

A FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA E SUAS FERRAMENTAS PARA A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY AND ITS TOOLS FOR SPACE REPRESENTATION

LA FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA Y SUS HERRAMIENTAS PARA REPRESENTAR
EL ESPACIO

 <https://doi.org/10.56238/arev7n9-076>

Data de submissão: 09/08/2025

Data de publicação: 09/09/2025

Roberta Felippe Viégas

Doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Instituição: Universidade de São Paulo

RESUMO

Este trabalho discute como a fotografia de arquitetura funciona como ferramenta de democratização do conhecimento sobre espaços construídos. Aponta como elas possibilitam aos seus leitores entrarem em contato com imagens de locais não conhecidos pessoalmente e como, para isso, os fotógrafos de arquitetura foram criando uma série de códigos compartilhados que os auxiliaram nessa tarefa de traduzir construções tridimensionais em registros bidimensionais. O artigo conclui que fotógrafos utilizam determinadas ferramentas, descritas ao longo do texto, para produzir imagens que respeitam esses códigos e desenvolvem uma maneira expressiva e poética de registrar a arquitetura e as cidades. Para tanto, foi realizada ampla pesquisa teórica e iconográfica. Os autores Arlindo Machado, Guilherme Wisnik, Giselle Beiguelman e Ignasi Solà-Morales orientam a reflexão sobre o papel que a fotografia desenvolveu historicamente como documento de memória e o trabalho dos fotógrafos Julius Shulman, Nelson Kon e Ana Mello exemplificam situações específicas dessa área de atuação.

Palavras-chave: Fotografia. Arquitetura. Paisagem. Cidade. Tempo.

ABSTRACT

This paper discusses how architectural photography serves as a tool for democratizing knowledge about built environments. It highlights how such photography enables viewers to engage with images of places they have not personally visited and how, over time, architectural photographers developed a series of shared visual codes to assist in the task of translating three-dimensional structures into two-dimensional records. The article concludes that photographers use specific tools—outlined throughout the text—to create images that adhere to these codes while developing an expressive and poetic approach to representing architecture and cities. To support this, the study draws on extensive theoretical and iconographic research. The authors Arlindo Machado, Guilherme Wisnik, Giselle Beiguelman, and Ignasi Solà-Morales guide the reflection on the historical role of photography as a document of memory, while the work of photographers Julius Shulman, Nelson Kon, and Ana Mello exemplifies specific cases within this field of practice.

Keywords: Photography. Architecture. Landscape. City. Time.

RESUMEN

Este artículo analiza cómo la fotografía de arquitectura funciona como herramienta para democratizar el conocimiento sobre los espacios construidos. Destaca cómo permite a los lectores interactuar con

imágenes de lugares desconocidos y cómo, para ello, los fotógrafos de arquitectura han creado una serie de códigos compartidos que les han ayudado a traducir construcciones tridimensionales a registros bidimensionales. El artículo concluye que los fotógrafos utilizan ciertas herramientas, descritas a lo largo del texto, para producir imágenes que respetan estos códigos y desarrollan una forma expresiva y poética de registrar la arquitectura y las ciudades. Para ello, se realizó una extensa investigación teórica e iconográfica. Los autores Arlindo Machado, Guilherme Wisnik, Giselle Beiguelman e Ignasi Solá-Morales guían la reflexión sobre el papel que la fotografía ha desarrollado históricamente como documento de la memoria, y el trabajo de los fotógrafos Julius Shulman, Nelson Kon y Ana Mello ejemplifica situaciones específicas en este campo.

Palabras clave: Fotografía. Arquitectura. Paisaje. Ciudad. Tiempo.

1 INTRODUÇÃO: A CIDADE COMO CENÁRIO

O surgimento da representação das cidades por meio de fotografias coincide com o início da história da fotografia. Os fotógrafos de arquitetura se orgulham em ver que a primeira imagem fotográfica é uma imagem de cidade.

Na verdade, trata-se da vista de uma janela. Uma foto que, por questões técnicas, teve de ser exposta por muito tempo, o que ajudou na escolha do assunto, imóvel, pois qualquer objeto em movimento seria subtraído do registro.

Figura 1: Fotografia de Joseph Niépce, View from the Window at Le Gras, 1826.



Fonte: domínio público.

Conhecida como a primeira fotografia¹, de autoria do inventor francês Joseph Niépce², que, em 1826, precisou de algo próximo de 8 horas para a realização do registro, a imagem, pelo tempo de duração da captura, apresenta algumas particularidades. Dentre as quais, o fato de denunciar o movimento percorrido pelo sol ao longo do dia, iluminando fachadas de lados opostos, que teriam sido tocadas pela luz do sol pela manhã e à tarde, em único registro.

Quando se estuda a fotografia, sempre é apresentado "View from the Window at Le Gras". Lê-se esta imagem a partir das características técnicas e, muitas vezes, é esquecido de prestar atenção na poética dos elementos que a compõe. As sombras são projetadas em várias direções, construindo uma

¹ Aqui é necessário esclarecer que a escolha da palavra “conhecida” se dirige à dificuldade de precisar ao que se refere a palavra fotografia. Para Arlindo Machado: “A invenção da fotografia não pode ser confundida com a descoberta das placas sensíveis à luz e por isso a data de 1826 (quando Niépce registra ou fixa a imagem na chapa fotográfica pela primeira vez) é arbitrária para designar o nascimento do processo” (MACHADO; ARLINDO, 1984, p. 30)

² Joseph Niépce (1765 – 1833), inventor francês, autor do que foi considerada a primeira fotografia, realizada em 1926, da janela de sua casa em Saint-Loup-de-Varennes.

geometria única, que só é vista por meio da fotografia. Ao mesmo tempo, apresenta uma imagem esfumaçada e imprecisa, que a aproxima do desenho, lembrando o efeito do carvão sobre o papel.

Assim, durante muito tempo, a escolha do tempo de exposição de uma imagem – isto é, a quantidade de luz necessária para sensibilizar o suporte emulsionado – era uma necessidade técnica para possibilitar a captura. Não significa que as imagens eram desprovidas de poética, muito pelo contrário, significa apenas que os fotógrafos trabalhavam com menos possibilidades de escolha do tempo de captura, em relação ao que temos atualmente.

Figura 2: Fotografia de Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1838.



Fonte: domínio público.

Nos anos seguintes, as técnicas fotográficas continuaram sendo desenvolvidas por diversos pesquisadores, e o próximo grande nome da fotografia viria a ser Louis Jacques Mandé Daguerre³, que, em 1838, fez a primeira fotografia com registro de seres humanos. O tempo de captura caiu drasticamente, das aproximadamente 8 horas necessárias para apenas 7 minutos. A exposição ainda seria longa o suficiente para que os objetos em movimento sumissem do registro. Por isso, o Boulevard du Temple, em Paris, aparece vazio na imagem apesar de ser área de grande circulação de pessoas e carruagens. A surpresa da imagem é a presença de dois homens – um engraxate e seu cliente –, que, por permanecerem parados no mesmo local durante a captura da imagem, ficaram gravados para toda a história da fotografia como as primeiras pessoas a aparecerem em uma foto.

As paisagens urbanas esvaziadas de vida não eram, portanto, escolhas de composição. As decisões ainda se davam, salvo algumas exceções como a da imagem de Daguerre, por questões

³ Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851), inventor, químico, pintor e fotógrafo francês, desenvolveu e patenteou o daguerreótipo.

técnicas derivadas do necessário longo tempo de exposição. Até o momento, a busca era pela qualidade do registro, a maior nitidez e, principalmente, a fixação da imagem após o registro, para que elas não fossem desvanecendo com o tempo e permanecessem estáveis em seus suportes. As cidades eram cenários perfeitos para as experiências no campo da fotografia, imóveis e cheias de detalhes e informações.

A partir desse entendimento, o artigo se propõe a refletir sobre o caminho contrário ao da produção rápida e massificada dos registros. Ele vai se debruçar nas escolhas de alguns fotógrafos e como contribuíram para as construções poéticas e narrativas de suas fotografias de arquitetura e paisagem urbana, enfatizando as dimensões dos tempos contidos nas imagens e no processo de produção dessas.

2 METODOLOGIA

Este artigo adota uma abordagem qualitativa e exploratória, voltada à análise das relações entre fotografia de paisagem urbana em relação ao tempo, sob a perspectiva da representação visual e simbólica do espaço construído. O objetivo não é comprovar hipóteses, mas refletir criticamente sobre as escolhas técnicas e estéticas feitas por fotógrafos de arquitetura e como essas decisões constroem significados na leitura das imagens.

A pesquisa foi estruturada em três eixos principais:

1. Revisão teórica e bibliográfica, com a seleção criteriosa de autores consagrados nas áreas de fotografia, arquitetura e teoria da imagem, como Arlindo Machado, Ronaldo Entler, Guilherme Wisnik, Giselle Beiguelman, Ignasi de Solà-Morales e Alberto Tassinari. Eles foram escolhidos por sua relevância na construção de um pensamento crítico sobre a representação visual, o tempo nas imagens e o papel da fotografia na mediação da experiência urbana.
2. Recorte temático e iconográfico, centrado na análise de fotografias de arquitetura e paisagem urbana, realizadas por fotógrafos reconhecidos, como Julius Shulman, Nelson Kon e Ana Mello. As imagens foram selecionadas por sua capacidade de exemplificar diferentes estratégias narrativas, usos do tempo fotográfico e abordagens poéticas da arquitetura em uso.
3. Análise crítica interpretativa, articulando conceitos teóricos com a leitura formal e simbólica das imagens. Essa etapa procurou evidenciar como elementos técnicos (como tempo de exposição, enquadramento, uso da luz natural e presença da figura humana) são mobilizados para gerar significados e para traduzir, por meio de códigos partilhados, as experiências sensoriais e sociais da arquitetura e da cidade.

A combinação entre investigação teórica e análise iconográfica permitiu compreender como a fotografia de arquitetura opera não apenas como registro documental, mas como dispositivo narrativo que atua na mediação cultural dos espaços urbanos. A metodologia privilegiou, portanto, uma leitura crítica e contextualizada das imagens, compreendendo-as como construções visuais carregadas de escolhas, intenções e potências expressivas.

3 A DOMINAÇÃO DO TEMPO

Com os anos, as fotos, que antes precisavam de horas de exposição para existirem, passaram a necessitar de alguns minutos de captura. Depois, ficaram ainda mais rápidas, bastando poucos segundos. E, por fim, os milésimos de segundos de atualmente.

Em uma fotografia realizada em milésimos de segundo, o efeito resultante do registro é o que chamamos de congelamento. Isto é, mesmo que se fotografe algo em movimento, e até mesmo, em alta velocidade, o objeto ou personagem surge nítido na imagem, sem indicação visual de seu deslocamento (a não ser pela própria ação, que pode sugerir a continuidade de um movimento), ela não apresenta nem borrões nem rastros, pois seu contorno é nítido e preciso. Segundo o professor, pesquisador e crítico de fotografia Ronaldo Entler:

“Sabemos que a mesma exposição de um filme pode ser obtida com diferentes combinações de abertura do diafragma e velocidade do obturador. Se a quantidade de luz que atinge a película permanece inalterada, o que muda é a maneira como essa luz será codificada e, consequentemente, como o mundo tridimensional e dinâmico será traduzido para a imagem bidimensional e estática. Todo estudante de fotografia desenvolve exercícios com diferentes combinações de abertura e velocidade, comparando a variação da profundidade de campo e do modo como objetos em movimento são registrados. As diferentes possibilidades de codificação não estão, porém, isentas de valores: em geral, o que se busca é uma imagem totalmente focada e totalmente congelada, o que garante sua ‘boa definição’.” (ENTLER, 2007)

O tempo das imagens, principalmente quando falamos em termos de captura, é sempre associado às questões de necessidade técnica. É como se a escolha do tempo de exposição de uma fotografia dependesse apenas da quantidade de luz que chega ao material sensível. Ou como se as escolhas de abertura do diafragma e velocidade do obturador fossem determinadas apenas por essa necessidade.

Para o momento de captura, é importante compreender que as escolhas do tempo de exposição, ou seja, a velocidade do obturador, irão interferir diretamente na abertura do diafragma. O obturador e o diafragma são os sistemas pelos quais controlamos a entrada de luz. Um fica na câmera, e o outro na objetiva.

O diafragma controla a entrada de luz de acordo com sua abertura. Quanto mais fechado, menos luz deixa passar. E, como efeito resultante, temos mais profundidade de campo. Ou seja: a fotografia terá foco em mais planos. Já quando o diafragma está mais aberto, permite maior entrada de luz, e, como efeito, o resultado é uma foto com menor profundidade de campo. O foco estará presente em um plano, e os demais se apresentam desfocados.

Já o obturador funciona como uma cortina que permite que a luz chegue ao material sensível enquanto aberto, ele é responsável pelo efeito de congelamento ou rastros e borrões dos objetos em movimentos. Sobre as possibilidades oferecidas ao fotógrafo através da escolha do tempo de abertura do obturador, Arlindo Machado aponta:

“O obturador tem a sua própria forma de tornar visível o referente, de resto bastante diversa da forma como o olhar humano vê: ele é uma fenda que se move em alta velocidade na superfície do filme, expondo cada parte deste último em diferentes momentos. Não podemos nos esquecer de que esse único fragmento temporal que o acaso escolheu congelar na foto é também ele composto de infinitos outros instantes que o obturador, todavia, não sabe distinguir. Tanto isso é verdade, que se tivermos diante da câmera um motivo em movimento, a película “fixará” não mais um momento absoluto, o aqui e agora imposto pelo acionamento do mecanismo, mas o deslocamento do motivo em vários “instantes” superpostos uns aos outros, de uma forma que só o obturador pode produzir.” (MACHADO, 1984, p. 45)

A partir do momento em que temos a possibilidade de produzir uma imagem em uma fração de segundo, a fotografia adquire mais uma característica fundamental. Além de registrar os assuntos com impressionante semelhança, ela consegue capturar momentos que não conseguimos perceber a olho nu.

A busca pela nitidez está no cerne da fotografia, desde a sua invenção. Todos os avanços nos equipamentos e materiais sensíveis acontecem nesse sentido. A criação das câmeras digitais veio para consagrar de vez essa ideia. Simultaneamente ao fim dos filmes analógicos, com seus grãos e suas imperfeições, nasce a concepção da foto limpa, livre de ruído. Mas é importante reforçar que a busca está diretamente ligada às questões de mercado, nada tem que ver com a poética e a linguagem fotográfica.

Na fotografia analógica, a escolha do filme fazia parte do leque de opções do fotógrafo para a produção de um trabalho. O grão presente e marcado nas imagens era muitas vezes lido como expressivo em termos de linguagem, e parte da composição. Já na fotografia digital, o ruído e o pixel são recebidos como erros, como algo indesejado, como aquilo que deve ser evitado.

Não sejamos ingênuos de imaginar que por trás dessa percepção não estão as grandes empresas produtoras de equipamentos fotográficos. Pois, se o ruído é indesejado, sempre existirá um equipamento mais novo que promete mais nitidez e menos “constrangimento” para os fotógrafos.

Nesse contexto, os aparelhos celulares (smartphones) tornaram-se uma ferramenta cada vez mais acessível e importante no sentido da democratização do registro fotográfico. Hoje, pessoas que, por questões financeiras, nunca puderam ter uma câmera fotográfica, podem registrar os momentos mais importantes de suas vidas.

Outra questão, que faz parte do pacote da acessibilidade, é a facilidade técnica. Não é mais necessário um conhecimento específico para fazer o equipamento funcionar com eficiência, sendo possível para qualquer um produzir uma foto com aceitável nitidez, nas quais pessoas e paisagens tornam-se reconhecíveis e, assim, memoráveis.

Esses são pontos que podem ser considerados favoráveis sobre acesso a essas novas tecnologias e ferramentas. Mas, mais uma vez, elas seguem a direção exclusiva da nitidez, o que pode ser muito limitador em termos de construção poética. O celular exclui o erro. É quase impossível conseguir uma imagem imprecisa com ele. Nenhum borrão, nenhuma subjetividade. O assunto está lá, íntegro.

A nitidez, que contrasta com a percepção de nosso tempo, tão incerto, tão nebuloso, parece a busca por um controle que não alcançamos em nossas vidas.

“Vemo-nos, portanto, diante de uma situação dual. De um lado, uma opacidade em relação à compreensão geral das coisas, à nossa capacidade de nos situarmos individual e coletivamente em um sistema-mundo globalizado que se tornou impalpável e especializado demais. De outro, uma nitidez excessiva no trato mais objetivo e cotidiano com as informações, promovida pelo aumento de acessibilidade, da proximidade da ubiquidade. Regimes distintos de opacidade e de nitidez que conformam traços fundamentais da experiência contemporânea, e cuja combinação paradoxal e subliminar não estamos sabendo perceber adequadamente.” (WISNIK, 2018, P. 89)

A insegurança financeira, alimentar e de moradia, além de política e ambiental, transformam o futuro em algo bastante impreciso. O celular é uma maneira de agarrar-se no pouco controle que se tem em mãos. Estes aparelhos assumem, então, o importante papel da estabilidade, segurança e controle. Seria assim, não fosse esta uma falsa percepção. Nos encontramos, na realidade, sendo manipulados por grandes corporações que controlam nossos dados por meio de algoritmos, e, por consequência, nossos desejos de consumo, e até de como nossas vidas devem ser.

Sobre os diversos, e até contraditórios, papéis assumidos pela fotografia na atualidade, Giselle Beiguelman observa:

“Alternam-se, com a digitalização da cultura e da ubiquidade das redes, os processos de distribuição de imagens e as formas de ver. Cada vez mais mediados por diferentes dispositivos simultâneos, esses regimes emergentes consolidam novos modos de criar, de olhar e também de ser visto. Ambivalente, a nova cultura visual que se instaura com as redes oscila entre polos contraditórios. Nela estão contidas possibilidades de democratização do acesso ao audiovisual,

novos regimes estéticos, superexposição, vigilância, e formatos inéditos de padronização (da imagem e do olhar)." (BEIGUELMAN, 2021, P. 38)

A fotografia é ferramenta e sintoma nesse contexto da digitalização da cultura. Seu uso e consumo pela grande maioria das pessoas fazem parte da lógica da vida dirigida pelo algoritmo e superexposta nas redes sociais, fogem dessa fórmula os fotógrafos que buscam na fotografia o caminho da construção narrativa e poética.

4 OS TEMPOS DA FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA E DA PAISAGEM URBANA

A fotografia e a cidade sempre estiveram intimamente ligadas. Basta refletir sobre quanto da arquitetura e das paisagens urbanas são conhecidas somente por meio das imagens. Os registros são fundamentais fontes de estudo e assumem um papel de democratização do conhecimento da arquitetura, tornando os projetos acessíveis ao longo do tempo.

No texto *Terrain Vague*, Ignasi de Solà-Morales trata a questão da seguinte maneira:

"As manipulações dos objetos captados pela câmera fotográfica, seu enquadre, a composição e o detalhe têm uma incidência decisiva na nossa percepção das obras de arquitetura. Não é possível fazer hoje uma história da arquitetura do século XX sem se referir aos nomes dos fotógrafos de arquitetura. Nem sequer na experiência direta dos objetos edificados escapamos da mediação da fotografia, de modo que carece de sentido a ideia maniqueísta segundo a qual haveria uma experiência direta, honesta e verdadeira dos edifícios e outra manipulada e perversa através das imagens fotográficas. Pelo contrário, a percepção que temos da arquitetura é uma percepção esteticamente reelaborada pelo olho e pela técnica fotográfica. A imagem da arquitetura é uma imagem mediatisada que, segundo os recursos da representação plena da fotografia, nos facilita o acesso e a compreensão do objeto." (SOLÀ-MORALES, 2002)

Quantos são os projetos arquitetônicos que as pessoas conseguem conhecer pessoalmente? Para um estudante, a possibilidade de entrar em contato com a arquitetura de outros países por meio das imagens garantiu que, mesmo os que não possuíssem grande poder aquisitivo pudessem estudar o trabalho de arquitetos de todo o mundo. A questão importante apresentada no texto de Solà-Morales é a de que o registro fotográfico não quer e nunca poderia substituir a experiência de conhecer fisicamente um edifício. Ela é de uma outra natureza. E possibilita, portanto, um outro tipo de experiência. As fotografias de um espaço construído são uma representação bidimensional produzida por meio de uma série de registros e recortes. O fotógrafo utiliza dos recursos que dispõe para traduzir a realidade. Entende-se, aqui, "tradução" como um processo de criação que parte de um referente. Ele também o faz para apresentar nas imagens questões que considera relevantes para o entendimento da obra.

O arquiteto brasileiro Lucio Costa reuniu alguns de seus textos em um livro chamado Arquitetura. A publicação fazia parte de uma coleção que seria distribuída em escolas secundárias. Já no primeiro capítulo, ele se propõe a fazer uma conceituação breve e objetiva do que seria o trabalho do arquiteto e conclui com estas seis frases:

“Arquitetura é coisa para ser exposta à intempérie;
Arquitetura é coisa para se concebida como um todo orgânico e funcional;
Arquitetura é coisa para ser pensada, desde o início, estruturalmente;
Arquitetura é coisa para ser encarada na medida das ideias e do corpo do homem;
Arquitetura é coisa para ser sentida em termos de espaço e volume;
Arquitetura é coisa para ser vivida.” (COSTA, 2006, p. 23)

Compreender a síntese que Lucio Costa faz da arquitetura pode nortear o trabalho do fotógrafo. Utilizar estes conceitos para pensar a produção das imagens ajuda a orientar o registro fotográfico. Cada frase pode gerar um reflexo nos registros.

Se arquitetura é coisa para ser exposta à intempérie, pode-se aceitar com mais facilidade as marcas do tempo, como a maneira como a água da chuva mancha as paredes e deixa rastros preservados pelas imagens. Pode-se procurar ângulos que valorizem, além da estrutura, o todo orgânico e funcional. Usa-se a escala humana para representar a arquitetura feita na medida do corpo do homem, mas também usar a presença de pessoas para falar das ideias dos homens. A construção do espaço e do volume pode ser representado na bidimensionalidade das fotografias pelo contraste entre luz e sombra. Se arquitetura é coisa para ser vivida, deve-se produzir imagens igualmente vivas, que suscitem emoção, encantamento e até uma certa dose de subjetividade.

O tempo é assunto fundamental da linguagem fotográfica. Ele está presente em toda a teoria, desde a sua invenção. Ao tratar de fotografia de arquitetura e da paisagem urbana, isso fica ainda mais evidente. Parte-se de alguns padrões mais específicos que em outros campos da fotografia. A perspectiva, o tratamento da luz e o enquadramento parecem seguir uma linha mais definida, para permitir uma padronização que nos possibilite entender o projeto e os espaços criados. Tais padrões exigem tempo para serem organizados dentro de uma imagem, e por esse motivo, o registro da arquitetura costuma ser lento.

Assim como nos croquis dos arquitetos, o uso da figura humana na composição fotográfica pode ajudar na compreensão da escala da obra. Ao colocar uma pessoa em quadro, o leitor recebe uma ferramenta de comparação, com a qual ele pode se imaginar no lugar daquela figura, e, assim, ganha ideia das dimensões reais do projeto.

Percebe-se nas imagens outras aplicações para a escolha de presença de pessoas: a ideia de uso e ocupação dos espaços. Mais do que exercer a função de escala, a presença humana traz vida às

construções, e aproxima o projeto de sua função principal. Para tanto, há algumas opções, pensando no tempo de registro da imagem. Pode-se, por exemplo, fazer uma captura mais longa, e borrar as pessoas. Às vezes, o importante não é identificar alguém específico, mas sim criar a ideia de espaço ocupado. Entretanto, é possível, também, congelar as figuras, e garantir seus contornos definidos. A escolha depende da construção narrativa de cada imagem.

Figura 3: Fotografia de Nelson Kon, Oca, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2001.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/oca-palacio-das-artes/>

Nesta fotografia de Nelson Kon, há o caso de um uso de excelência da figura humana como escala. Na Oca, projeto de Oscar Niemeyer, uma das características mais marcantes é a ideia de fundo infinito. Ao contrário da maioria dos edifícios, não temos o encontro da parede com o teto, e sim uma casca esférica. Tomando partido disso, Kon reforça a sensação de amplitude causada pelo teto semicircular ao contrastá-la com a pessoa, diminuta, nítida e deslocada do centro da imagem.

Essa fotografia tem seu interesse maior no fato de ser uma imagem tão sintética. Poucos elementos a constroem. Ela apresenta praticamente nada da estrutura. Não enquadraria pilares, mezaninos e rampas. No entanto, consegue transmitir determinada característica singular do projeto, a sensação de não ter fim. Ao percorrer os olhos pela parede, em direção ao teto, nada interrompe o olhar. Ele não encontra barreiras ou quinas, e, de repente, os olhos já estão voltados para cima, olhando para onde

comumente encontramos o teto. Em seu lugar, que normalmente é vista uma superfície plana apoiada sobre paredes, encontra-se o infinito.

São poucos elementos na composição, mas são todos fundamentais. Sem a presença humana, esse registro perderia o sentido. Se não houvesse uma escala como referência, com aquele belo degradê, que vai do branco ao cinza-escuro, perderia o seu significado. Perderia sua dimensão e, com ela, sua força. A escolha pelo formato quadrado acrescenta o rigor dos quatro lados iguais. A simetria é perturbada pelo deslocamento da figura humana, em contraste com a projeção de luz. A iluminação vai perdendo força à medida que se afasta da fonte. Ela está implícita na imagem e é percebida como vindo da parte inferior do edifício.

Figura 4: Fotografia de Julius Shulman⁴, Spencer Residence, Santa Monica, CA, 1950.



Fonte: <https://www.archdaily.com/29457/julius-schulman-1910-2009/js01>

Já na imagem de Julius Shulman, a escolha é outra. As pessoas não estão presentes para desempenhar a função de escala humana. Elas estão ali como representação do uso do espaço, como para apresentar um estilo de vida. Um estilo representado por um certo tipo de arquitetura, pela valorização de seus arquitetos e projetos. As fotografias transmitem uma aura cinematográfica. Parecem com cenas tiradas de um filme. A intenção é apresentar a arquitetura como um espaço compartilhado e em uso, por meio de fotos produzidas e dirigidas.

⁴ Julius Shulman (1910 - 2009) foi um importante fotógrafo de arquitetura norte americano.

Figura 5: Fotografia de Ana Mello, piscina do Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2019.



Fonte: https://www.instagram.com/anamello/p/CF3F_IBHvhm/

Este é um exemplo recente de um registro da obra do Sesc 24 de Maio, projeto do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha. A imagem é da fotógrafa Ana Mello. Na foto, a potência reside na ideia de arquitetura como coisa para ser vivida. Ao invés de uma imagem de sociabilização organizada e encenada, como encontramos em Julius Shulman, o que temos aqui é uma profusão de informações, acontecimentos, cores e pessoas dividindo o espaço. A foto não é dirigida. As pessoas não foram colocadas em seus lugares. Elas estão realmente compartilhando aquele lugar, com toda a possibilidade que ele representa de extraordinário: uma piscina na cobertura de um edifício, banhada pela luz do sol, no centro da cidade de São Paulo.

São fotografias de tempos diferentes, com quase 70 anos de intervalo, que compartilham a intenção de apresentar a arquitetura em uso, ocupada, mas com soluções distintas, cada qual refletindo o período de sua produção.

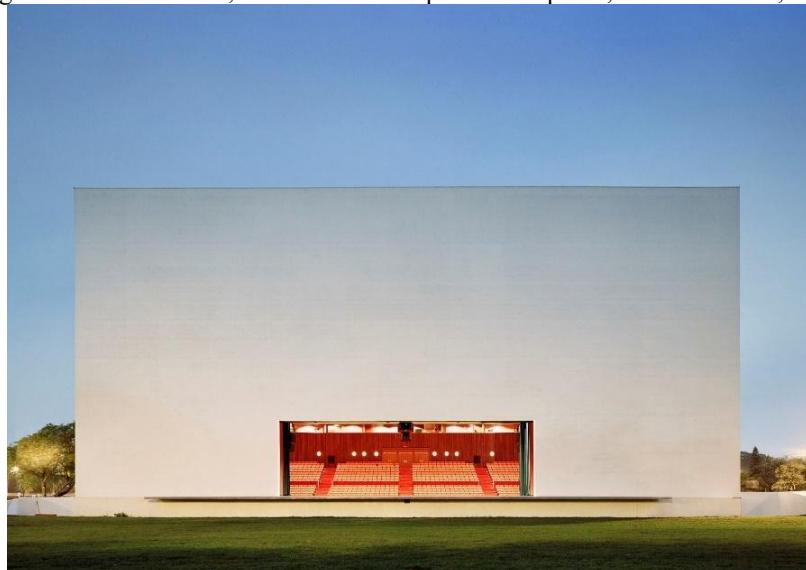
Outro ponto fundamental na fotografia de arquitetura reside no fato de que o uso da luz natural em determinados horários é essencial para que se entenda a insolação e a tridimensionalidade da obra. Ressalta-se volumes e texturas. O enquadramento adequado direciona o leitor para que ele consiga sentir a construção e organizar o projeto em si, e em sua relação com o entorno.

Porém, câmeras fotográficas não enxergam como os seres humanos. Nossa sistema olho-cérebro é mais versátil que nossos equipamentos construídos. Consegue-se enxergar um ambiente banhado pelo sol e, ainda assim, enxergar a paisagem emoldurada por uma janela. As câmeras não conseguem fazer isso. Assim, terão de fazer uma exposição correta para o ambiente interno, ou para a paisagem do lado de fora.

Assim, surgem algumas opções: escolher privilegiar um dos ambientes, interno ou externo, e deixar que o outro fique escuro ou claro demais; fazer duas fotografias, uma com a fotometria correta

para o ambiente interno e outra para o ambiente externo, e uni-las por sobreposição na pós-produção, deixando os dois ambientes igualmente visíveis e iluminados; ou podemos ainda procurar um único momento no dia em que as fotometrias interna e externa se aproximam. Este momento é chamado de lusco-fusco, conseguindo informação de luminosidade equivalente nos dois ambientes. Nas duas últimas opções, obtém-se imagens que se aproximam da forma como enxergamos.

Figura 6: Fotografia de Nelson Kon, Auditório do Parque do Ibirapuera, no lusco-fusco, São Paulo, 2001.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/auditorio-ibirapuera/>

Esta fotografia do Auditório Ibirapuera, de Nelson Kon, em mais um projeto de Niemeyer, é um exemplo de equilíbrio de fotometria interna e externa proporcionada pelo horário conhecido como lusco-fusco. Esta é a hora da passagem do dia para a noite. Ou da passagem da noite para o dia. A intensidade da luz ambiente se aproxima da intensidade da luz do sol e, assim, consegue-se fazer uma fotografia mais equilibrada, na qual nenhuma parte da imagem estará sem informação, seja por excesso ou por falta de luz.

Tudo que constrói a fotografia de arquitetura busca aproximar-se da experiência da percepção humana. E impactará todos os campos da construção da imagem, como a escolha pela correção de perspectiva.

A perspectiva vertical sempre é corrigida, sem apresentar qualquer tipo de distorção. Isso permite que o leitor entenda melhor o desenho do edifício em todas as suas particularidades – como a altura do pé-direito. Quando se está a uma certa distância de um edifício, mesmo que este seja alto e nos obrigue a olhar para cima, nosso cérebro entende que é uma construção erguida com faces paralelas (se assim realmente forem), mas mais uma vez, a câmera não será capaz de corrigir essa percepção, e o edifício retangular será registrado como um trapézio.

Figura 7: Fotografia de Nelson Kon, Auditório do Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2001.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/auditorio-ibirapuera/>

Nem todos os edifícios são quadrados ou retangulares, contendo as faces paralelas. Alguns têm realmente a forma de um trapézio. Então, se não corrigir as linhas verticais, deixando-as paralelas quando de fato são na obra, não será possível perceber que foi deformado pela câmera, e o que foi uma escolha formal do arquiteto.

Nessa outra foto de Kon da mesma série, temos exatamente essa situação: o registro de um lado do edifício que não é quadrado ou retangular. Mesmo assim, é possível entender a sua forma, por conta das convenções adotadas pela fotografia de arquitetura, com o uso da perspectiva vertical corrigida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se afirmar que a fotografia de arquitetura é um campo naturalista, e seu registro procura guiar-se pelas impressões que um visitante teria ao conhecer a obra arquitetônica. Talvez o leitor de suas imagens nunca vá pessoalmente ao espaço retratado, mas o fotógrafo esteve lá para produzir as imagens. Ele assume assim o papel de tradutor daquela experiência vivida.

Segundo Alberto Tassinari⁵, a construção da perspectiva, desenvolvida primeiramente na pintura, foi um recurso adotado para aproximar a experiência do leitor no campo da visão. A perspectiva não procura imitar a tridimensionalidade em si, mas sim a experiência da visão do espaço tridimensional. Assim, a fotografia trabalha nesse campo: o da experiência da visão, e não do real.

⁵ Alberto Tassinari é crítico de arte e escritor brasileiro formado em filosofia pela Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo.

“Há vários modos de imitação. O naturalismo é apenas um deles. Seu poder de convencimento, sua passagem do imitante ao imitado, reside na forte ilusão de presença do imitado. Se a perspectiva imita uma visão e se a visão – não as coisas vistas do espaço – é por essência individual, o naturalismo pode despertar em cada um o sentimento de que nada, além do naturalismo, é requerido para uma imitação. Com isso se confunde a imitação naturalista com a noção de imitação em geral. Confunde-se o específico com o geral. Este último só pode mostrar outros de seus modos quando abandona o ponto de vista de uma subjetividade isolada – cuja medida é o que se encaixa na autossuficiência de sua inspeção solidária do mundo e da qual a visão, submetida a um ponto de vista, é tradução espacial.” (TASSINARI, 2001, p. 60)

As cores, a perspectiva, as texturas, as dimensões devem apresentar características da obra para os leitores das fotografias, de maneira que a tridimensionalidade da arquitetura consiga ser lida na narrativa visual construída pelo fotógrafo no espaço bidimensional das imagens.

É importante entender que a procura pela experiência do real é uma falácia. A fotografia não quer e nem poderia substituir a experiência real de vivenciar um espaço construído, ela é uma representação imagética que possui códigos próprios. As ferramentas disponíveis para produzir esses registros são compartilhadas pelos fotógrafos, mas a maneira como se escolhe utilizá-las é que diferem um registro do outro, um autor do outro.

Cabe ao produtor de imagens entender os limites e as possibilidades da nossa matéria. Atentar a esses cuidados específicos que são recorrentes no registro da arquitetura e que, por isso, tornaram-se um padrão mundial, que pode ser observado nas publicações voltadas ao meio em questão. Entretanto, é um engano achar que os padrões engessam o trabalho do fotógrafo.

Nas escolhas dos tempos das imagens o fotógrafo encontra espaço para trabalhar com liberdade. A época do ano, os horários durante o dia, o tempo de captura, a espera por uma determinada situação específica, apresentam-se como ferramentas fundamentais. Escolher entre uma imagem rápida ou lenta, selecionar o assunto e o equipamento: tudo isso impacta profundamente o resultado final da fotografia.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGER, John. Modos de ver. São Paulo: Fósforo, 2022.
- BERGER, John. Para entender uma fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CARTIER-BRESSON, Henri. O imaginário segundo a natureza. São Paulo: Gustavo Gili, 2004.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Ver é um todo. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- COSTA, Lucio. Arquitetura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papirus, 1990.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FONTCUBERTA, Joan. O beijo de Judas. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- KOSSOY, Boris. Fotografia & história. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In:
- KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense e Funarte, 1984.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.
- SHORE, Stephen. A natureza das fotografias: uma introdução. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Territórios. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.
- WISNIK, Guilherme; MARIUTTI, Julio. Espaço em obra. São Paulo: Sesc/SP, 2018.
- WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro. São Paulo: Ubu, 2018.