, ora metafóricas.

Assim sendo, pretende-se estabelecer uma síntese entre a teoria e a prática, de modo a que a convergência entre a arquitetura e a fotografia seja evidenciada através da experiência do espaço contemporâneo.



Fotografia 34. *Autoretrato*, Lucien Hervé  
1938

## IV.1 A composição geométrica de Lucien Hervé

Lucien Hervé (1910-2007), elevou a fotografia arquitetónica a um carácter de produção que transcendeu o mero registo documental, a fim de obter um olhar apurado de descoberta, de novas composições, pontos de vista e detalhes. Iñaki Bergera, no livro *Lucien Hervé – Fotógrafo a su pesar*, faz uma breve abordagem daquelas que viriam a ser características futuras do trabalho de Hervé, usando o autorretrato, patente na imagem 34, narrando:

“Es significativo que su primeira fotografía, de esse mismo año, fuera un autorretrato com su torso desnudo y mostrando su Rolleiflex frente al espejo. Con los mismo acentuados contrastes y claroscuros que tendrán después sus fotografías de arquitectura. Hervé baña con la luz su efigie inaugurando de alguna manera su ser-artista a través de la cámara y augurando acaso una fructífera y madura trayectoria. Augurando, a pesar de sí mismo.”<sup>154</sup>

As viagens de Hervé pela Europa, nunca comprometeram a sua identidade artística, mas serviram como ampliação da sua visão do mundo. As suas exposições, bem como as suas publicações, são traduzidas como narrativas visuais dos seus registos, como meio de expressão sob a própria perceção e compreensão do mundo e da humanidade. Para Hervé, a cidade pode ser entendida como palco teatral, uma vez que o cenário urbano e a vivência diária das pessoas que nela habitam, conjuntamente com os elementos que a compõe, desde o pavimento, o fluxo dos veículos, e as geometrias dos postes de iluminação, formam uma espécie de “(...) caligrafia visual para adiestrar su mirada.”<sup>155</sup>, por intermédio do jogo mutável das sombras.

No dia 15 de dezembro de 1949, encontrou-se pela primeira vez com Le Corbusier, onde viria a ser diferenciado num curto espaço de tempo, pelo próprio, como alguém que portava a alma de um arquiteto, originando-se assim uma união singular, durante dezasseis anos seguidos, aquando do auge do percurso do arquiteto.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Tradução: “É significativo que a sua primeira fotografia, do mesmo ano, seja um autorretrato com o tronco nu e mostrando a sua Rolleiflex em frente ao espelho. Com os mesmos contrastes acentuados e claro-escuro que apareceriam mais tarde nas suas fotografias de arquitetura. Hervé banha a sua efigie de luz, inaugurando de certa forma a sua condição de artista através da câmara e talvez augurando uma carreira frutuosa e madura. Augurando, apesar de si próprio.” Messiaen, G. (2016). *Lucien Hervé — Fotógrafo a su Pesar*. Fundación Arquia. p.9

<sup>155</sup> Tradução: “(...) caligrafia visual para treinar os olhos.” *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.7

Tudo se revelou no decorrer da reprodução fotográfica da *Unite d' Habitation*, em Marselha, onde viria a descobrir no acaso, que o seu foco seria a captura da essência da obra, solidificando o estilo que iria permanecer ao longo do seu percurso. Instaure a matéria que viria a conduzir a sua vida, a arquitetura, enquadrando-se no movimento *New Vision*, já mencionado no primeiro capítulo, como um marco no momento de transição do movimento moderno, pela imposição de novas perspectivas, pontos de vista singulares e a ênfase de altos contrastes tonais<sup>157</sup>, como é possível visualizar nas imagens 36 e 37, a título de exemplo.

Nas mãos de Lucien Hervé, torna-se possível estabelecer uma analogia entre a fotografia de arquitetura e a dança. Podemos descrevê-la como uma coreografia silenciosa, ou até como um diálogo rítmico entre o fotógrafo e o espaço. Nessa relação, a reprodução traduz-se numa narrativa visual, em que a concepção das séries fotográficas remete para a constante a mutação espacial. Assim:

“(…) consiguió con un extraordinaria sensibilidad y con un léxico propio interpretar ese baile de los sentidos. Antes de disparar, en sus propias palabras, necesitaba "caminar" la arquitectura, interiorizarla. La identidad y potencia visual de la imágenes hablan seguramente del fotógrafo, pero al mismo tiempo lo hacen desaparecer para que sea la arquitectura la que se exprese.”<sup>158</sup>

A citação frisa, com rigor, a sensibilidade de Hervé ao metamorfosear a arquitetura num corpo em movimento contínuo.

No decorrer do seu crescimento, somaram-se oportunidades ímpares, que o encaminhariam a viajar e a trabalhar com outros arquitetos, como Walter Gropius (1883-1969), Alvar Aalto (1898-1976), Marcel Breuer (1902-1981) e Oscar Niemeyer (1907-2012), afirmando e ampliando cada vez mais a sua visão, o seu carácter fotográfico, como uma ferramenta influente, não só de expressão artística, mas também de reflexão crítica,

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>158</sup> Tradução: “(...) conseguiu, com uma sensibilidade extraordinária e um léxico próprio, interpretar esta dança dos sentidos. Antes de fotografar, nas suas próprias palavras, precisou de “passear” pela arquitetura, de a interiorizar. A identidade e a força visual das imagens falam certamente do fotógrafo, mas ao mesmo tempo fazem-no desaparecer para que seja a arquitetura a exprimir-se.” *Ibid.*, p.13



Fotografia 35. *Chandigarh – Le Corbusier*, Lucien Hervé  
1955

Fotografia 36. *Chandigarh* – Le Corbusier, Lucien Hervé  
Índia, 1955



Imagem 37. *Unité d'Habitation* – Le Corbusier, Lucien Hervé  
Nantes, 1952-1954

bem como a possibilidade de comparar e mapear as diferentes abordagens que se inseriam nos desafios urbanos contemporâneos.<sup>159</sup>

Por meio do seu olhar invulgar, Lucien Hervé, carregava a necessidade de expôr a dimensão “oculta” da arquitetura, uma vez que acreditava no poder de comunicação que a própria continha, opondo-se à ideia da sua imutabilidade, compondo assim narrativas contemporâneas, e circunscrevendo o domínio da percepção e da emoção.

Imergia profundamente na procura de enquadramentos, composições meticulosas ocasionadas pelos jogos de luz e sombra, forma e vazio, e pelo seu tento aos detalhes, com o objetivo de captar a essência mais autêntica da obra construída. Hervé, assume que a arquitetura revela a sua identidade através da emersão da contemplação do fragmento, e não do todo.<sup>160</sup>

A expressividade patente nas formas geométricas conduz a uma certa relação com elementos explorados por Modrian nas suas pinturas, levando-o a refletir sobre questões relacionadas com a conexão com a arte abstrata e moderna, uma vez que acreditava no poder da relação entre tempos e estilos.<sup>161</sup> Iñaki Bergera, cita as palavras de Le Corbusier, “Las fotografías son un testimonio de la verdad, en las que la luz y la sombra son los amplificadores de esta arquitectura de luz y poder. El todo y el detalle son uno y nada se puede añadir.”<sup>162</sup>

O *modus operandi* de Lucien Hervé, refletia-se igualmente na documentação das obras de Corbusier através de séries de imagens, organizadas em cartolinas. Entre 1949 e 1962, num enorme espaço de tempo, foram reproduzidas as referentes à Unité d’Habitation, que exibem, por completo, a metodologia do fotógrafo. Marco Iuliano, descreve:

“Retratos de Le Corbusier junto al Modulor, in situ, en la planta baja de la unité; movimientos de tierra, excavaciones y albañiles en las obras abriéndose paso entre los forjados metálicos; Tomas cenitales que a menudo alumbran geometrías abstractas, con encuadres no muy alejados de la célebre serie de los años cuarenta *Paris sans quitter ma*

---

<sup>159</sup> Gebauer, I. (2018, março 22). *Lucien Hervé: Connecting eye the journey as a source for intercultural dialogue*. Vol. 2(2017): *Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*. p.33

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>161</sup> Gebauer, I. (2018, março 22). *Lucien Hervé: Connecting eye the journey as a source for intercultural dialogue*. Vol. 2(2017): *Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*. p.39

<sup>162</sup> Tradução: “As fotografias são um testemunho da verdade, em que a luz e a sombra são os amplificadores desta arquitetura de luz e poder. O todo e o pormenor são um só e nada pode ser acrescentado.” Messiaen, G. (2016). *Lucien Hervé—Fotógrafo a su Pesar*. Fundación Arquia. p.15



Fotografia 38. *Unité d'Habitation* – Le Corbusier, Lucien Hervé  
Nantes, 1952-1954



Fotografia 39. *Unité d'Habitation* – Le Corbusier, Lucien Hervé  
Nantes, 1959

*fenêtre* (PSQMF). Y, sobre todo, la presencia matérica del hormigón que dialoga y muta en contacto con las distintas condiciones de luz.”<sup>163</sup>

Beatrice Colomina (1952), arquiteta, no artigo “Le Corbusier and Photography” publicado no *The MIT Press*, faz referência ao processo de Le Corbusier, sendo ele também dono de um interesse próprio pelo manuseamento da imagem. A sua abordagem não se limitava ao capturado, mas sim à sua manipulação, alterando detalhes, eliminando elementos, bem como reformulando composições, a fim de estimular a conceção tradicional da fotografia como um registo objetivo da realidade. Tal estratégia reflete não só um pensamento visual aprimorado, como se a imagem fosse simplesmente reproduzida, como também um trabalho de reinterpretação e inserção em novos contextos. Desse modo, compreende-se que para o arquiteto em questão, a fotografia não se cingia somente a um instrumento de documentação, ou a um enquadramento para a realidade distante. Representava um campo de escolhas e contextos que circunscreviam a percepção do real, uma vez que considerava a fotografia componente da produção arquitetónica.<sup>164</sup>

No entanto, Le Corbusier outorgava total liberdade a Lucien Hervé, ao ponto das suas fotografias revelarem determinados elementos que não tinha pensado. Desse modo, compôs uma narrativa visual poética, onde a plasticidade das suas imagens predominou como um discurso próprio, também impulsionado pelo uso consciente entre a luz e a sombra como elementos estruturais de composição. A sombra foi usada como uma componente crucial para a construção e solidificação da sua reprodução. Como podemos verificar nas imagens 38 e 39, em determinados casos, a figura humana integrava a sua reprodução como meio de diálogo entre a relação da arquitetura com a vida quotidiana.<sup>165</sup>

Na perspetiva de Zaha Hadid (1950-2016), primeira arquiteta a ganhar um Pritzker, a relação entre dicotomias fundamentais, como “(...) geometría frente a desorden, proximidad frente a distancia, y fragmento frente al todo.”<sup>166</sup>, traduzem uma certa coerência, onde, de facto, resulta sobre os espaços uma imposição de verdade única, uma vez que se podem só transparecer na sua integridade, por intermédio da sua própria fragmentariedade.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Tradução: “Retratos de Le Corbusier ao lado do Modulor, in situ, no rés do chão da unité; terraplanagens, escavações e pedreiros no estaleiro a abrirem caminho por entre as placas metálicas; planos aéreos que iluminam muitas vezes geometrias abstractas, com enquadramentos não muito distantes da famosa série dos anos 40 Paris sans quitter ma fenêtre (PSQMF). E, sobretudo, a presença material do betão, que dialoga e sofre mutações em contacto com as diferentes condições de luz.” *Ibid.*, p.39

<sup>164</sup> Colomina, B. (1987). *Le Corbusier and Photography. Assemblag*. p. 15 <https://doi.org/10.2307/3171032>

<sup>165</sup> Messiaen, G. (2016). *Lucien Hervé—Fotógrafo a su Pesar*. Fundación Arquia. pp. 50-51

<sup>166</sup> Tradução: “(...) geometria versus desorden, proximidade versus distância, e fragmento versus todo.” *Ibid.*, p. 45

<sup>167</sup> *Ibid.*

Em 1965, a sua trajetória seguiu um caminho diferente, após ter sido diagnosticado com esclerose múltipla, simultâneo à morte de Le Corbusier, não só marcando o fim de um ciclo, mas também, o início de outro.<sup>168</sup>

Se por um lado, a sua reprodução ao longo dos anos foi marcada pelas suas viagens contínuas, o que surgiria de imediato seria a inversão dos papéis, passando tal responsabilidade para as suas fotografias, através das narrativas que compôs, orientando o público-alvo a um percurso sensorial. Todo o reflexo incontestável testemunhado nas suas exposições fotográficas, resume-se à sua visão do mundo, no estado mais puro, e a essência da criação, tornando-se numa viagem de reminiscência pelas suas séries de fotografias, provando, paralelamente, que a sua limitação não impediu o movimentar do seu olhar, reconhecido como singular. A perspectiva poética de Lucien Hervé, despertou e educou a ampliação de uma nova sensibilidade perante a contemplação, estimulando novas formas de perceber o espaço projetado por arquitetos e arquitetas.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Gebauer, I. (2018, março 22). *Lucien Hervé: Connecting eye the journey as a source for intercultural dialogue*. Vol. 2( 2017): *Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*. p. 42

<sup>169</sup> *Ibid.*, pp. 43-44



Fotografia 40. *Retrato de Judith Turner*, Alex Gotfryd

## IV.II Entre a abstração e a fragmentação de Judith Turner

Judith Turner (1939-2013), vive em Nova Iorque, e é uma fotógrafa de arquitetura seriamente apreciada, tendo começado a sua carreira no ano de 1972, com foco na abstração.

Na altura em que Turner começou a sua produção, a fotografia de arquitetura encontrava-se perante um cenário de possibilidades criativas limitadas, devido ao facto da imagem ainda se resumir a consagrar o máximo de informações meramente objetivas. De imediato, um novo paradigma desponta, na ocasião em que o aparecimento do modernismo, eleva a lente ao encontro de ângulos incomuns, outro trabalho a nível de escala, bem como a abstração geométrica, como elementos que emergiriam para propagar uma nova narrativa visual.<sup>170</sup>

É neste quadro que a obra de Judith Turner se ergue peculiarmente, num contexto artístico, em consequência da sua forma de estar perante a essência da arquitetura, uma vez que considera que “(...) a fragment or detail from which the viewer may glean an idea of the whole.”<sup>171</sup> Nas suas reproduções, nada se conclui no imediato, delegando à forma como são observadas o desvendar de uma narrativa pictórica que se desdobra entre o que se mostra presente, e entre o que se insinua além do enquadramento. Simultaneamente, o movimento entre os vazios que adquirem corpo, a fuga a uma escala ampla, e a deformação da perspetiva, são características que vão além daquelas que são consideradas os limites da fotografia, convocando o nosso olhar a uma reflexão sobre o que se mantém oculto. Consequentemente, compreende-se o domínio poético que paira sob a sua aptidão para transformar a arquitetura num corpo vivo, onde é possível presenciar a transformação da estrutura. Robert Elwall, cita que, “This is the magic of Turner’s photographs. They manage at once to be beautiful, haunting images whilst also seeking to reveal the architects’ intentions. Such duality and ambiguity are at the heart of her art.”<sup>172</sup>

A linguagem que a descreve é marcada pela ambiguidade e pelas suas composições abstratas, refletindo-se no seu manuseamento entre a luz, a sombra e a tonalidade, de modo a desafiar a perceção.

---

<sup>170</sup> Turner, J., Elwall, R., Rosa, J., & University of Michigan (Eds.). (2012). *Judith Turner - seeing ambiguity: Photographs of architecture ; [parallel to this publication the University of Michigan Museum of Art (UMMA) in Ann Arbor is arranging an exhibition on the work of Judith Turner entitled Tracing Ambiguity: The Photographs of Judith Turner [9.6. - 2.9.2012]*, Ed. Menges. p.7

<sup>171</sup> Tradução: “(...) um fragmento ou pormenor do qual o espetador pode retirar uma ideia do todo.” *Ibid.*, p. 7

<sup>172</sup> Tradução: “É esta a magia das fotografias de Turner. Conseguem ser simultaneamente belas e assombrosas imagens, enquanto procuram revelar as intenções dos arquitetos. Esta dualidade e ambiguidade estão no cerne da sua arte.” *Ibid.*



Fotografia 41.  
*Untitled, House VI – Peter Eisenman,*  
Judith Turner, 1976

Fotografia 42.  
*Tokyo Marine Plaza Building – Kunihide Oshinomi,*  
Judith Turner

Todos esses elementos, desafiam intencionalmente quem observa, sendo que tal abordagem é bem expressa na seguinte citação:

“An example of this can be seen in the way she employs the sky – above or beyond an actual building – as a monochromatic surface that then becomes part of an overall composition, a planar component brought into the frame of the photograph. This sensibility is furthered by a strong sense of light and shadow that allows elements of a building to be seen as abstract surfaces heightening its architectural essence without having the entire structure completely illustrated.”<sup>173</sup>

No livro *Judith Turner Photographs Five Architects*, o arquiteto John Hejduk é porta-voz da sua introdução, onde desenrola uma reflexão que se volta para a natureza da representação na arquitetura. Analisa a tensão que sucede entre a concepção mental, materialização e a representação visual, partindo das reproduções de Turner, uma vez que é caracterizada pela sua peculiaridade. Perante a sua fragmentação surge uma questão que se debruça sobre o próprio ato de criar e representar o espaço, concluindo-se que a arquitetura pode ser expressa em múltiplas dimensões, que percorrem o imaginado, o representado e o realizado. Assim, a imagem tem a capacidade de suportar o dinamismo da concepção, paralelamente à efemeridade do instante.<sup>174</sup>

Hejduk põe na mesa várias questões, às quais tenta responder de imediato:

“To what extent does the subject matter (architecture) hold to its own inner essence? What kind of dialogue is going on between the observer (Judith Turner) and the observed (ar-chitecture)? Is it possible to capture the very essence of a subject in a single still photograph? Perhaps an additional

---

<sup>173</sup> Tradução: “Um exemplo disto pode ser visto na forma como utiliza o céu - acima ou para além de um edifício real - como uma superfície monocromática que se torna parte de uma composição global, uma componente plana trazida para o enquadramento da fotografia. Esta sensibilidade é reforçada por um forte sentido de luz e sombra que permite que os elementos de um edifício sejam vistos como superfícies abstratas que realçam a sua essência arquitetónica sem que toda a estrutura seja completamente ilustrada.” *Ibid.*, p.8

<sup>174</sup> Turner, J. (1980). *Judith Turner photographs five architects*. Rizzoli. p.9



Fotografia 43. *Untitled*, Maki and Associates, Judith Turner  
Tokyo, 1989



Fotografia 44. *Untitled*, Maki and Associates, Judith Turner  
Tokyo, 1989

inquiry could be, why does Judith Turner focus on the fragments (details) of architecture?”<sup>175</sup>

É evidente que, para Judith, a arquitetura é facultada por um conjunto de fragmentos, detalhes e pormenores, e, por isso, não se evidencia na sua complexidade total de forma imediata, tal como podemos observar nas imagens 41, 42, 43 e 44. Recorre à imagem como depoimento silencioso dos arquitetos e arquitetas, com o intuito de transparecer as particularidades que distinguem cada um/a.<sup>176</sup>

No livro *Zaha Hadid, Judith Turner: A Dialogue*, a arquiteta em questão, estabelece um diálogo onde a prática fotográfica de Turner se relaciona diretamente com os seus pressupostos, quando reproduz fragmentos do espaço construído, deliberadamente, singularizando desse modo enquadramentos que permitem salientar ambiguidade.<sup>177</sup>

É possível perceber que as suas composições estão carregadas de reflexões penetrantes, permitindo ao ato de fotografar, tornar-se numa meditação poética. Desta forma, a fotografia de arquitetura de Turner deixa de ser somente uma reprodução daquilo que é a realidade, a fim de se metamorfosear numa génese de interpretações, onde “Her art has to do with fixed silences upon abstracted thoughts. She searches for an unforgettable moment, like it or not, and she reveals sparsities and densities - the basic substance of architecture.”<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Tradução: “Em que medida é que o objeto de estudo (arquitetura) mantém a sua própria essência interior? Que tipo de diálogo se estabelece entre o observador (Judith Turner) e o observado (arquitetura)? É possível captar a própria essência de um objeto numa única fotografia fixa? Talvez uma pergunta adicional pudesse ser: porque é que Judith Turner se concentra nos fragmentos (detalhes) da arquitetura?” *Ibid.*, p.11

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Hadid, Z., Turner, J., & Giovannini, J. (Eds.). (2015). *Zaha Hadid, Judith Turner: A dialogue*. Menges. p.8

<sup>178</sup> Tradução: “A sua arte tem a ver com silêncios fixos sobre pensamentos abstractos. Ela procura um momento inesquecível, goste-se ou não, e revela esparsidades e densidades - a substância básica da arquitetura.” Turner, J. (1980). *Judith Turner photographs five architects*. Rizzoli. p.11



Fotografia 45. *Retrato de H el ene Binet*, Jasmine Bruno  
2021

### IV.III H  l  ne Binet e o desenho poético com a luz

H  l  ne Binet (1959)    atualmente distinguida como uma das fot  grafas de arquitetura mais consagradas a nível mundial, tendo trabalhado com Peter Zumthor, John Hedjuk, Daniel Libeskind e Zaha Hadid, conferindo-se a sua mestria para uma prática pouco comum perante o espaço construído.<sup>179</sup> Numa entrevista feita pela Embaixada da Su  a no Reino Unido, denominada de *Creative Heads: H  l  ne Binet*, a fotógrafa reflete sobre o início do seu processo criativo da seguinte forma:

“(...) and if you ask me, how did you make the decision to do so much detail, to do so extreme light, to be so personal, how did you get to do that, I don’t know, I just felt this is what I want to do.”<sup>180</sup>

Tal distin  o como figura singular, parte da sua postura de resistência    transi  o para a imagem digital, persistindo na abordagem analógica    fotografia, refletindo não só um compromisso com um processo determinadamente mais lento e paciente, como também, uma dependência de técnicas cada vez mais raras nos dias que correm. Manifesta assim um pacto com a pertinência do instante, daquilo que    ef  mero, assumindo que a captura do espaço construído se assume como uma performance, pois, através da limita  o do tempo nada se pode alterar posteriormente.<sup>181</sup>

O acesso    obra de Lucien Hervé, na sua infância, por meio de livros da sua biblioteca familiar, torna-se indiscutível, no que toca    sua vigorosa influência na procura de harmonia nos contrastes, patente nas características de reprodu  o do fotografo em questão.<sup>182</sup>

Deparando-se com a complexidade da experiência espacial, aquando do início das suas reprodu  es fotográficas, compreendeu de imediato que a sua experiência não seria essencialmente centrada num todo, mas efetivamente, em partes. A desconstru  o do todo em detalhes, consente ao público a constru  o das suas imagens mentais do espaço.<sup>183</sup>

Desse modo, o processo fotográfico de Binet passa pela limita  o do tempo. Acredita que o momento    o tempo certo para se preparar, pensar e reproduzir, atuando como uma força impulsionadora para o seu domínio criativo. Descreve a sua compreensão, por intermédio

---

<sup>179</sup> Binet, H., Iuliano, M., & Stierli, M. (2024). *H  l  ne Binet*. Lund Humphries. p. 18

<sup>180</sup> Tradu  o: “(...) e se me perguntarem, como    que tomaram a decisão de fazer tantos detalhes, de fazer uma luz tão extrema, de ser tão pessoal, como    que conseguiste fazer isso, não sei, apenas senti que era isto que queria fazer.” Bergamin, P. (Diretor). (2021, outubro 28). *Creative Heads: H  l  ne Binet* [Grava  o de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=EzuS-cWw3TY>

<sup>181</sup> Binet, H., Iuliano, M., & Stierli, M. (2024). *H  l  ne Binet*. Lund Humphries. pp. 31- 32

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 13

do que considera ser um exercício simultâneo, como: “(...) there’s the world performing in this, me performing, and we kind talk to each other.”<sup>184</sup>. Entende-se que existe uma performance inerente à criação fotográfica, orientada para um momento sincrônico entre o sujeito e o objeto.

Para Héléne Binet, fotografar a arquitetura, é, antes de tudo, fotografar o espaço, tratando-se de um ato de posicionamento e de compreensão, onde a própria se questiona: “(...) what can I do with my camera?”<sup>185</sup> Na sua perspectiva, no momento de experiência de um espaço construído, acabamos, de certa forma, por ser absorvidos, digeridos e transformados por ele. Descreve-a, a experiência, como se fosse uma vivência total, onde os nossos sentidos, se intersejam para uma percepção intrínseca do próprio. Considera que a fotografia não é o espaço, mas efetivamente, um novo olhar sobre ele. Tal posicionamento, é característico das suas intervenções, onde se rege longe da grande angulação, e perto de outro padrão de composições, desconstruindo o convencional, sucedendo-se uma nova sugestão, fragmentação e até mesmo reinvenção.<sup>186</sup>

Explorando essencialmente a fotografia a preto e branco, o trabalho de Binet foca-se em habitar a dualidade entre a luz e sombra, encontrando na fotografia a viabilidade de compreender, e não somente representar, uma vez que a câmara, para ela, se torna numa ferramenta de descoberta, focando-se ao que ocorre à sua frente. A própria identifica o paralelismo entre o seu procedimento e o de um músico, perante a leitura de uma partitura, quando saliente que “(...) so there’s a score, there’s a spirit, and I have to follow that (...)”<sup>187</sup> Héléne transmite o seu deslumbramento quando fotografa a arquitetura, naquele que considera ser o seu estado mais “puro”, a sua fase de construção, justificando que não há qualquer elemento que possa desencaminhar o olhar da sua essência, proporcionando liberdade integral.<sup>188</sup> É exemplo desse estado, algumas das séries desenvolvidas nos projetos de Zaha Hadid, como se estivesse a narrar a sua génese.<sup>189</sup>

Através da reflexão do arquiteto Peter Zumthor, sobre a abordagem da imagem como matéria singular do espaço contruído, nasce também a aproximação a Binet.<sup>190</sup> Se a luz se torna uma linguagem que fala por si, para a fotografa, o volume só se torna visível

---

<sup>184</sup> Tradução: “(...) há o mundo a atuar nisto, eu a atuar, e nós falamos um com o outro.” Binet, H. (2020, abril 8). *Héléne Binet: Dialoghi, Works from 1988 to 2018* [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=f2Wl5sciNBk&t=2s>

<sup>185</sup> Tradução: “(...) o que posso fazer com a minha câmara?” Binet, H. (2012, março 20). *Héléne Binet, «Composing Space»*. <https://www.youtube.com/watch?v=YkpeFr87wOo&t=4651s>

<sup>186</sup> Binet, H. (2020, abril 8). *Héléne Binet: Dialoghi, Works from 1988 to 2018* [Entrevista].

<sup>187</sup> Tradução: “(...) portanto, há uma partitura, há um espírito, e eu tenho de o seguir (...)” *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> Binet, H., Iuliano, M., & Stierli, M. (2024). *Héléne Binet*. Lund Humphries. p. 18

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 19



Fotografia 46. *Église Saint-Pierre – Le Corbusier, Hélène Binet*  
França, 2007



Fotografia 47. *Atelier Peter Zumthor*, Hélène Binet  
Suiça, 2008

através da luz, e a luz só é verdadeiramente compreendida através do volume, refletindo-se uma dinâmica de variações e durações. As Termas de Vals, projetadas pelo arquiteto em questão, são exemplo disso. Um espaço, descrito por Binet, como um “objeto luz”, onde somos elucidados pela dissolução da materialidade na luminosidade, descrevendo que “(...) he managed to orchestrated the light, is like, all this sounds again. You enter a music hall, and there’s an orchestra playing and that moment your heart explode because you feel all this sounds are moving together in the right way. He does it with light.”<sup>191</sup>, como é possível atentar na imagem 48. Um bom contexto, para evidenciar o seu poder de capturar a abstração, que é encontrada muitas vezes na sua reprodução, por meio das suas composições atemporais. No que toca à sombra, é muitas vezes circunstância de comparação a um momento de silêncio, e, no seu trabalho, também habita uma posição central, onde (...) every space has a shadow which has a deep meaning which would tell you something quite deep about how to be, how to feel.”<sup>192</sup>

Quando na entrevista *Composing Space* fala sobre *La Tourette*, relata um momento muito especial, com o qual se deparou no corredor que conduz até à igreja. A luz que incide no chão, redesenha o espaço a um ritmo luminoso, ora vertical, ora horizontal, onde silêncios – os limites das janelas – marcam o tempo. É característico das suas séries fotográficas a sua procura pelo diálogo entre a luz e a sombra, pelo que transformam e revelam, não só composições, mas também atmosferas, remetendo à sensibilidade espacial.<sup>193</sup>

A ambiguidade é trabalhada várias vezes por Héléne, como um elemento que permite não limitar o olhar, mas sim ao exercício de reimaginar. Um exemplo, pode ser o simples facto de contemplarmos uma imagem, onde temos a hipótese de “descarregarmos” as nossas memórias, e simultaneamente, o nosso conhecimento. Considera que o nosso corpo está em constante diálogo com o que se passa em volta, com o espaço, pelas sensações que nos são causadas e despertadas, onde a interação se determina pela aprendizagem retida.<sup>194</sup>

Neste contexto, a produção artística de Binet revela uma tensão recorrente entre duas preocupações centrais: a tentativa de transporte dos fenómenos espaciais para a bidimensionalidade da imagem, exemplo na imagem 46, e a exploração da modulação da luz sobre uma superfície por meio da fotografia. Assim, a sua obra pode ser caracterizada

---

<sup>191</sup> Tradução: (...) ele conseguiu orquestrar a luz, é como se todos estes sons se repetissem. Entramos numa sala de música e há uma orquestra a tocar e, nesse momento, o nosso coração explode porque sentimos que todos estes sons estão a mover-se juntos da forma certa. Ele fá-lo com a luz”. Binet, H. (2018, março 20). *Photographer HÉLÈNE BINET speaking at IAD 2018*. <https://www.youtube.com/watch?v=cYEmG8BnV-Q>

<sup>192</sup> Tradução: (...) cada espaço tem uma sombra que tem um significado profundo que nos diria algo muito profundo sobre como ser, como sentir.” Binet, H. (2021, novembro 4). *Héléne Binet in conversation: Architecture and music*. <https://www.youtube.com/watch?v=bSLnO7ioEDE>

<sup>193</sup> Binet, H. (2012, março 20). *Héléne Binet, «Composing Space»*. <https://www.youtube.com/watch?v=YkpeFr87wOo&t=4651s>

<sup>194</sup> Binet, H., Iuliano, M., & Stierli, M. (2024). *Héléne Binet*. Lund Humphries. p. 40

como essencialmente "fotográfica", no sentido etimológico do termo, entendida como um processo de desenho com luz.<sup>195</sup>

“How much do we perceive the music and the photograph and the space with our body, completely, and refer often to image to explain it, and those images are words like partner, silence, line, then we imagine. Everything come from with our imagination and than it becomes the building and then it becomes the photograph and then becomes de sound of the (...) and i think this that relationship is quiet amazing about, you know inspiration of a piece of music, of a photograph of a piece of architecture.”<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Binet, H., Iuliano, M., & Stierli, M. (2024). *Hélène Binet*. Lund Humphries. p. 40

<sup>196</sup> Tradução: “Quanto percebemos a música e a fotografia e o espaço com o nosso corpo, completamente, e recorreremos muitas vezes à imagem para o explicar, e essas imagens são palavras como parceiro, silêncio, linha, depois imaginamos. Tudo vem da nossa imaginação e depois transforma-se no edifício e depois transforma-se na fotografia e depois transforma-se no som da (...) e acho que esta relação é bastante espantosa, sabe, a inspiração de uma peça de música, de uma fotografia de uma peça de arquitetura.” Binet, H. (2021, novembro 4). *Hélène Binet in conversation: Architecture and music*. <https://www.youtube.com/watch?v=bSLnO7ioEDE>



Fotografia 48. *Kolumba 01* – Peter Zumthor, Hélène Binet  
Alemanha, 2007



Fotografia 49. *Museu Judaico* – Libeskind  
Hélène Binet  
Berlim



Fotografia 50. *Termas de Vals* – Peter Zumthor  
Hélène Binet  
Suíça, 2006



Fotografia 51. Retrato de Nuno Cera

## IV.IV A sensibilidade espacial de Nuno Cera

Em determinados casos, a fotografia, desponta como instrumento de investigação e de documentação, onde, assim, se pode compreender uma profunda relação entre o sujeito e o espaço. No caso de Nuno Cera (1972), fotógrafo português, posicionamo-nos também perante um olhar que se volta para as intervenções humanas, para as cidades, para a arquitetura e, neste contexto, é possível fazer da imagem algo que vai para além da representação do que está visível, transformando-a numa experiência que engloba o sensorial e o intelectual.<sup>197</sup>

Desde tenra idade que o “mundo” da fotografia se encontra enraizado no quotidiano de Cera como vínculo visual. Uma vez que o seu pai esteve emigrado no Irão, a fotografia tornou-se o único meio através da qual a mãe mantinha um contacto visual com ele, inserindo assim essa linguagem imagética no seu dia a dia. Na sua adolescência rompeu o verdadeiro estímulo para a reprodução fotográfica através da participação em workshops no Centro Cultura Emmerico Nunes, onde adquiriu bases técnicas que conduziram ao molde da sua prática, por intermédio de uma esfera de experimentação no mundo do preto e branco, da exploração de contrastes, que o uso da luz e sombra consagram, bem como na impressão tradicional.<sup>198</sup> No que toca ao uso da luz, como definidora de tempo e matéria, Nuno, acentua que:

“(…) a luz é muito importante na fotografia em geral, na forma como define um tempo e um momento e na arquitectura em especial, ou seja, como a luz constrói e molda os espaços, as geometrias e o ambiente de uma arquitectura.”<sup>199</sup>

Ainda que formado pelo IADE, em publicidade e marketing, a sua trajetória partiu para um percurso independente, numa procura incessante de conhecimento teórico e técnico, sustentado por pequenas exposições. Tal como salienta na entrevista *A hora certa*, com Miguel Nabinho, a sua grande influência em grandes nomes da fotografia, como Robert Frank<sup>200</sup>, Araki<sup>201</sup>, e, até mesmo representantes da escola alemã, ecoam numa das suas

---

<sup>197</sup> Cera, N. (2019, março 23). *NUNO CERA - A hora certa*. [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=BYky10eoeRw>

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Cera, N. (2025, fevereiro 17). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].

<sup>200</sup> Robert Frank (1924-2019), foi um fotógrafo e diretor americano, considerado um dos mais influentes do século XX, sendo uma das suas obras mais conhecidas o livro “The Americans”.

<sup>201</sup> Nobuyoshi Araki (1940), fotógrafo japonês inserido no contexto artístico.



Fotografia 52. *O Passageiro*, Nuno Cera  
2011



Fotografia 53. *News from Nowhere*,  
Nuno Cera  
2007



Fotografia 54. *Untitled* (Aldo Rossi, *San Cataldo*),  
Nuno Cera  
2009

primeiras exposições, no Jardim e Museu Botânico de Lisboa, que se denominava precisamente de “*Matéria. À sombra do silêncio*”.<sup>202</sup>

A sua devoção pelo espaço construído, transcende a documentação, onde o seu olhar se conduz para as histórias que nele emerge, paralelamente à sensação que incita.

“Eu procuro transmitir a sensação de uma forma livre que tenho de um determinado lugar. Talvez por muitas vezes mostrar um detalhe, em vez do geral, existe essa relação que privilegiar o menos evidente. A ideia de uma imagem poética, com texturas e carregada de ambiente é o meu objectivo ao fotografar um lugar.”<sup>203</sup>

Para ele, a fotografia é uma ferramenta que permite decifrar como as formas e funções das estruturas geram respostas físicas e emocionais. Trata-se de capturar a atmosfera, de explorar como a arquitetura influencia a habitabilidade e o sentir os espaços.<sup>204</sup> Dessa forma, a sua própria interpretação mais subjetiva das atmosferas, tende a ser mais revelada do que uma visão ampla e objetiva, sendo o conceito *Genius loci*<sup>205</sup>, espelho dessa abordagem, onde um único detalhe pode efetivamente transmitir a essência do espaço construído, de forma mais expressiva do que propriamente uma imagem que abarca a totalidade do mesmo.<sup>206</sup>

A independência que permeia o seu olhar, tornou-se ainda mais evidente quando lhe chegaram encomendas feitas por arquitetos portugueses de renome, como o caso de Álvaro Siza Vieira, e Eduardo Souto Moura, onde a harmonia entre a prática de documentar e o olhar pessoal de Cera, consente que as imagens resultantes sejam simultaneamente credíveis à representação dos espaços arquitetónicos. Desse modo, o ato de fotografar, deixa de ser uma reprodução objetiva comum, convertendo-se numa versão poética e íntima da arquitetura, onde a autonomia criativa possibilita explorar dimensões, muitas vezes, impercetíveis a um olhar desprovido de sensibilidade. Na reprodução da *Casa das História Paula Rego*, do arquiteto Souto Moura, pode ser considerado um exemplo marcante desse diálogo entre a imagem e o espírito do lugar.<sup>207</sup>

---

<sup>202</sup> Cera, N. (2022, novembro 17). *NUNO CERA - Janela Infinita* [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=VByVZ4-JLQ8>

<sup>203</sup> Cera, N. (2025, fevereiro 17). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].

<sup>204</sup> Espírito do lugar.

<sup>205</sup> Cera, N. (2019, março 23). *NUNO CERA - A hora certa*. [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=BYky10eoeRw>

<sup>206</sup> Cera, N. (2025, fevereiro 17). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].

<sup>207</sup> Cera, N. (2019, março 23). *NUNO CERA - A hora certa*. [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=BYky10eoeRw>



Fotografia 55. *Tomba Brion* – Carlo Scarpa, Nuno Cera  
2012

Assim sendo, o trabalho de Nuno Cera, afirma-se como uma celebração do instante, onde cada fotografia, é uma performance efémera, embebida do domínio da imaginação. A sua narrativa supera o vulgar.<sup>208</sup>

A pertinência da sua abordagem é um convite a uma reflexão sobre a natureza do espaço, e sobretudo, sobre o que o próprio suscita, a fim de estabelecer um diálogo contínuo entre quem observa e o ambiente circundante.<sup>209</sup>

“(...) que um detalhe pode valer tanto como uma vista geral. Acho eu os arquitetos em particular não têm muito interesse numa fotografia que mostra os edifícios vividos, que embora sejam imagens poéticas podem ter uma relação com o espaço é na realidade. Captar um momento na vida de um espaço. Sempre achei que a minha fotografia é “suja”, com ruído, com vida e interferências do real.”<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> Cera, N. (2025, fevereiro 17). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].



Fotografia 56. *Les Espaces d'Abraxas*, Nuno Cera  
2014



Fotografia 57. *Autoretratos*, Inês d'Orey

## IV.V Inês d'Orey e as narrativas do espaço abandonado

Sendo uma referência relevante para estudos que cruzam a área da fotografia e da arquitetura, Inês d'Orey (1977), é uma fotógrafa portuguesa que nasceu na cidade do Porto. A sua formação na área terá passado pelo *London College of Printing* em 2002, onde iniciou a sua carreira com o foco orientado para a documentação de espaços arquitetónicos como fio condutor de memória e identidade. No ano de 2007, ganhou o prémio Fnac Novos Talentos em fotografia, e é atualmente representada pela Galeria das Salgadeiras, em Lisboa, e pela Galeria Presença, no Porto. A sua obra tem vindo a distinguir-se perante os limites tradicionais, para se afirmar como um novo discurso visual sobre a cidade, a sua história, e a sua transformação.<sup>211</sup>

A sua metodologia passa por várias fases. A internet constitui, atualmente, o principal instrumento de pesquisa da autora. Antes da sua partida para a cidade a abordar como objeto do projeto, realiza uma investigação cuidadosa e aprofundadas sobre os edifícios existentes no território.<sup>212</sup> Recorre a uma diversidade de fontes, como:

“(...) teses académicas, artigos de imprensa, websites especializados em arquitetura, redes sociais como o Instagram, Google Maps, entre outros. Além disso, recorro a livros que compro e estabeleço diálogos com arquitetos e pessoas que já visitaram essas cidades. Com base em toda esta informação, elaboro uma lista dos edifícios que pretendo fotografar e estabeleço contacto com a Embaixada de Portugal para solicitar apoio logístico no processo de obtenção de autorizações necessárias.”<sup>213</sup>

Quando finalmente chega ao local, já leva consigo diversas hipóteses de narrativas para a constituição do projeto. No entanto, apesar da preparação prévia, permanece aberta ao inesperado, onde a fotografia resulta tanto da planificação como de descobertas espontâneas. Os encontros acidentais com a cidade, com os seus ritmos e com as pessoas que nela habitam, que, de certa forma, acabam por enriquecer e transformar o percurso visual que foi inicialmente delineado.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> Inês d'Orey. (sem data). [Dataset]. <http://www.inesdorey.com/index.php?/info/biography--biografia/>

<sup>212</sup> d'Orey, I. (2025, fevereiro 12). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*

d'Orey, aposta numa fotografia autoral, que paira entre a documentação e a encenação, onde procura enquadramentos rigorosos. As linhas arquitetónicas são enfatizadas, existindo uma componente dramática na forma como a luz e o vazio são trabalhados. Assim, a luz ocupa um lugar extremamente central na sua prática fotográfica: “Poderia até afirmar que a luz é o factor mais relevante na própria disciplina da fotografia.”<sup>215</sup> Para além da sua importância técnica, a luz assume um papel quase estrutural na forma como a fotografia é pensada. A sua composição imagética nutre-se do diálogo entre o binómio, explorando não só o contraste, mas essencialmente a maneira como essas presenças se distribuem e interagem com o espaço representado. Então, o seu objetivo cinge-se na criação e na procura de uma atmosfera, fortemente ancorada na qualidade da presença da luz.<sup>216</sup>

O projeto “Antecâmara” (2019), compila uma série de imagens dos interiores de Tóquio, destacando-se como uma reflexão visual sobre espaços arquitetónicos em transição, abandono ou esquecimento. É constituída uma abordagem onde a luz, a geometria, e a ausência humana, se tornam elementos estruturantes, como é possível observar nas fotografias 57 e 58, nas páginas que se seguem. Para além disso, espelha a vivência da artista, marcada pela passagem do ritmo frenético da cidade para a quietude introspetiva dos espaços que capta.<sup>217</sup>

“Há imagens que nos remetem para a música, que nos fazem entrar na poética dessa arte tão suprema, universal e eterna porque toca no mais íntimo e escondido que há em nós. «Antecâmara» de Inês d'Orey leva-nos para esse território do indizível, onde o léxico e o simbolismo são de outra natureza.”<sup>218</sup>

Inês, centra-se na investigação da arquitetura conservada do século XX, com especial enfoque nas construções realizadas até às décadas de 1960/70. Procura documentar os edifícios que encontra, com o propósito de contribuir para a valorização e compreensão do seu enquadramento histórico, considerando os vários contextos que influenciam a sua identidade, paralelamente às transformações causadas pela passagem do tempo.<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Inês d'Orey. (sem data). [Dataset]. <http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/antecamara/>

<sup>218</sup> d'Orey, I. (sem data). *Antecâmara* [Dataset]. <https://salgadeiras.com/exposicoes/antecamara-2/>

<sup>219</sup> d'Orey, I. (2025, fevereiro 12). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].



Fotografia 58. *Roka*, Inês d'Orey  
2021



Fotografia 59. *Shimbashi*, Inês d'Orey  
2021

Na formação da narrativa final, combina o reproduzido e reorganiza-o, de forma a oferecer uma nova leitura dos espaços documentados. Este procedimento permite que os edifícios sejam apresentados sob uma nova luz, revelando camadas de sentido.

Deste modo, todo o trabalho de Inês d'Orey contribui ativamente para a preservação e valorização da memória coletiva da arquitetura, elaborando uma reflexão sobre a importância histórica dos espaços que investiga.<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> *Ibid.*

A interseção entre a prática arquitetónica e a prática fotográfica configura-se como uma abordagem que interroga o espaço, onde a leitura multifacetada subjacente aos fotógrafos em questão, conduz à revelação de dimensões que superam a representação estática.

Cada “modo” interpretativo do espaço é particular:

Lucien Hervé, eleva a tangibilidade das formas por intermédio das suas composições, quase escultóricas, atuando com contrastes eminentes.

Judith Turner, assume a desconstrução do espaço e fragmenta-o. A sua posição visual provoca uma reflexão sobre a complexidade, bem como sobre a pluralidade de significados do construído, considerando que o efémero abre caminho a novas conceções.

Por sua vez, o posicionamento tão pessoal de Hélène Binet, testemunha a dimensão temporal da arquitetura de forma poética, onde o percurso da luz domina a transformação da atmosfera.

Num contexto português, Nuno Cera, sente e tenta compreender o que o espaço provoca de forma mais intensa, tentando transportar quem observa para mesma posição, e Inês d’Orey tenta procurar narrativas que evidenciem e contem histórias sobre o espaço abandonado.

Em síntese, a multiplicidade metodológica aqui patente, desafia os padrões convencionais de representação de camadas do espaço pictórico, manifestando que a fotografia de arquitetura não serve somente como uma ferramenta de documentação, mas também como prática de análise e crítica.

## V. da interpretação à reinterpretação

O presente capítulo, *Da interpretação à reinterpretação*, surge como necessidade de delimitar os fundamentos teóricos, que, paralelamente, suportam o ensaio fotográfico que me propus desenvolver, acompanhado de um ensaio escrito.

Obedecendo a uma afinidade de pensamento, qualquer um dos seguintes autores, Gaston Bachelard, Roland Barthes ou Juhani Pallasmaa, criam/pensam/imaginam o espaço para além da sua materialidade objetiva, onde cada posicionamento sensível e afetivo orienta, neste momento, parte do meu olhar perante a arquitetura.

Deste modo, propõe-se aqui que a fotografia opere como uma leitura atenta do espaço, numa tentativa de estender as intuições dos autores em questão, onde o espaço construído, carregado por múltiplas camadas de tempo e memória, pode ser interpretado e retratado por intermédio de fotografias que “pensam” e “sentem”, e simultaneamente, o emergir de novas narrativas.

O espaço que me habita, ensaio fotográfico e escrito com o qual termino a presente investigação, traz a palco o projeto A Escultura Aberta, do Arquiteto Álvaro Siza Vieira, pelo seu peso emblemático, como um espaço de introspeção, onde a luz assume um papel preponderante ao longo do dia. Álvaro Leite Siza Vieira, filho, descreve:

“(…) acredito que essa conexão é o que atribui à arquitetura esse poder transformador, porque nos toca a partir de espaços, formas, memórias, imagens, experiências, sons. Cria vivências e caminhos individuais, coletivos, que definem como nos conectamos com o mundo ao nosso redor. Parece-me que na arquitetura do Balio também procurou essa conexão. Um projeto ao qual o meu pai chegou agora e que aponta para a construção de um percurso individual e coletivo. Proporcionar esse contacto é construção de um caminho para a arte. É possibilitar que as pessoas se relacionem com a arquitetura de forma profunda e autêntica. Uma arquitetura humana é aquela que se pode sentir. É a tal questão da alma, é uma arquitetura que deve atender as necessidades humanas e transcendê-las. Estimulando os sentidos de todos e despertando emoções.”<sup>221</sup>

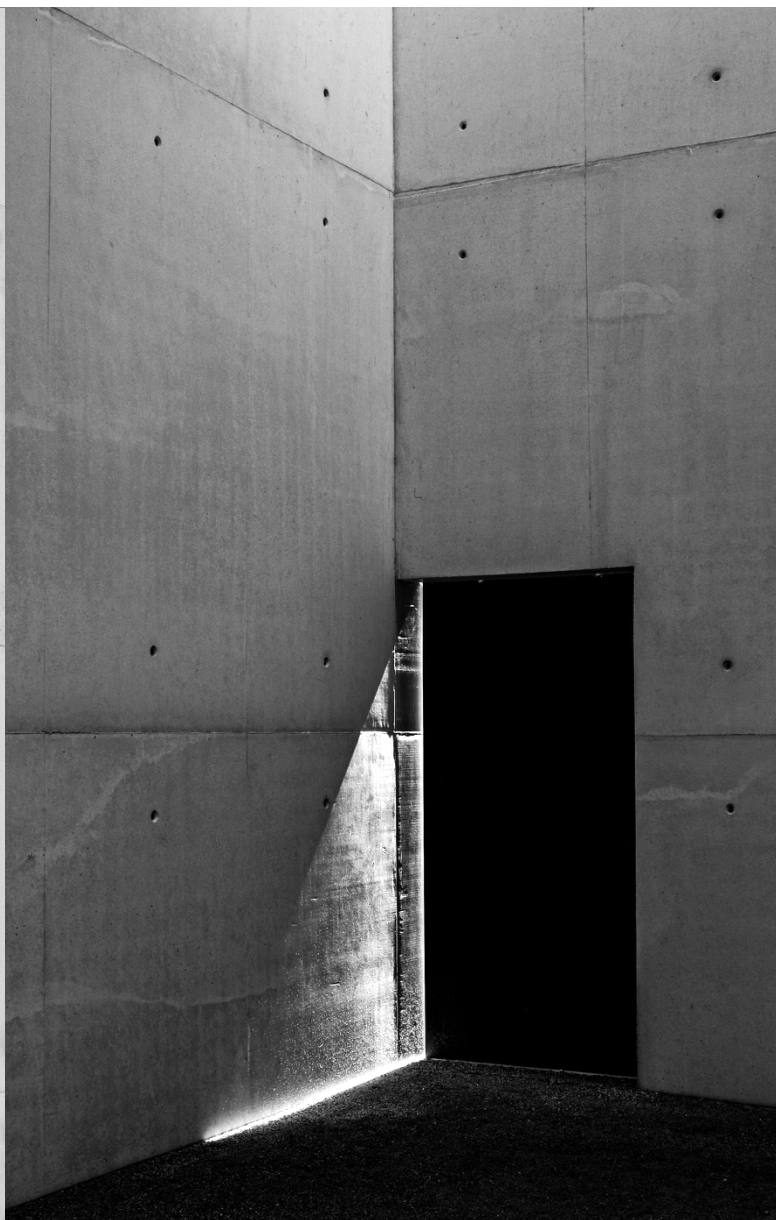
Propõe-se cruzar a prática com a teoria que se apresenta durante o decorrer da investigação.

---

<sup>221</sup> A Escultura Aberta—Documentário «SIZA». (2023, julho 21). [Gravação de vídeo].



Fotografia 60. *Escultura Aberta*, Siza Vieira, autora  
2025



Fotografia 61. *Escultura Aberta*, Siza Vieira, autora  
2025

## V.I Uma compreensão e dimensão sensível do espaço

O Espaço arquitetônico vai-se revelando como consequência do campo fenomenológico da percepção, do existir, e do reconhecer, onde a relação criada através do corpo e do mundo, do visível e do imaginado, bem como das nossas memórias, pode desencadear um novo sentido do habitar. Aqui ampliamos o horizonte, a um sentido onde a arquitetura se posiciona como forma da nossa existência e simultaneamente ao espaço temporal, aproximando a teoria por intermédio de um diálogo entre três autores/pensadores, Gaston Bachelard, Roland Barthes e Juhani Pallasmaa que embora tenham abordagens distintas, se cruzam, de maneira sutil e complementar.

Barthes, escreveu o seu último livro, *A Câmara Clara* (1980), uma obra incontornável, com a enorme necessidade de partir para reflexão em volta do território imagético. Em primeiro, pode até ser entendida como uma ontologia da fotografia por intermédio de um olhar antropológico, onde procura desenvolver conceitos, com dupla origem, estimulado pelo seu enorme desejo de entender a fotografia do ponto de vista da experiência pessoal, afetiva e temporal.<sup>222</sup> Em segundo, a homenagem à sua mãe: “ (...) Barthes faz dela não uma figura ou personagem desse diário, mas aquela que o motiva a encontrar a justificação da *écriture* diante da incapacidade de tê-la novamente.”<sup>223</sup> O propósito não é procurar o que lhe mostra, mas o que lhe toca. Quando reflete sobre a fotografia, Barthes, não se apoia aos modelos de uma teoria sistemática, nem à reivindicação de objetividade que orienta normalmente as abordagens analíticas da imagem, mas sim, no terreno do afeto. O seu gesto desponta da experiência habitada perante a fotografia. No seu ensaio escrito, observa-se uma aproximação subjetiva, intuitiva, assinalada pela sua sensibilidade.<sup>224</sup>

Deste modo, os conceitos de *studium* e o *punctum*, são conceitos idealizados pelo próprio para apresentação das duas ideias. São reveladores de uma posição dupla no que toca à percepção, isto porque nos permite situar perante uma leitura de um olhar que contextualiza, e conseqüentemente, de um olhar que ultrapassa o racional.<sup>225</sup> Assim sendo, entende-se que o *studium* parte do interesse cultural, onde a imagem é estudada dentro de um contexto social ou histórico, ou seja, “(...) efetivado na abordagem da fotografia pelo viés mais amplo da cultura.”<sup>226</sup> Mas o que aqui nos interessa é efetivamente o *punctum*: “O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).”<sup>227</sup> O imprevisível, que ultrapassa facilmente a fotografia e chega até nós como um

---

<sup>222</sup> Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Edições 70. p.11

<sup>223</sup> Júnior, I. (2021, dezembro). *A relação entre studium e punctum na fotografia a partir do ensaio A Câmara Clara, de Roland Barthes: Apontamentos*. p.100

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 102-103

<sup>225</sup> Bartolo, A. (2017). *O punctum da imagem*. p.216

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Edições 70. p.35

apoderamento afetivo. Que nos toca ao ponto de não encontrarmos explicação para o seu porquê. O subjetivo, o afetivo, o que nos fere emocionalmente, o que resiste à lógica racional. O *punctum*, denominado por Barthes (...) como um detalhe na fotografia que a consciência não pode nomear (...)”<sup>228</sup>, apodera-se de uma dimensão do olhar que não é delimitada pela interpretação, mas sim pela experiência. Creio que se identifica o vestígio na fotografia de arquitetura, um rasgão de luz, uma abertura, um reflexo, que desponta na superfície do espaço e que de imediato pode estabelecer a efemeridade da “ferida”, capturada para sempre, onde a ocasião se converte em experiência. Fragmentos que podem evocar para além de presença, tempo.

Gaston Bachelard no livro *A Poética do Espaço*, de 1957, centraliza a imaginação através de uma fenomenologia do habitar, onde nos é possível refletir sobre a relação entre a arquitetura, a fotografia e a imaginação. O território imaginário sobrepõem-se ao espaço que nos é visível, dominado por uma espécie de transformação de um ato onírico. Através da lente, que captura a luz e sombra, posicionamo-nos para lá da configuração física do espaço e confrontamos o que nos habita por intermédio da imaginação, do devaneio. Ainda no mesmo livro, Bachelard, imerge por completo na parte mais íntima de si, onde a casa e as suas divisões, marcam efetivamente as suas memórias, considerando-as o seu refúgio. Tal perspetiva, faz crer, ainda com mais intensidade, que a fotografia de arquitetura pode e deve ser interpretada para além da sua mera representação. Será que através da perspetiva Bachelardiana podemos considerar o/a fotografo/a de arquitetura um/a “poeta do espaço”?<sup>229</sup>

Se Bachelard, possibilita o habitar do mundo de uma forma mais profunda e atenta, Henri Bergson, no livro *Matéria e Memória* (1896), faz a distinção entre dois modos elementares da memória: a memória-hábito e a memória-pura. A primeira, incorporada no corpo, é traduzida em mecanismos motores e automatismos que sustentam as nossas ações. A memória-pura, é a que tem o poder de conservar imagens do passado, independentes, conectadas à experiência subjetiva e não à utilidade prática.<sup>230</sup> Neste contexto, esta distinção permite-nos pensar a prática fotográfica com um ato de evocação do vivido, onde quem fotografa, especialmente no meio arquitetónico, atua como canal entre memória e ação, entre o passado e o presente, como “(...) um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa ação.”<sup>231</sup> Por intermédio da imagem, prolonga-se a experiência afetiva do espaço,

---

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> Silva, B. (2020). *A poética do espaço, de Gaston Bachelard*.

<sup>230</sup> Bergson, H. (2006). *Matéria e Memória—Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (3ª edição)*. Martins Fontes. pp. 83-85

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.84

materializando-se uma memória, que de outro modo, se manteria somente interior e silenciosa. É neste sentido que a fotografia pode ser entendida como um gesto de memória-pura, onde os constituintes espaciais e os seus enquadramentos, não refletem só o que o espaço é, mas também o que lá foi vivido ou replicado quando o vivenciamos, a *imagem-lembrança*:

“A imagem-lembrança é, assim, uma atualização da lembrança pura. Porém, apesar de ser uma imagem “atual”, ela não se desprende de sua natureza virtual. É o que nos permite reconhecê-la como o passado e não confundi-la com as imagens do presente. Bergson aponta, assim, que a imagem-lembrança não é o passado, mas sim que o representa, pois herda a marca da lembrança pura.”<sup>232</sup>

Deste modo parece-me que Bergson conserva a aura do passado, sem se confundir com o presente. Esta *aura*, que Walter Benjamin aborda na *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*, e que para ele se perde na era da reprodutibilidade técnica, parece esvaziar a aura do espaço arquitetónico, ou seja, a sua presença única no tempo e no espaço, “O aqui e agora do original (...)”<sup>233</sup>, por outro lado, a fotografia tem a capacidade de instaurar uma nova *aura*, como se fosse a sua reinterpretação, que advém da sensibilidade do olhar e da poética da imagem.

Longe de ser apenas um fenómeno físico, *Komorebi*, conceito japonês já abordado no subcapítulo III.III, constitui um mediador atmosférico, conferindo densidade espiritual à vivência do lugar. Ao colocar o movimento da luz natural no centro da experiência espacial, este conceito resgata a intensidade da impermanência e da contemplação como pilares da sensibilidade arquitetónica. Através dele, Wenders, sublinha a fragilidade e a beleza da existência, as nuances da experiência humana e a capacidade do espaço para suscitar significados emocionais profundos. O facto de ser um conceito emergente no discurso arquitetónico contemporâneo revela o seu potencial como dinamização de novas abordagens teóricas e práticas.<sup>234</sup> Nuno Cera, complementa essa visão quando dá destaque à interpretação subjetiva das atmosferas de um lugar:

---

<sup>232</sup> DAMASCENO, A. F. (sem data). *Da Imagem-lembrança à Imagem-recordação*. <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2011/resumos/R26-0278-1.pdf>

<sup>233</sup> *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (2021). Lpm Editores.

<sup>234</sup> Müştak Sevindik, S. (2025, maio 20). *Reflections of light and nature in cinematic space: «Komorebi» in Win Wenders' Perfect Days*. pp. 686-687

“Eu sempre procurei ir mais ao encontro da minha interpretação subjetiva das atmosferas de um lugar. O cliché do *genius loci*.<sup>235</sup> Penso que para uma representação de uma arquitetura, um pormenor pode conter a essência desse lugar em vez de uma fotografia que mostra tudo.”<sup>236</sup>

Neste sentido, é precisamente aqui, que o pensamento de Juhani Pallasmaa, volta à narrativa: “Não existimos apenas na realidade espacial e material, também habitamos em realidade culturais, mentais e temporais. A nossa realidade existencial e vivida é uma condição espessa, em camadas e em constante oscilação.”<sup>237</sup>, onde subsiste uma compreensão mais condensada da existência, uma realidade paralelamente material e simbólica, que baloiça num fluxo contínuo de vivências, lembranças e afetos.<sup>238</sup> A arquitetura, neste preciso contexto, pode converter-se numa forma artística de reencontro, por intermédio da ponte entre o passado e o presente, materializando a memória no espaço.

"A edificações atuais, bem como as imagens meramente lembradas e as metáforas, servem como importantes mecanismos da memória: em primeiro lugar, elas materializam e preservam a passagem do tempo e a tornam visível; em segundo elas concretizam a lembrança ao conter e projetar as memórias; (...)"<sup>239</sup>

Escreve o autor. Elas tornam o tempo visível, corporificam as recordações, e, provavelmente o mais relevante: estimulam a nossa imaginação. A memória e a fantasia não são opostos, são dimensões complementares da existência, e dessa forma, a lembrança sustenta o devaneio, e a imaginação projeta o vivido para além de si, como “(...) terreno da identidade pessoal: somos o que lembramos.”<sup>240</sup>

---

<sup>235</sup> Genius Locci, ou “espírito do lugar” é um conceito romano, onde se acreditava que cada lugar possuía um espírito guardião que conferia identidade e caráter ao ambiente. Na arquitetura contemporânea, esse conceito foi revitalizado por Christian Norberg-Schulz, teórico norueguês, que o integrou à fenomenologia arquitetônica para realçar a importância da experiência sensorial e emocional dos espaços construídos. Morris, W. (sem data). *Christian Norberg Schulz—O Fenomeno do Lugar*. 10. [https://www.academia.edu/28075508/Christian\\_Norberg\\_Schulz\\_O\\_Fenomeno\\_do\\_Lugar](https://www.academia.edu/28075508/Christian_Norberg_Schulz_O_Fenomeno_do_Lugar). pp. 454-456

<sup>236</sup> Cera, N. (2025, fevereiro 17). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].

<sup>237</sup> Pallasmaa, J. (sem data). *Essências*. GG, Editorial Gustavo Gili. pp. 13-14

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp.15-18

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.16



Fotografia 62. *Autoretrato*, autora  
2025

## V.II *O espaço que me habita* – ensaio escrito e fotográfico <sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> O ensaio escrito é marcado por uma escrita deliberadamente literária e autoral, tratando-se do elemento que fortalece e dialoga com o conjunto fotográfico reproduzido, a fim de ampliar as possibilidades expressivas do discurso, explorando a palavra como extensão do olhar. O ensaio procura evocar e dar “forma” à intensidade que escapa a objetividade analítica, ou seja, dar corpo ao que se intui.

\*comptine d'un autre été, l'après-midi – Yann Tiersen, a tocar de fundo\*

### *O espaço que me habita*

A arquitetura, ser mutante, reflete o tempo.

Entro, absorvo, sinto – não me limito ao que vejo – sou conduzida pela atmosfera que me envolve.

A luz que conduz a vida e atravessa o espaço. É matéria da presença e convoca a ausência.

O *punctum*: esse detalhe que resiste ao entendimento racional e me fere. Pontos de afeto onde o tempo se dobra, onde a memória emerge, consolida-se na minha memória.

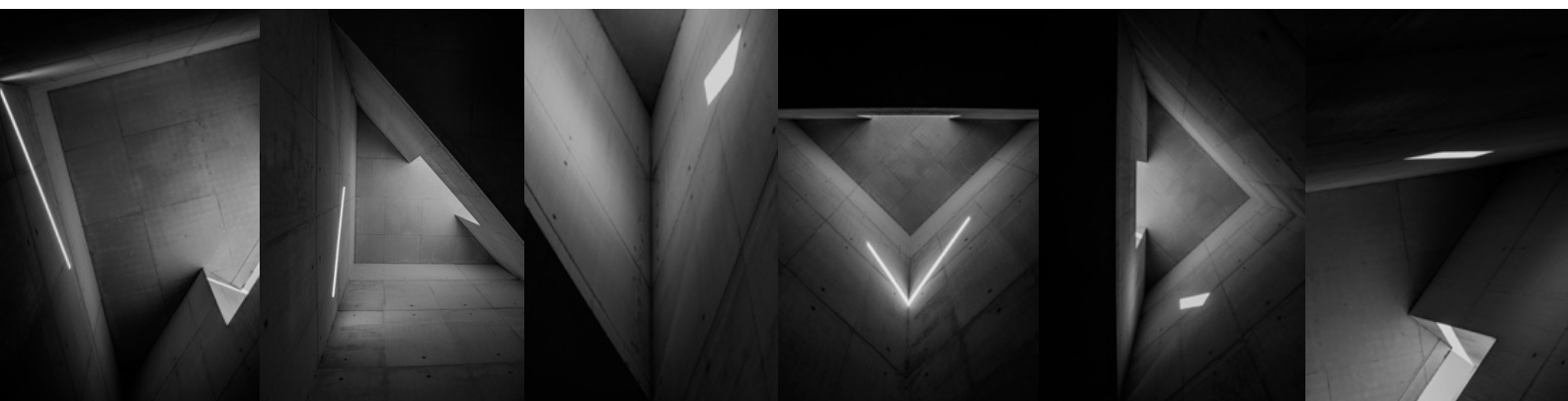
Punge-me. Atinge-me. Toca-me. Confronto o real de forma intrínseca.

A sombra que acolhe o silêncio. Habito o campo da sensibilidade, sob o espaço e o instante que interseta de maneira inesperada. Toca-me e faz-me regressar ao que resiste: as lembranças, como marcas que perduram no tempo.

Aqui, não há discurso. Há vozes do tempo que ecoam dentro de mim. Há silêncio. Um silêncio que vibra com o ritmo que permeia a dualidade do espaço e da luz. Surge então o refrão da melodia que me faz lembrar o que não quero esquecer.

Aqui, percebo que a verdadeira fuga não me leva para longe, mas que me devolve ao que sempre fui.

A arquitetura, tempo condensado, é refugio da minha memória.



62. *O espaço que me habita* – ensaio fotográfico, autora  
28, março de 2025













Repensar a fotografia de arquitetura à luz das reflexões de Barthes, Pallasmaa e Bachelard, compromete a necessidade de a reconhecermos como fio condutor para uma experiência fenomenológica e para uma deslocação simultânea que vai além da mera reprodução. Dentro desse quadro, a fotografia procura-se pela sensibilidade, articulada à memória, à corporeidade, e, à imaginação. Torna-se aqui evidente que a fotografia arquitetônica deixa a redução à forma de parte e afirmar-se de gestos poéticos e críticos, apoiados na metáfora.

Penso que *A Câmara Clara* se consagra como uma base singular e incontornável para o desenvolvimento do projeto fotográfico apresentado, por intermédio da deslocação do eixo analítico para o campo da experiência afetiva e subjetiva, mas também pela possibilidade de se aplicar a este contexto, permitindo a fuga a um regime de representação que pudesse ser definido como objetivo e documental. A evidência do *punctum*, abre caminho a uma alternativa de descoberta pessoal/íntima, para o que consideramos muitas vezes ser inexplicável/inexprimível/intraduzível. Consente também o tensionar do discurso visual da arquitetura, parecendo que surge uma configuração para o espaço de evocação e de presença. Em última instância, o *punctum*, permite reconfigurar o estatuto da fotografia de arquitetura, onde o espaço revela a sua dimensão humana, histórica e temporal.

Por sua vez, Gaston Bachelard, elucida-nos para o facto de que toda a espacialidade vivida pode também ser sonhada, aproximando-nos das camadas oníricas que o espaço arquitetónico acarreta.

À luz de Juhani Pallasmaa, compreendemos que os espaços são densos de memória e imaginação, e, assim, por intermédio da fotografia de arquitetura, manifesta-se uma prática que torna o tempo perceptível, abriga a memória como matéria e abre-se a compreensão e dimensão poética do habitar.

*O espaço que me habita*, é o espaço da memória. É o espaço arquitetónico que conecta. É o espaço vivo e em constante mutação.

## VI. Conclusão

Ao longo desta investigação procurou-se interrogar a fotografia de arquitetura, não como um fim em si mesma, mas como um meio de pensamento, de descoberta e de relação com o espaço. As questões centrais que sustentaram este desenvolvimento, delinearam um trajeto crítico e reflexivo/contemplativo, que encontrou resposta no cruzamento entre a análise teórica e prática artística.

A compreensão dos cânones históricos revelou-se como um ponto de partida indispensável. Desde os primórdios da fotografia de arquitetura, até à emergência de abordagens mais sensíveis e interpretativas, observou-se um desvio progressivo de um paradigma objetivo para uma prática que acolhe a subjetividade e a crítica. Os movimentos assinalados pelo modernismo, a *New Objectivity*, a *New Vision*, e *Straight Photography* marcam momentos de mudança, em que o olhar começou a emancipar-se passando a construir narrativas e a estabelecer outras possibilidades de leitura do espaço. A fotografia de arquitetura deixou de ser apenas reflexo da forma construída, para se tornar instância de mediação, questionamento e criação. Ao pensar a sobre a imagem como forma de conhecimento, este estudo alcançou o seu ponto de maior relevância. Um conhecimento que não se reduz à coerência informativa ou documental, mas que se enraíza no nosso corpo, nos sentidos, e, paralelamente, no tempo. Esta, não representa só o espaço, porta também a capacidade de o reconfigurar, porque uma forma de ver é também uma forma de habitar.

Este cenário de investigação pode configurar-se como um contributo significativo para a renovação teórica e metodológica do ensino de arquitetura, ao propor a integração aprofundada entre a experiência, pensamento crítico e a prática visual e artística. Neste enquadramento, a fotografia é reposicionada como um instrumento epistemológico, assumindo um papel ativo no processo projetual, como um meio operativo de questionamento, decomposição e reinterpretação do espaço arquitetónico.

Ao convocar o *corpo*, a *percepção*, a *memória* e a *fotografia* como dispositivos cognitivos e criativos, é possível delinear uma abordagem pedagógica que desafia os paradigmas tradicionais, estimulando assim uma prática que valoriza a subjetividade do olhar como fundamentos de conceção espacial. Esta metodologia pode também promover a emergência de processos mais reflexivos, críticos e sensíveis, abrindo caminho para formas alternativas de pensar, representar, ensinar arquitetura e ver o nosso mundo. As disciplinas de Projeto e Teoria, poderiam ser intermediárias desta implementação, mediante conceção de exercícios que enriqueçam a formação académica, interdisciplinar,

introduzindo uma dimensão investigativa, a fim de favorecer a articulação entre a *percepção*, *imaginação* e a *materialização do espaço*.

Parece-me também que no meio profissional, esta investigação pode apontar para caminhos de práticas mais conscientes, atentas e comprometidas com a dimensão do sensível no espaço arquitetónico. A fotografia, quando entendida como prática reflexiva e crítica, permite aos arquitetos e arquitetas, a fotógrafos e fotografas, um diálogo mais profundo com o espaço construído. Amplia-se a sua compreensão para lá da sua materialidade visível, convocando outras camadas. As camadas *emocionais*, *temporais*, *subjetivas*, que são fundamentais para uma arquitetura que se quer mais humana, significativa e envolvente.

Por fim, importa aqui sublinhar que este estudo não pretendeu encontrar respostas concretas, mas sim abrir possibilidade de pensamento e criação, uma vez que o diálogo entre a fotografia e a arquitetura continua a revelar-se fértil e em constante transformação, desafiando-nos sempre a repensar a imagem como forma de presença e o espaço como território vivido e imaginado. Que esta reflexão sirva como um ponto de partida para outras, e que, acima de tudo, continuem a interrogar o que significa *ver*, *sentir* e *habitar o espaço*. A conclusão é, por natureza, um lugar ambíguo: o fim de percurso e princípio de novas possibilidades.

*A procura por uma compreensão da dimensão do sensível no espaço arquitetónico termina,*  
mas o olhar permanece:

atento,

inquieta,

ainda em busca.



## Bibliografia

- A Escultura Aberta—Documentário «SIZA»*. (2023, julho 21). [Gravação de vídeo].
- Ackerman, J. S. (2001). *On the origins of architectural photography*. 14.
- Amar, P.-J. (2007). *História da Fotografia*. Edições 70.
- Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Edições 70.
- Bartolo, A. (2017). *O punctum da imagem*.
- Benjamin, W. (2011). *Pequena História da Fotografia* (1 Ed). Casimiro Libros.
- Benjamin, W. (2021). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Lpm Editores.
- Bergamin, P. (Diretor). (2021, outubro 28). *Creative Heads: Hélène Binet* [Gravação de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=EzuS-cWw3TY>
- Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígono.
- Bergson, H. (2006). *Matéria e Memória—Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (3ª edição)*. Martins Fontes.
- Binet, H. (2012, março 20). *Hélène Binet, «Composing Space»*. <https://www.youtube.com/watch?v=YkpeFr87wOo&t=4651s>
- Binet, H. (2018, março 20). *Photographer HÉLÈNE BINET speaking at IAD 2018*. <https://www.youtube.com/watch?v=cYEmG8BnV-Q>
- Binet, H. (2020, abril 8). *Hélène Binet: Dialoghi, Works from 1988 to 2018* [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=f2WI5sciNBk&t=2s>
- Binet, H. (2021, novembro 4). *Hélène Binet in conversation: Architecture and music*. <https://www.youtube.com/watch?v=bSLnO7ioEDE>
- Binet, H., Iuliano, M., & Stierli, M. (2024). *Hélène Binet*. Lund Humphries.
- Boyd, J. E. (2010, julho 4). Silver and Sunlight—In the early 19th century people dreamed of using light to paint permanent images. *Distillations Magazine*. <https://www.sciencehistory.org/stories/magazine/silver-and-sunlight/>

- Campo Baeza, A. (1996). *La idea construida: La arquitectura a la luz de las palabras*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Cera, N. (2019, março 23). *NUNO CERA - A hora certa*. [Entrevista].  
<https://www.youtube.com/watch?v=BYky10eoeRw>
- Cera, N. (2022, novembro 17). *NUNO CERA - Janela Infinita* [Entrevista].  
<https://www.youtube.com/watch?v=VByVZ4-JLQ8>
- Cera, N. (2025, fevereiro 17). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].
- Colomina, B. (1987). *Le Corbusier and Photography*. 6–23.  
<https://doi.org/10.2307/3171032>
- d'Orey, I. (sem data). *Antecâmara* [Dataset].  
<https://salgadeiras.com/exposicoes/antecamara-2/>
- d'Orey, I. (sem data). [Dataset].  
<http://www.inesdorey.com/index.php?/projectos/antecamara/>
- d'Orey, I. (2025, fevereiro 12). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].
- DAMASCENO, A. F. (sem data). *Da Imagem-lembrança à Imagem-recordação*.  
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2011/resumos/R26-0278-1.pdf>
- Dias Branco, S. (2022). *O homem da câmara de filmar, Dziga Vertov*. Plano Nacional de Cinema.
- Elwall, R. (com Royal Institute of British Architects). (2004). *Building with light: An international history of architectural photography*. Merrell.
- Gebauer, I. (2018, março 22). *Lucien Hervé: Connecting eye the journey as a source for intercultural dialogue*. Vol. 2(2017): *RevelaR: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*.  
<https://ojs.letras.up.pt/index.php/RL/article/view/3612>
- Gillez, D. (2016). *A imagem-movimento: Cinema 1* (1.<sup>a</sup> Edição). Documenta.
- GONÇALVES, C. A. (2018). *Para uma introdução à psicologia da arte. As formas e os sujeitos*. Edições 70.
- Guerra, F. (2025, fevereiro 14). *Entrevista realizada em Fevereiro de 2025* [Comunicação pessoal].

- Hadid, Z., Turner, J., & Giovannini, J. (Eds.). (2015). *Zaha Hadid, Judith Turner: A dialogue*. Menges.
- Júnior, I. (2021, dezembro). *A relação entre studium e punctum na fotografia a partir do ensaio A Câmara Clara, de Roland Barthes: Apontamentos*.
- Kepes, G. (sem data). *Light and Design*.
- Lederle, C. (2018, setembro 6). *Pre-Civil War Photographic Technologies: The Calotype and Daguerreotype*. <https://blogs.loc.gov/teachers/2018/09/pre-civil-war-photographic-technologies-the-calotype-and-daguerreotype/>
- Lobell, J., & Kahn, L. I. (1979). *Between silence and light: Spirit in the architecture of Louis I. Kahn*. Shambhala: distributed in the U.S. by Random House.
- Merleau-Ponty, M. (2021). *Fenomenologia da Percepção*. Editora WMF Martins Fontes.
- Messiaen, G. (2016). *Lucien Hervé—Fotógrafo a su Pesar*. Fundación Arquia.
- Moholy-Nagy, L. (2004). From pigment to Light: Moholy-Nagy's Art and Theories on Light as a New Medium. *Hungarian Studies Review, special volume, 20th century Hungarian art at Home and Abroad*, 31, 47–75.
- Moholy-Nagy, László., & Hoffmann, D. M. (2012). *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*. Dover Publications.
- Morris, W. (sem data). *Christian Norberg Schulz—O Fenomeno do Lugar*. 10. [https://www.academia.edu/28075508/Christian\\_Norberg\\_Schulz\\_O\\_Fenomeno\\_do\\_Lugar](https://www.academia.edu/28075508/Christian_Norberg_Schulz_O_Fenomeno_do_Lugar)
- Müştak Sevindik, S. (2025, maio 20). *Reflections of light and nature in cinematic space: «Komorebi» in Win Wenders' Perfect Days*.
- Newhall, B. (1937). *Photography 1839-1937*. The Museum of Modern Art, New York.
- Pallasmaa, J. (2022). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Bookman.
- Pallasmaa, J. (sem data). *Essências*. GG, Editorial Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, Trad.). GG, Editorial Gustavo Gili.

- Portuguesa, galeria. (2012, fevereiro 22). *Lourdes Castro*. Lourdes Castro. <https://galeriaportuguesa.blogspot.com/2012/03/lourdes-castro.html>
- Público. (2022). *Lourdes Castro (1930-2022) em 15 obras* [Site]. Lourdes Castro (1930-2022) em 15 obras. <https://www.publico.pt/2022/01/08/culturaipsilon/fotogaleria/lourdes-castro-407368>
- Silva, B. (2020). *A poética do espaço, de Gaston Bachelard*.
- Steiner, R. (1981). *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, Intuition*. 3.
- Turner, J. (1980). *Judith Turner photographs five architects*. Rizzoli.
- Turner, J., Elwall, R., Rosa, J., & University of Michigan (Eds.). (2012). *Judith Turner - seeing ambiguity: Photographs of architecture; [parallel to this publication the University of Michigan Museum of Art (UMMA) in Ann Arbor is arranging an exhibition on the work of Judith Turner entitled Tracing Ambiguity: The Photographs of Judith Turner [9.6. - 2.9.2012]*. Ed. Menges.
- Turrell, J. (sem data). *Second Wind* [Dataset]. <https://www.e-flux.com/announcements/38062/james-turrell/>
- Warner Marien, M. (2021). *Photography Fifth Edition: A Cultural History*. Laurence King Publishing.
- Zumthor, P. (2019). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor* (1ª ed., 4ª tirada). Gustavo Gili.



## **Apêndice I – Pequena entrevista: *Inês d’Orey***

**Rita Souto:** *Qual a metodologia que adota na investigação dos lugares e respetivos contextos, antes da reprodução fotográfica?*

**Inês d’Orey:** Atualmente, a principal fonte de informação é obtida através da internet. Antes de viajar para a cidade escolhida como objeto do meu projecto, realizo uma pesquisa minuciosa e detalhada sobre os edifícios presentes na cidade. Para tal, consulto teses académicas, artigos de imprensa, websites especializados em arquitetura, redes sociais como o Instagram, Google Maps, entre outros. Além disso, recorro a livros que compro e estabeleço diálogos com arquitetos e pessoas que já visitaram essas cidades. Com base em toda esta informação, elaboro uma lista dos edifícios que pretendo fotografar e estabeleço contacto com a Embaixada de Portugal para solicitar apoio logístico no processo de obtenção de autorizações necessárias. Durante a viagem, já disponho de várias possibilidades de narrativas para a criação do projeto final. O conjunto de registos fotográficos dos edifícios é estruturado a partir desta pré-seleção, mas também é enriquecido por descobertas espontâneas e pelo contacto directo, muitas vezes fortuito, com a cidade, além de sugestões de pessoas que acabo por conhecer no local.

**Rita Souto:** *A luz é tempo e matéria essencial. Como a interpreta na arquitetura? De que forma influencia a narrativa que tem vindo a compor nas suas fotografias?*

**Inês d’Orey:** A luz é o elemento primordial no meu trabalho fotográfico. Poderia até afirmar que a luz é o factor mais relevante na própria disciplina da fotografia. A composição fotográfica trabalha a relação entre luz e sombra, bem como a distribuição destas no espaço fotografado. O que procuro nas minhas imagens é a criação de uma atmosfera que se constrói a partir da qualidade da luz. A escolha do momento e da posição exacta é fundamental, explorando a maneira como a luz incide e se dispersa sobre as superfícies, revelando desenho, cor, textura, patine, tempo.

**Rita Souto:** *Para além de documentar, também tem o poder de reinventar o espaço. De que forma, através do seu trabalho, encara a relação entre identidade urbana, memória e a sua transformação?*

**Inês d'Orey:** Interessa-me no meu trabalho investigar arquitectura preservada do séc. XX, principalmente até aos anos 1960/70. Documento o que encontro, de certa forma ajudando a classificar e a contar a história de muitos edifícios: em que contexto foram construídos, como os elementos sociais e políticos contribuíram para a identidade desses edifícios e como a arquitectura foi sendo alterada ao longo dos anos, por exemplo. A partir de espaços interiores que normalmente são os primeiros a desaparecer. Na construção da narrativa final do projecto, é construída uma história que reúne todos os elementos recolhidos, os espaços são apresentados sob uma nova luz. Considero contribuir, desta forma, para a memória colectiva da arquitectura da cidade que investigo.

## Apêndice II – Pequena entrevista: Fernando Guerra

**Rita Souto:** *A arquitetura é experienciada no tempo, por intermédio do nosso corpo. Como é que trabalha a corporalidade e a temporalidade na reprodução da fotografia arquitetónica? E de que modo o movimento corporal permite transmitir a experiência física de um espaço?*

**Fernando Guerra:** A fotografia de arquitetura é muitas vezes vista como um registo estático, mas é essencial que as imagens consigam transmitir a experiência de estar no sítio. Sempre fotografei assim, desde muito novo, antes de pensar em ser arquiteto ou fotógrafo. Apenas transporte essa preocupação para a fotografia de arquitetura, muitos anos depois de ter começado a fotografar.

Nunca vi a fotografia de arquitetura como a busca por um objeto isolado, mas como algo quase vivo, onde a luz — ou a falta dela, as sombras —, as texturas e a presença humana criam camadas de uma narrativa.

Uma narrativa muito aberta, porque depende da interpretação de cada um, e muito solta de compromissos com o real, porque não sou jornalista. Se não quero apanhar aquela casa ao lado, mais do que recorrer ao Photoshop, uso as pernas para me mover.

Escondo o que não gosto e tento glorificar o que adoro.

A abordagem para passar essa experiência física de um espaço é muito simples: passa por estar tempo na obra, um dia ou dois. Habitá-la, senti-la e ir disparando atrás da luz. Não há segredos. Fotografo há 39 anos e o processo é tão natural que nem penso como faço. Sou muito intuitivo e reativo ao que vejo e quase sempre sem nada planeado. A atenção ao detalhe é quase uma obsessão que me leva a procurar imagens que parecem ter sido escritas ou descritas antes de serem captadas.

Sou realizador, diretor de fotografia, guionista e fotógrafo.

Existe sempre um caderno de encargos, mesmo que não esteja escrito: a vontade do cliente por imagens que contem histórias e que sejam as mensageiras de um espaço. Muitas vezes, tenho acesso a sítios onde não se pode entrar, lugares privados e fechados, e até por vezes sagrados, como hoje numa capela de uma casa, onde as imagens que faço, são as únicas testemunhas. Por vezes, literalmente, já que muitos espaços desaparecem ou são transformados.

Não me interessa entregar trabalhos com 30 imagens que não dizem nada sobre o que é estar naquele sítio, sendo apenas uma coleção de alçados e fotografias de espaços, como uma sequência tirada de um catálogo imobiliário. Um olhar técnico e arquivista nunca me interessou. Mesmo que a minha fotografia tenha na base essa preocupação. Mas apenas isso, duas bases onde se apoia uma fotografia muito mais valiosa e que comunica bem.

Quero entregar um pequeno ensaio sobre o que a obra de facto é — ou pode ser.

Não se trata apenas de encontrar o ângulo certo, mas de entender como a luz se move, como os materiais reagem ao tempo e como as pessoas ocupam aquele espaço.

**Rita Souto:** *Carregando um papel fundamental na reprodução arquitetónica, a luz é tempo e matéria. Como a interpreta? De que forma influencia a narrativa/perspetiva que tem vindo a compor nas suas fotografias?*

**Fernando Guerra:** Cada trabalho é uma resposta a uma encomenda. Um pedido para um registo e a resposta que dou, deve antes de qualquer outra coisa, corresponder a isso.

Vivo neste paradoxo: não há acasos, porque o trabalho de um fotógrafo é um exercício contínuo de abertura e exploração do espaço; mas o acaso, o momento e a sorte também fazem parte do meu dia a dia e são o desafio ao qual me habituei.

A relação que mantenho com a fotografia é a de uma procura permanente pelo que me agrada — a representação de uma estética com a qual me confronto e da qual retiro, com pinças, um momento. A busca de um ângulo, da luz especial, de uma silhueta, da forma, formando um conjunto que não se repete.

A fotografia provoca-me, desafia-me, dá-me a liberdade de observar e de ser surpreendido. E, a cada dia, a cada sessão, tudo começa de novo. Sou contratado pelo que fiz a vida toda, mas naquele dia, para aquele arquiteto só interessa o que faço para ele- Na obra dele, no tempo dele.

**Rita Souto:** *Tendo trabalhado com muitos arquitetos e arquitetas de renome, existe algum projeto particular que tenha transformado/marcado a sua abordagem fotográfica?*

**Fernando Guerra:** São 26 anos a fotografar arquitetura, mas mais importantes foram os 15 anos antes com uma máquina diariamente na mão, que me formaram como fotógrafo de pessoas e sítios, onde ganhei os reflexos para formas, escalas, e com a missão de captar os momentos que quero sejam únicos nesse dia.

Temos de trabalhar muito para conquistar algo. E depois temos de trabalhar o dobro para o manter e desenvolver o essencial que é não estagnar e continuar a evoluir.

Isso não se faz com uma sessão ou com um arquiteto apenas. Fácil falar de uma obra do Álvaro Siza ou Márcio Kogan como transformadora e algumas foram, mas mais um ponto de uma longa história, que é a minha.

Por mais especiais que sejam os meus clientes, que são, e são os melhores do mundo, porque são meus e fazem coisas extraordinárias, a transformação faz-se com milhares de imagens, feitas durante muitos anos, em sítios variados e, com muitos clientes e tipologias de arquitetura. E diariamente. Sem grandes pausas ou relaxe.

Sinto que ainda estou no processo de aprender e transformar o que faço todos os dias, nunca me levando demasiado a sério nem dando nada como garantido. A falha pode acontecer a qualquer momento, em qualquer dia, em qualquer trabalho. Sou tão bom quanto a última sessão que fiz. Se alguma coisa me marcou nestes anos, foi descobrir isso, e saber como viver também, nesse regime de medo da falha com a sombra permanente da fragilidade de todo um processo.

E claro com a relativa importância do que faço, porque no fundo “são apenas fotografias de uma obra”. E nada como relativizar para perceber como abordar um tema.

Por estar a escrever sobre isto.... Vou fazer mais umas imagens. Sol já está, no sítio certo.

*{Escrevi este texto, num intervalo de uma sessão numa casa em Itu, no Brasil. Que seja útil, Rita.}*

Fernando Guerra  
14 fevereiro 2025

## Apêndice III – Pequena entrevista: *Nuno Cera*

**Rita Souto:** *A luz é tempo e matéria essencial, e porta um papel central na sua produção. Como a interpreta na arquitetura?*

**Nuno Cera:** Acho que a luz é muito importante na fotografia em geral, na forma como define um tempo e um momento e na arquitectura em especial, ou seja, como a luz constrói e molda os espaços, as geometrias e o ambiente de uma arquitectura.

**Rita Souto:** *De que forma influencia a narrativa que tem vindo a compor nas suas fotografias?*

**Nuno Cera:** Eu sempre procurei ir mais ao encontro da minha interpretação subjetiva das atmosferas de um lugar. O cliché do *Genius loci*. Penso que para uma representação de uma arquitectura, um pormenor pode conter a essência desse lugar em vez de uma fotografia que mostra tudo.

**Rita Souto:** *De que forma, na sua reprodução fotográfica, procura expor camadas menos evidentes do espaço construído?*

**Nuno Cera:** Acho que esta questão está relacionada com a anterior. Eu procuro transmitir a sensação de uma forma livre que tenho de um determinado lugar. Talvez por muitas vezes mostrar um detalhe, em vez do geral, existe essa relação que privilegia o menos evidente. A ideia de uma imagem poética, com texturas e carregada de ambiente é o meu objectivo ao fotografar um lugar.

**Rita Souto:** *Como criador de uma linguagem fotográfica particular, sensível e poética, qual considera ser o principal desafio quando procura transmitir essa identidade numa reprodução?*

**Nuno Cera:** O desafio passa por conseguir transmitir a ideia que falei na questão anterior, que um detalhe pode valer tanto como uma vista geral. Acho eu os arquitetos em particular não têm muito interesse numa fotografia que mostra os edifícios vividos, que embora sejam imagens poéticas podem ter uma relação com o espaço é na realidade. Captar um momento na vida de um espaço. Sempre achei que a minha fotografia é “suja”, com ruído, com vida e interferências do real.